

WOLFGANG KOEPPENS AUSEINANDERSETZUNG MIT DER TRADITION.

ASPEKTE DER INTERTEXTUALITÄT IN DER SO GENANNTEN

NACHKRIEGS-TRILOGIE.

A thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

of

RHODES UNIVERSITY

by

Undine S. Weber

September 2014

I declare that this thesis is my own, unaided work. It is being submitted for the degree of Doctor of Philosophy (German Studies) at Rhodes University. Where the work of other researchers has been included in this thesis, the person responsible for producing the work has been appropriately acknowledged. It has not been submitted for any other degree or examination at any other university.

12 September 2014

Abstract

Wolfgang Koeppen's three post-war novels have often been called a trilogy, purely based on their publication in rapid succession in the early 1950s. This study establishes a connection between the works by looking at their roots in Irish, Anglo-American, French and German modernism, and shows up links between Wolfgang Koeppen, James Joyce, E.E. Cummings, Charles Baudelaire and Thomas Mann. This comparative analysis concludes, by integrating socio-political factors of life in West Germany after World War II, that Koeppen transcends the modernist tradition – the fact that modernism has become tradition, i.e. it has become “classic”, in contradiction to being “modern”. Koeppen's texts do not only allude to and build on classic texts and refer to stylistic and narrative modernist elements such as stream-of-consciousness and sketching a fragmented society in turmoil; the very act of recurring to myths and texts of the Western canon in order to depict the disaffected individual is an almost post-modern one.

**WOLFGANG KOEPPENS AUSEINANDERSETZUNG MIT DER TRADITION. ASPEKTE DER
INTERTEXTUALITÄT IN DER SO GENANNTEN
NACHKRIEGS-TRILOGIE.**

Inhalt

Danksagung.....	2
1. Einleitung	3
2. Überblick über die Forschungslage.....	8
3. Modernes.....	28
3.1. Inwiefern „modern“?	28
3.2. Wolfgang Koeppen.....	43
3.3. Gespiegelte Moderne	47
4. Die 1950er Jahre in Westdeutschland	55
4.1. Die Amerikanisierung.....	58
4.1.2. Afro-Amerikanische Soldaten in der jungen Bundesrepublik	62
4.2. Frauen in Westdeutschland um 1950.....	76
4.3. Die neue Bundesrepublik.....	89
5. Intertext	94
5.1. Intertextualität.....	95
5.2. Zum Verschwinden einer Romangestalt in Wolfgang Koeppens <i>Tauben im Gras</i> ...102	
5.3. Die Baudelaire-Nachdichtung im <i>Treibhaus</i>	117
5.3.1. Frauenlob?	128
5.3.2. E.E. Cummings, John Dos Passos, Malcolm Lowry.....	137
5.4. Abschied von Thomas Mann.....	144
6. Doch eine Trilogie? Abschließende Bemerkungen	159
7. Literatur	167
7.1. Quellen.....	167
7.2. Sekundärliteratur	168
8. Anhang	181

Danksagung

Mein größter Dank gilt Tom Martin und Gunther Pakendorf, ohne deren unerschütterliche Ermutigung und tatkräftige Hilfe diese Arbeit nicht zustande gekommen wäre. Kein Doktorand kann sich mehr Wissen und Weisheit, mehr Ruhe und doch Antrieb von seinen Doktorvätern erhoffen.

Walter Köppes Gelassenheit und seine Bereitschaft, sich aus den verschiedensten Winkeln der Welt mit diesem Thema zu befassen, gab mir Auftrieb, und auch Werner Krueger sei hier zu danken für die anfängliche Hilfestellung.

Meine Kollegin und Freundin Rebecca Domingo hielt mir oft den Rücken frei für die Forschung, und die fruchtbaren Diskussionen mit ihr haben mich immer wieder inspiriert.

Michael Ludewig sei gedankt für seine vielfältige, nie nachlassende unerschütterliche Unterstützung.

Carla Tsampiras, Präsidentin der JWHSS, sei gedankt für ihr offenes Ohr, Geselligkeit und ihre aufmunternden Worte. Auch in gesundheitlichen Krisen konnte ich immer auf sie und ihren Partner Neil Overy sowie Susan Murray zählen.

Mit Rat und Tat und Ermutigung haben mir auch beigestanden: Regine Fourie, Mathaabe Thabane, Janina Wozniak, Aidan Alcock, Grant Olwage, Dot Erlank, Natasha Erlank, Andrew van der Vlies, Patrick Flanery, Deborah Seddon, Russell Kaschula und Tim van Niekerk.

Ohne meine Mutter Julia Weber wäre ich freilich niemals so weit gekommen. Meine Dankbarkeit lässt sich mit Worten nicht beschreiben.

1. Einleitung

Man sollte meinen, außer in Bezug auf den Nachlass gäbe es nicht mehr viel zu sagen zum Werk Wolfgang Koeppens. Wie allerdings in neueren Arbeiten ersichtlich, gibt es wieder ein gesteigertes Interesse an intertextuellen Bezügen in Wolfgang Koeppens Werk, und auch diese Arbeit wird sich damit befassen, jedoch nicht nur einen Roman Koeppens oder Koeppen als Autor im Vergleich mit einem anderen Autor untersuchen (Becker 2005:97-115; Bormotov 2008), sondern etliche Elemente der Nachkriegs-Trilogie¹ werden hier in Verbindung mit dem englischsprachigen *modernism* gebracht und es wird ein Bezug zu den Ursprüngen der literarischen Moderne (Baudelaire) hergestellt.² Doch auch weniger offensichtliche Bezüge zu Thomas Manns Werk sollen hier in Augenschein genommen werden.

Wie in Kapitel 2 ersichtlich, wird Koeppen häufig in die Nachfolge der Modernen gestellt (die wichtigsten Arbeiten hierzu s. Craven 1985; Schütz 1987; Hielscher 1988(a); Widdig 1991; Herwig 1995; Müller 2005; Bormotov 2008). Wichtig ist aber auch in unserem Kontext, ob man die Krisensituation des beginnenden 20. Jahrhunderts mit der der 1950er überhaupt vergleichen kann (s. Kapitel 4 und 6). Zudem gehe ich hauptsächlich auf die modernen Schriftsteller ein, die im Zusammenhang mit dieser Studie zu Wolfgang Koeppens Nachkriegs-Trilogie untersucht werden: Charles Baudelaire, den frühen und den späten Thomas Mann, sowie E.E. Cummings. Literaturforscher haben durchaus die Verbindung zwischen dem *Tod in Venedig* und dem *Tod in Rom* bearbeitet, sind bislang jedoch nicht darauf eingegangen, inwiefern Koeppens Trilogie einen

¹ Wolfgang Koeppen hat die drei Romane *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* (1954) meines Wissens nie als eine Trilogie bezeichnet; ich benutze diesen Terminus nicht als Zitat, sondern, um die lose zeitliche und thematische Einheit, die diese Werke darstellen, zu kennzeichnen. Hier benutzte Ausgabe der drei Romane: Wolfgang Koeppen 1986. *Gesammelte Werke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Ob diese drei Romane letztlich als Trilogie bezeichnet werden können, wird Kapitel 5 (Intertext) zeigen.

² Müller (2005:169) hat zwar auf Faulkners Einfluss auf Koeppen verwiesen, doch bedarf es eines extensiveren Vergleichs zwischen der englischsprachigen Moderne und Koeppens drei Romanen, um das Ausmaß, in dem Koeppens Poetik dem *modernism* geschuldet ist, zu erahnen. Ich benutze absichtlich nicht den eingedeutschten Begriff „Modernismus“, der mir ungenau und inakkurat erscheint.

Kommentar zu seinem Verhältnis zum Werk Th. Manns darstellt, da er sich außer mit dem *Tod in Venedig* (1912) auch ganz offensichtlich im *Tod in Rom* mit Manns *Doktor Faustus* (1947) auseinandersetzt – eine Verbindung, die meines Erachtens noch nicht genügend Beachtung gefunden hat. Charles Baudelaire kommt in der Forschungsliteratur zu Koeppen fast kein Raum zu, dabei ist es von erheblicher Bedeutung, dass der Abgeordnete Keetenheuve im *Treibhaus* ausgerechnet einen der Urväter des modernen Schreibens – und einen der Menschen mit den widersprüchlichsten Haltungen gegenüber Politik und Frauen – nachdichten will. Dass Keetenheuve sich auch mit dem amerikanischen Dichter E.E. Cummings und dessen freien Versen mit ausgesprochen idiosynkratischer Zeichensetzung und Wortstellung (dem Meister der Form Baudelaire diametral entgegengesetzt) beschäftigt, will ebenfalls in einen literaturgeschichtlichen Kontext eingebettet werden.

Die Aktualität die drei Romane der fünfziger Jahre hat nicht nachgelassen – der „dritte Weltkrieg“ (Koeppen 1986 (2):9) droht zwar nicht mehr, doch religiöser Fanatismus, das vielen unverständliche Agieren der Politiker, nicht nachlassender Rassismus, Korruption, Sexismus bestehen weiter, deren Manifestationen in Koeppens Romanen auf den gleichen Ursprüngen wie die der Gegenwart beruhen und die sich nicht nur in deutschsprachigen Autoren der Moderne, sondern auch besonders in der anglo-amerikanischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts finden.

Koeppen steht weit mehr als bisher angenommen in der Nähe der anglo-amerikanischen Moderne, auch in der Anlage seiner Werke, und Elemente von Joyces *Ulysses* sind ganz offensichtlich in *Tauben im Gras* (1951) verarbeitet worden (Koeppen (1995:22)). Koeppens eigene Aussagen bezüglich seiner Inspiration und Absichten jedoch sind oftmals vage und über die Jahre hinweg widersprüchlich. Eine intensive Beschäftigung mit den drei Texten ist vonnöten, um Bezüge zu den Werken der oben genannten Dichter aufzuzeigen. Nun existieren, wie aus dem nächsten Kapitel (Überblick über die Forschungslage) hervorgehen wird, bereits etliche Einzelstudien zu existenzialistischen,

historischen und literaturgeschichtlichen Einflüssen auf Koeppen, zu seiner Kultur- und Gesellschaftskritik, ebenso wie zu seiner lückenhaften Biografie während der Nazijahre. Diese Arbeit stellt jedoch durchaus den Anspruch, nicht nur die bestehende Forschungslage zu darzustellen, sondern auch zu einigen neuen Erkenntnissen bezüglich der ideengeschichtlichen Positionierung Koeppens zu kommen, daher befasst sich Kapitel 3 mit einem Ausflug in die deutsche Moderne und den amerikanischen und britischen *modernism* sowie mit Th. Manns Eigenweg. Kapitel 4 widmet sich den 1950er Jahren in Westdeutschland (Text und Geschichte). Laut Mayer (1967:301) hat das nicht-existente Jahr Null in der deutschen Geschichte auch keinen umfassenden literarischen Neubeginn hervorgebracht, „erst recht kein[en] Traditionsverlust an epischen Formen. [...] Wer damals neu begann, eigenes Erleben aus Vorkrieg, Krieg und Nachkrieg schildern zu wollen, mußte versuchen [...], mit den Sprachmitteln und Kompositionsprinzipien auszukommen, die er beherrschte.“ Aus diesem Grunde habe sich ein „Rückgriff auf expressionistische Modelle“ ergeben, was auf Koeppen, wie zu sehen sein wird, so allerdings nicht zutrifft. Dieses vierte Kapitel beschäftigt sich intensiv mit den den drei Texten zugrunde liegenden sozialen und historischen Gesichtspunkten, um dann in Kapitel 5 (Intertext) zu etablieren, ob Koeppen wirklich den modernen Stil der 1920er und 1930er als angemessen zur Darstellung seiner Zeit und Gesellschaft erachtet. Besonderes Augenmerk wird hier dem Gefühl der Unbehautheit des modernen Menschen gewidmet, der bei Koeppen beinahe zwanghaft in permanenter Bewegung ist, doch selten ankommt.

Ein weiterer Bereich, der eine extensivere Analyse verdient, ist die Stellung der Frauen und die Darstellung der Sexualität bei Koeppen. Es gibt einige wenigen Studien diesbezüglich (Haas 1998; Schmidt 2001), jedoch werden die wenigen Analysen, die sich oft nur darauf belaufen zu konstatieren, dass der Erzähler keinerlei Interesse an der Darstellung und Ausführung der weiblichen Charaktere seiner Romane hat, nicht innerhalb eines größeren Ganzen gesehen.

Doch es geht hier nicht nur um ein weiteres Aufzeigen von (wenn auch bisher vernachlässigten und somit neuen, von mir bearbeiteten) Exempeln von Intertextualität, sondern darum, dass Koeppens Umgang mit der Tradition einen Abschied von ihr darstellt. Koeppen, der aus den 1950er Jahren heraus völlig kontextgebunden schreibt, kann natürlich nicht auf eine Aufarbeitungsdebatte, auf den Umgang mit der Kriegsschuld und der deutschen Scham zurückgreifen; in seinen Romanen scheinen die Schuld, die Scham zu groß zu sein und können nicht abgearbeitet werden; eine apokalyptische Trostlosigkeit aus den fünfziger Jahren weht den heutigen Leser an, der die sogenannte Trilogie freilich mit anderen Augen liest, auch post-kolonial, post-Auschwitz. Es bleibt faszinierend, wie anders als seine Zeitgenossen Koeppen mit der Thematik umgeht; er zeigt (zu Beginn der Bonner Republik!) Adornosche Desillusion bez. der demokratischen Massen.

Koeppen steht mit diesem Angriff auf genau lokalisierte Zeittendenzen vereinzelt in der Phase noch der ‚Trümmerliteratur‘ [...] und dem ‚magischen Realismus‘ einerseits [...] und bereits beginnender symbolischer Hermetik andererseits [...]; erst mehrere Jahre nach dem Erscheinen des letzten der Romane beginnen jüngere Autoren – Martin Walser, Enzensberger, Grass – mit einer vergleichbar offenen Kritik bundesdeutscher Zustände. [...] Isoliert steht Koeppen auch mit der Darstellungsweise in den Romanen: Sein Bemühen, an die avancierte Romankunst der zwanziger Jahre (Joyce, Dos Passos, Döblin) anzuschließen, der kalkulierte Rückgriff auf Errungenschaften der ‚klassischen Moderne‘ widersetzt sich den zu Beginn der fünfziger Jahre noch proklamierten Konzepten eines ‚voraussetzungslosen Neubeginns‘ der Schreibweisen. In doppelter Weise markiert Koeppen Distanz: zur vorherrschenden literarischen Kultur – er hat sich auch von allen literarischen Gruppierungen und Publizitätsformen ferngehalten – und zu den zeitgeschichtlichen Prozessen überhaupt. (Fischer 1986(b):210)

In diesem Zusammenhang ist auch die moderne Sicht des kolonialen Erbes zu sehen, da auch dieses letztlich ein Unbehagen seitens des Erzählers gegenüber „dem Anderen“, „dem Fremden“ widerspiegelt. Die Sicht auf das „primitive“ *alter ego* und den kolonialen „Anderen“ ändert sich mit dem Einsetzen der Moderne, da sich auch die Eigenwahrnehmung des Europäers ändert (s. auch Sartres Konzepte des „Für-sich-Seins“

und „Für-andere-Sein“ sowie der „Unaufrichtigkeit“, also seine Bewusstseinstheorie und Phänomenologie der Ontologie (Martin 2002:1; 93f.)).

Da die Moderne/ der *modernism* des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert sich bemüht, die neue Realität der Industrialisierung und des zunehmenden Gefühls der Entfremdung widerzuspiegeln (s. Kap. 3), verwenden ihre Autoren neue Erzählmethoden, sowohl stilistischer als auch inhaltlicher Art. Die Moderne selbst wird zur Tradition – einer Tradition, mit der sich Koeppen kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in seinen drei Nachkriegsromanen auseinandersetzt. Besonders die Auseinandersetzung der (in unserem Sinne) modernen Literatur mit dem Mythos, der dekonstruiert wird, und mit dem Intertext ist hier von Interesse, da Koeppen zwar einerseits eben diese Auseinandersetzung und Dekonstruktion nachempfindet, sich aber letztlich, wie in Kapitel 5 zu sehen ist, von einer ganzen Epoche und ihren literarischen Vertretern abwendet. Diese Arbeit will also neue Einsichten in Wolfgang Koeppens Werk erarbeiten, insbesondere bezüglich seines Umgangs mit den Ursprüngen, Ausprägungen und dem Ende der europäischen Moderne und des irisch-englischen und anglo-amerikanischen *modernism*; beginnend bei Baudelaire, über James Joyce und Gertrude Stein hin zu E.E. Cummings und Thomas Mann. Doch von zentralem Interesse ist hier zu zeigen, dass Koeppen sich hier fundamental moderner Mittel bedient, um seine Gegenwart darzustellen, dass diese Mittel jedoch so traditionsorientiert sind – und somit nach der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges nicht ausreichen, die neue Zeit zu reflektieren –, dass sie sich überlebt haben. Für Koeppen ist die literarische Moderne klassisch geworden, und mit einem gewissen Bedauern, so scheint es, verabschiedet er sich von ihr.

2. Überblick über die Forschungslage

Da ich mich im Rahmen dieser Untersuchung damit beschäftige, inwiefern Wolfgang Koeppen in seiner Nachkriegs-Trilogie dem angelsächsischen und amerikanischen *modernism* nahesteht und wie er sich von der Literatur seiner deutschsprachigen Zeitgenossen absetzt, will ich an dieser Stelle auf die Arbeiten, die bisher zu diesen Themen geleistet wurden und die weiterhin von Nutzen sein können, in chronologischer Folge eingehen.

Sichtet man die Literatur zu Koeppen, so fällt auf, dass insbesondere in den 70er und 80er Jahren eine starke Tendenz dazu vorherrscht, Koeppens Lebensumstände (besonders die seiner frühen Jugend) als alleiniges Erklärungsmodell für sein Schreiben aufzuführen; eine Neigung, die auch um die Jahrtausendwende nicht ganz verschwunden ist. Freilich bietet jedoch auch die Literatur dieser Dekaden eine große Hilfestellung für einen Vergleich Koeppens mit den Werken anderer Autoren.

Die frühen siebziger Jahre, womöglich als Reaktion auf die Studentenbewegung gegen die westdeutsche Restauration (Uske 1984:9), brachten etliche Arbeiten zu Koeppens Werken hervor. Dietrich Erlachs Untersuchung *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler* von 1973 bietet interessante Einblicke bezüglich der zeitgenössischen Gegebenheiten, unter denen Koeppens Kollegen künstlerisch einen anderen Weg als er eingeschlagen haben. Erlachs achtes Kapitel, betitelt „Die zeitkritischen Intentionen des Autors und der Erzählstandpunkt“, folgt allerdings der obengenannten Tendenz, allzu sehr auf Koeppens persönliche Erfahrungen einzugehen; jedoch hilfreich für das Rezeptionsverständnis ist sein zehntes Kapitel („Die Rezeption von Koeppens Nachkriegswerk“ (Erlach 1973:169-77).

Im gleichen Atemzug ist Manfred Kochs *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation* von 1973 zu nennen. Er verweist auf Koeppens Unwillen, sich einer wie auch immer gearteten literarischen Strömung anzuschließen:

Daß Koeppen sich der ‚Gruppe 47‘ nicht angeschlossen hat, ist [] nicht allein in seiner Vorliebe fürs Einzelgängertum begründet, sondern an die Unterschiede, in der ästhetischen Orientierung und literarischen Praxis gebunden, die ihn von den Gründungsmitgliedern der ‚Gruppe 47‘, Hans Werner Richter, Alfred Andersch, Walter Mannzen und Walter Kolbenhoff, trennten. Im Gegensatz zu diesen Autoren glaubte Koeppen nicht an den absoluten Neuanfang der Literatur. Er ging vielmehr auf die Angebote ein, die ihm eine mit „Verspätung“³ rezipierte ausländische moderne Literatur bereitstellte, und machte sich an die Aufarbeitung der deutschen Literatur der Weimarer Zeit, deren Weiterentwicklung durch die Naziherrschaft unterbrochen worden war. Koeppen knüpfte bewußt an eine Tradition an, als deren Repräsentanten James Joyce, John Dos Passos und Alfred Döblin zu nennen sind. (Koch 1973:8)

Sabina Beckers Artikel „Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne“ (Becker 2005; siehe unten) widerspricht Kochs These meines Erachtens trotzdem nicht: Becker hält sich im gegebenen Rahmen ihres Beitrages ausschließlich an die deutschsprachige Moderne, wohingegen Koch auch Koeppens Selbstaussage miteinbezieht, „daß so verschiedene Autoren wie Augustinus, Kierkegaard, Baudelaire, Rimbaud, Dostojewski, Genet und Michaux ‚ein deutliches und nicht abzuschüttelndes Fremd- und Ichgefühl, allen anderen entgegengesetzt und doch mit allen und allem verbunden‘ [Koeppen 1996 (2):265-78] zu sein, gehabt hätten.“ (Koch 1973:9)

1976 erschien der Sammelband *Über Wolfgang Koeppen*, herausgegeben von Ulrich Greiner, in dem sich die Beitragenden unter anderem zur zeitgenössischen Rezeption der Nachkriegs-Trilogie und der Reisetexte äußern. Hans Schwab-Felischs hier abgedruckte Reaktion von 1952 auf das Erscheinen von *Tauben im Gras*, die repräsentativ für die zeitgenössische Kritik ist, bekundet zunächst Befremden: „[Der

³ Heinrich Vormweg 1971. „Deutsche Literatur 1945-1960. Keine Stunde Null.“ In: Durzak, Manfred (Hrsg.) 1971: *Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart: Reclam. 13-30; hier: 29.

Roman] ist ein literarischer Wurf; ein epochales, umwerfendes Ereignis ist er nicht.“ (Schwab-Felisch 1976:36). Doch 1966 ‚widerruft‘ Schwab-Felisch seinen ersten Eindruck, wenn auch etwas halbherzig:

Kein Kritiker, der nicht gelegentlich auch irrte. [... Auch] nach neuer Lektüre [bin ich der Ansicht], *Tauben im Gras* sei zur Zeit des Erscheinens und bisweilen auch heute noch [] zu hoch eingestuft worden. [...] Die [damalige] Gegenwart stellte sich mir aber anders dar als Koeppen. Und sie stellte sich damals – wahrscheinlich – den meisten Berlinern anders dar als den bundesdeutschen in München und anderswo. [...] Man blickte hoffnungsvoll auf die Alliierten, deren Luftbrücke die Rettung gewesen war, und man blickte hoffnungsvoll auf Bonn. [...] Ist es so verwunderlich, daß die Gesellschaftskritik Koeppens in Berlin – nicht allein bei mir – mehr Unbehagen auslöste als Zustimmung? Vielleicht war auch ein wenig unbewußte Notwehr gegen den von Koeppen anvisierten ‚Urgrund unseres Heute‘ in meiner Kritik enthalten. [...] Ich habe den Roman nicht erkannt, habe ihn verkannt, versimpelt, ihn fast nur gelesen mit den Augen des mürrischen Zeitbetrachters [...]. Nicht gesehen habe ich das eigentliche Thema Koeppens, das die Kontaktlosigkeit ist, die Flucht des Menschen vor sich selbst, die eine Angst vor sich selbst ist. (Schwab-Felisch 1976:38-42)

Der Band stellt mit seiner Sammlung von früheren und zeitgenössischen Beiträgen eine Erhöhung, oder doch eine Rehabilitation Koeppens dar; Koeppen hatte zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Über Wolfgang Koeppen* seit *Der Tod in Rom* keinen Roman mehr veröffentlicht (und hat auch bis zu seinem Tode keinen weiteren vollen Roman mehr veröffentlicht), und Reich-Ranicki fragte bereits 1961: „Durch die Verhältnisse in der Bundesrepublik und durch die unmittelbare Reaktion auf seine Bücher wurde der Romancier Koeppen von seiner eigentlichen Aufgabe weggedrängt. Die Reisebücher wurden zur Ausweichmöglichkeit. [...] Was wird folgen?“ (Reich-Ranicki 1976:109)

Von besonderem Interesse hier ist die Sektion „Versuche über Koeppen“, in der auch Helmut Heißenbüttels „Wolfgang Koeppen-Kommentar“ (Heißenbüttel 1976:151-62) von 1968 abgedruckt ist.

Die Geschichten, die Koeppen in den drei Romanen erzählt, handeln nicht einfach von den Figuren und von dem, was sie tun und was ihnen geschieht; diese Figuren sind aber auch nicht allegorisch für etwas dahinter, und es spricht auch nicht der Autor durch den Mund seiner Figuren als er selbst. Etwas Allgemeineres wird erzählt, das schwer deutlich zu beschreiben ist. Koeppen entblößt sich nicht im Sinne der Selbstanalyse [...]. Aber er ist doch einer Selbstentblößung auf der Spur. [...] In seinen Figuren sucht er das Selbst auf, um es zugleich bloßzulegen und bloßzustellen. Aber er trifft es nicht als Allegorie oder als Modellfall, die Bloßlegung und Bloßstellung des Selbst steckt in der Redeweise, in der Art, wie erzählt und die Erzählung von Paraphrasen zersetzt wird, unlösbar drin. [...] Das Bloßstellende liegt darin, daß der Schriftsteller, der sagen will, was es mit dem bestimmten Zustand, über den er schreibt, auf sich hat, sich bereits und gerade mit diesem Akt des Schreibens bloßstellt: eine ‚intellektuelle Exhibition‘. (Heißenbüttel 1976:153f.)

In den frühen 80er Jahren findet eine wahre Koeppenforschung-Renaissance statt – eine Hoch-Zeit für Dissertationen zu Wolfgang Koeppen, die sich oftmals mit dem Thema Politik und Gesellschaft (im weitesten Sinne) versus Individuum beschäftigen. Thomas Richner sucht in seinem *Der Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman* 1982 den existenzialphilosophischen Hintergrund in Koeppens Romanen zu erhellen und meint diesen in Kierkegaards und Pascals Werken zu finden – „Versuche, den Autor mit anderen Philosophen in Verbindung zu bringen, sind wenig sinnvoll. [...] Sartre schätzt er ausschließlich als Schriftsteller, nicht als Philosophen.“ (Richner 1982:105f.) Zu dieser Feststellung gelangt Richner durch sein Gespräch mit Koeppen, das 1978 stattgefunden hat. Zwar ist es beneidenswert, dass Richner eine Aussage dieser Eindeutigkeit bekommen hat, doch ist (wie in der Einleitung bereits erwähnt) Vorsicht geboten im Hinblick auf Koeppens Hinweisen auf seine Einflüsse. Richners Untersuchung bezüglich Pascals Einfluss auf Koeppen („[d]ie Grundfragen in Koeppens Roman [*Tod in Rom*] – es sind die existenziellen Grundfragen des Menschen – finden wir auch in Pascals ‚Gedanken‘: ‚Was ist der Mensch?‘ [...] und ‚Was ist Wahrheit?‘“ (Richner 1982:109)) ist ebenso anwendbar wie Richners Feststellungen zu Kierkegaard („Die seelischen Situationen sind verwickelt, die Motive vielfach hinterbaut, zahlreiche und schroffe Gegensätze zusammengespannt und das Ganze steht unter einem ungeheuren inneren Druck; die Probleme in ihrem Ansatz oft

so ineinandergewoben [...], dass der Lesende sich ratlos zu verlieren droht.⁴ Diese Worte zeigen, wie nah das Verhältnis von Koeppen zu Kierkegaard ist.“ (Richner 1982:119)), aber genauso gut kann man, wie in dieser Arbeit geschehen, andere Philosophen wie Sartre zu Rate ziehen, um sich einen Zugang zu Koeppens Romanen zu verschaffen. Dies ist die Crux und das Wunderbare an Koeppens Werken: die intertextuellen Bezüge sind so vielfältig (und zum Teil so universell), dass jeder Leser etwas ihm vorher Bekanntes wiederzuerkennen vermag und schnell glaubt, einen Hinweis, gar einen Beleg für einen früheren Text gefunden zu haben (siehe Richner oben: „Diese Worte **zeigen** [...]“; eigene Hervorhebung), auch wenn es sich gar nicht um einen solchen Beleg handelt, sondern nur um eine Möglichkeit von vielen. Besonders in den späten 1970er und in den 1980er Jahren, in denen Koeppen ein beliebter Autor für Doktoranden war, begaben sich viele auf Schnitzeljagd in ihren Dissertationen und glaubten, die *eine* Lösung zu Koeppens Texten finden zu können. Ich will diesen Enthusiasmus und die zum Teil positivistische Arbeitsweise jedoch nicht einfach abtun, denn diese Arbeiten haben das Fundament für viele weitere Arbeiten und auch für meine Erkenntnis gelegt, dass die intertextuellen Bezüge in Koeppens drei Nachkriegsromanen keineswegs auf wenige Autoren und Werke reduziert werden können; dass man aber weiter beitragen kann, weniger beachtete Quellen miteinzubeziehen, und dass ein solchermaßen neues und erneutes Lesen weitere Einblicke in Koeppens Kosmos ermöglicht.

Weiterhin fällt Stanley Cravens *Wolfgang Koeppen: A Study in Modernist Alienation* von 1982 auf. Stanley Craven leistet eine solide Analyse der gesellschaftlichen, politischen, historischen und bis zu einem gewissen Grad auch der geistesgeschichtlichen Gegebenheiten, die für Koeppens Werk von Bedeutung sind. Seine Arbeit geht zwar auf die eigentlich typische Darstellung der “human condition” ein –

⁴ Romano Guardini 1927. “Der Ausgangspunkt der Denkbewegung Kierkegaards.” In: Peter P. Rohde 1959. *Sören Kierkegaard*. Hamburg. 167.

a pessimistic vision of the repetitiveness and incorrigibility of this condition, the possibility of the apocalypse, the bankruptcy and ineffectiveness of European religion and culture, the 'absurd' meaninglessness of history, the intellectual artist's position and role(s) in mass-culture and an abstract, technologised mass-society, the central theme of fragmentation (Craven 1982:i),

sucht jedoch weniger die literaturgeschichtlichen Wurzeln dieser Darstellungsform zu ergründen, sondern macht deren Manifestationen an den jeweiligen Texten fest. Craven versucht, in seinem zweiten Kapitel in Koeppens Kindheit und früher Jugend die Ursprünge für dessen Stil und Themen zu etablieren, und argumentiert mit Christian Linder, dass Koeppens Schreiben „immer autobiographisch“ gewesen sei (Linder 1972:49) – gewiss eine *conditio sine qua non* für die meisten Schriftsteller von Rang, jedoch nur begrenzt von Nutzen für die hier vorliegende Arbeit. Craven versucht, fast sämtliche Werke Koeppens in seine Untersuchung miteinzubeziehen, wobei er in seiner Einleitung Koeppen in eine Tradition mit Faulkner, Hemingway, Conrad, Kafka, H. Mann, Roth und Jahn stellt und ihn ideologisch im Expressionismus beheimatet (Craven 1982:2-9) – es bleibt Craven jedoch wenig Raum für eine genauere komparatistische Analyse.

Auch Hartmut Buchholz fügt sich 1982 in die Gruppe der Forscher ein, denen ein Miteinbeziehen von Koeppens Vita als „unerlässlich“ (Buchholz 1982:17) scheint, um „auffällige und wichtige Leerstellen oder Hohlräume innerhalb Koeppens literarischer Produktion in den Blick zu nehmen“ (Buchholz 1982:17). Trotz seiner kühnen Haltung der damaligen Forschungslage und akademischer Konvention gegenüber („[e]ine detaillierte Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur kann ich mir an dieser Stelle ersparen, zumal sie in der Einleitung zu Dietrich Erlachs 1973 [!] erschienener Dissertation“ „Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler“ – dem kompetentesten Buch, das es bislang über Koeppen gibt – vorzüglich zusammengefaßt ist“ (Buchholz 1982:44)), bietet auch er zu viele Zusammenfassungen und Wiedergaben des Handlungsgeschehens ohne unternehmensfreudig in die Tiefe zu gehen.

Richard L. Gunn (1983) muss sich ebenso wie Craven bei der Vielzahl der von ihm angeschnittenen Themenbereiche in seinem *Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Postwar Trilogy* sehr beschränken, und so werden zum Beispiel die Unterkapitel „Christianity“, „Education“ und „The Family Unit“ in Bezug auf *Tauben im Gras* auf drei Seiten kondensiert. Zusammenfassend konstatiert Gunn den Umschwung in der Rezeption der drei Romane Koeppens von Ablehnung zu großem Lob: „In the immediate postwar years when the novels first appeared, Koeppen was putting his fingers into open wounds; by the late 1960s the wounds had healed sufficiently to enable the critics to view Koeppen's novels with greater detachment and objectivity.“ (Gunn 1983:173) Dies ist gewiss ein Ansatz, den Umschwung in der Kritik zu erklären; doch ob die Wunden wirklich schon in den späten 1960er Jahren geheilt waren, ist fraglich. Meines Erachtens ist gerade ein Aufreißen der noch nicht verheilten Wunden ein Element, das zu Koeppens zunehmender Beliebtheit beitrug, vor allen bei linken Intellektuellen, doch häufig verkauft haben sich Koeppens Romane nie. Koeppens drei Nachkriegsromane sprachen vor allem diejenigen an, die mit den Studenten der 1960er Jahre gegen den „Muff von tausend Jahren“ revoltierten (s. Heißenbüttel 1976). Interessanterweise ist Gunn einer der wenigen Autoren, der die drei Romane ganz fraglos als eine Einheit, eine Trilogie sieht: „[The] thematic unity justifies the word trilogy even though the specific cast of characters changes with each novel. Along with the recurring themes [like social criticism], there is a spatial and temporal unity linking each novel with the other two.“ (Gunn 1983:173)

Carol Hanbidge setzt sich in ihrer Dissertation *The Transformation of Failure. A Critical Analysis of Character Presentation in the Novels of Wolfgang Koeppen* (1983) nicht nur mit den drei Nachkriegsromanen, sondern auch mit *Eine unglückliche Liebe* (1934) und *Die Mauer schwankt* (1935) auseinander und setzt sich zum Ziel, „to provide a detailed analysis of psychological aspects of Koeppen's five novels by examining methods of narration, and thus to restore the protagonists in all their complexity and individuality to the centre of the works and of the reader's attention“ (Hanbidge 1983:257).

Die Ansätze von Buchholz und Gunn sind für ihre Zeit durchaus typisch: Die Nachwehen der 1968er-Revolten äußern sich in einem verstärkten Interesse vieler Forscher an sozialen und politischen Themen und in Entrüstung über unaufgearbeitete Vergangenheit. Hanbidge, wenn auch der damaligen Tradition des detaillierten Auflistens von Themen und Charakteristika noch verhaftet, entfernt sich von dieser Arbeitsweise: „One thing that has emerged is a certain continuity throughout the five novels [... --] a continuity rooted in the exceptional individual as the determining factor in an interpretation of the novels.“ (Hanbidge 1983:257f.)

Bernhard Uske, mit seinem 1984 erschienenen *Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk Wolfgang Koeppens*, versucht Geschichte und Kunst neu zu beleuchten, da „die Vorstellung von Geschichte, die die Protagonisten zum Ausdruck bringen, [] ihre Entsprechung in der über sie hinausgehenden Organisation des Geschichtsbildes, wie es der Erzähler in der Gestaltung der Romantotalität zustandebringt“ besitzt (Uske 1984:19), auch wenn er selbst konzediert, dass mit dem Erscheinen von Kochs (1973) und Erlachs (1973) Arbeiten „der Rahmen einer politisch motivierten Interpretation ausgefüllt“ worden sei, „der durch den Ansatz von Reich-Ranicki abgesteckt worden war [...]. Dieser hatte die politische Brisanz vor allem der Nachkriegs-Trilogie im Zusammenhang der westdeutschen Restauration betont“. (Uske 1984:9). Daher konzentriert Uske sich auf eine Erweiterung dieses Aspektes, der auch (s.o.) von Buchholz, Richard L. Gunn und z.T. von Carol Hanbidge behandelt wurde, und bezieht die Dimension der Ästhetik mit ein.

Hans-Ulrich Treichels *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen* (1984) wehrt sich gegen die bis dahin vorherrschende ideengeschichtliche Analyse der Werke Koeppens und will eine „methodenkritische Studie“ darstellen sowie „die Korrektur einer inhaltsanalytisch operierenden Hermeneutik, in der Erkenntnis auf Identifizierung hinausläuft, indem das Aufgefundene nach einem ‚catalogus mundi‘ einer bereits verfügbaren Kategorie zugeordnet wird“ (Treichel 1984:8). Er beschäftigt sich

hauptsächlich mit der Struktur der Texte Koeppens (ohne den geschichtlichen Hintergrund zu vernachlässigen), was hier vor allem bei einem Vergleich mit den Texten der *modernists* Eingang findet – ich wende mich sozusagen mit Treichel gegen Treichel, indem auch ich mich auf die von ihm verfehten ideengeschichtlichen Aspekte konzentrieren werde, allerdings um neue, über die Hermeneutik hinausgehende Erkenntnisse zu gewinnen.

Der Mangel an Treichels sonst ausgezeichnete Studie besteht vor allem darin, daß er zugunsten der Erkundung einer impliziten und verborgenen Thematisierung der Subjektproblematik und des Schreibens bei Koeppen die explizite Thematisierung des Subjektivismus im Horizont der ‚Romankrise‘, die Herrschaftsgeste erzählerischer Sinnzuweisung, vernachlässigt. (Hielscher 1988(a):29)

Ein besonders hilfreicher und wichtiger Materialienband von 1987 ist immer noch Eckart Oehlenschlägers *Wolfgang Koeppen*, in dem sowohl Primär- als auch Sekundärtexte zu so diversen Themen wie „Ideologie im Vergleich zu Literatur“ (Scherpe 1987:233-57), „[...] Was an Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus* modern ist“ (Schütz 1987:275-88), und „Wie haben sich deutsche Schriftsteller gegen die Unfähigkeit zu trauern gewehrt? Dargestellt an Wolfgang Koeppens *Tod in Rom*“ (Mitscherlich 1987:289-307) präsentiert werden. Scherpe verwehrt sich zu Recht gegen ein „einfaches Abbildverhältnis zwischen Wirklichkeit und literarischer Wirklichkeit“ (Scherpe 1987:233) und setzt sich mit Koeppens erstem Nachkriegsroman mit Hilfe marxistischer Literaturtheorie auseinander, die Literatur nicht mehr nur als „abgeleitete Wirklichkeit“ (Scherpe 1987:234) begreift – Literatur sei dadurch bestimmbar, „dass sie sich ins Verhältnis setzt zu den vorgegebenen Ideologien, sich kraft der ihr eigenen produktiven Imagination auf Distanz bringt zu den Ideologien, an denen sie gleichwohl beteiligt ist, mit denen sie arbeitet“ (Scherpe 1987:235) – dies erklärt hervorragend die Entwicklung der ambivalenten Koeppenrezeption der ersten drei Jahrzehnte nach Veröffentlichung der drei Nachkriegsromane. Schütz verweist darauf, dass moderne Literatur „bewußt

anders“ (Schütz 1987:286) sein will als das wirkliche Leben, dass sie jedoch darin scheitert – und dieses Scheitern thematisiert.

Mitscherlich setzt sich mit der heftigen Ablehnung, auf die Koeppens drei Nachkriegsromane zunächst stießen, auseinander, und sieht (meines Erachtens nicht zu Unrecht) in den Romanen und der Kritik das Wirken der (Freudschen) Verdrängungstheorie und die von ihr und Alexander Mitscherlich postulierten Unfähigkeit der Deutschen zu trauern bestätigt. (Mitscherlich 1987:290)

Auch Ulf Eiseles Beitrag in diesem Band, „Odysseus trinkt Coca Cola. Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘“, beeinflusste die weitere Koeppenforschung und zeigt auf, wie alles „zur Pose“ (Eisele 1987:261) wird und wie der Mythos vom Hehren negiert wird.

Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“ von Martin Hielscher (1988(a)) wird mit den Worten eingeleitet:

Als Wolfgang Koeppen 1951 mit dem Roman „Tauben im Gras“ wieder zu veröffentlichen begann, stellte die Kritik einhellig fest, daß dieser Roman, wie auch die beiden folgenden, sich nicht an den Hauptstrom der Literatur nach 1945 (Kahlschlagliteratur, Einfluß von Hemingway und Kafka) anschloß, sondern an die Tradition des modernen Romans des 20. Jahrhunderts, für die Namen wie Gide, Proust, Musil, Döblin, Joyce, Broch, Dos Passos usw. stehen. [...] In den melancholischen, handlungsgehemmten und in der Schwermut der ästhetischen Existenz erstarrten Künstlerfiguren der Nachkriegsromane repräsentiert und wiederholt sich das potentielle Schicksal der autonom gewordenen, modernen Kunst, das Schicksal aller ästhetischen Erfahrung, die sich abkoppelt vom gesellschaftlichen Ganzen [...]. (Hielscher 1988(a):9-11)

Auch Hielscher erkennt die beiden bisherigen Hauptströmungen in der Koeppenforschung, die einerseits „das Romanwerk als politisch engagiertes vom übrigen Werk absetzen“ (Hielscher 1988(a):13) und andererseits, unter Heißenbüttels Ägide, „die Thematisierung des Zusammenhanges von Subjektivität und Fiktion in Koeppens Texten“ (Hielscher 1988(a):13) zum Ausdruck bringen. Hielscher selbst will, an Uske anknüpfend, „die Verklammerung der vom Erzähler verantworteten

Deutungsmuster mit der dargestellten Vorstellungswelt der zentralen, ‚privilegierten‘ (Uske) Protagonisten“ (Hielscher 1988(a):14) vornehmen. Er geht in seiner Einführung auf Thomas und Heinrich Mann, Musil, Broch und Döblin ein – die meiner Meinung nach in der Koeppenforschung erste klare Verknüpfung zwischen Koeppen und den modernen Vorläufern und Vorbildern. Hielscher stützt sich in seinem theoretischen Ansatz (in einem der ersten Werke der Koeppenforschung, in dem sich der Autor in ausgesprochen klarer Weise mit literaturtheoretischen Strömungen auseinandersetzt) auf Heißenbüttel (1959, 1968, 1972)⁵ Blamberger (1985)⁶, Eisele (1984)⁷. (Hielscher 1988(a):10). Hielscher ist jedoch, nach über 20 Jahren, einiges hinzuzufügen; so ein Vergleich basierend auf einer intertextualitätstheoretischen Untersuchung.

Hielscher veröffentlicht im gleichen Jahr ein weiteres Werk: *Wolfgang Koeppen*, das thematisch seinen Rahmen wesentlich weiter steckt (da biographisch angelegt) als die oben besprochene Arbeit, und beachtet intertextuelle Bezüge (Hielscher 1988(b):75f.).

Ein wichtiger, leider nur kurzer Beitrag zur vorliegenden Problemstellung ist der von Bernd Widdig (1991). In seinem Aufsatz „Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom*“ will Widdig zeigen, dass Koeppens Roman auf allegorische Weise „über den Umschlag der Moderne in die äußerste Barbarei“ reflektiert (Widdig 1991:161). Er beschäftigt sich unter anderem, wie auch Hielscher schon vor ihm, mit dem Element der Melancholie, und beruft sich bei der Beantwortung der Frage „wie auf den Verlust einer verlorengegangenen Totalität zu antworten sei“ (Widdig 1991:161) auf Blamberger, Hielscher, Freud, Adorno, Lukács und Benjamin. Er geht auf die intertextuelle Referenz im *Tod in Rom* zu Th. Manns *Tod in Venedig* ein, konzentriert sich aber auch sehr auf die

⁵ Siehe Heißenbüttel, Helmut 1976 [1959]. „Hörtext und Lesetext Amerika“. In: Greiner, Ulrich (Hrsg.) 1976. *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 95-8. *Idem* 1976 [1968]. „Wolfgang Koeppen-Kommentar“. In: *ibid.*, 151-62. *Idem* 1972. „Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen“. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.) 1972. *Wolfgang Koeppen. Edition Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Richard Boorberg Verlag. Band 34. 33-7.

⁶ Siehe Blamberger, Günter 1985. *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart: Metzler.

⁷ Siehe Eisele, Ulf 1984. *Die Struktur des modernen Romans*. Tübingen: Niemeyer.

Lokalität, die Stadt Rom. Widdig stellt im Hinblick auf die Charaktere Judejahns und Siegfrieds fest:

Es scheint fast, als könne man aus dieser Verdopplung [der Figur Aschenbachs durch Siegfried **und** Judejahn] eine Genealogie der Moderne herauslesen. Am Anfang steht Gustav von Aschenbach, der sterbende Vertreter der bürgerlichen Kultur gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Sein Erbe verdoppelt sich: Der eine Strang führt in die Avantgarde der Zwölftonmusik, der andere in den Faschismus. Die Beziehungen zwischen künstlerischer Avantgarde und Faschismus verweisen auf einen weiteren Text von Thomas Mann, *Doktor Faustus* von 1947. [...] Die Komplexität der Beziehungsmuster zwischen beiden Texten geht so weit, daß *Der Tod in Rom* als ein Metatext, als eine Stellungnahme zu *Dr. [sic!] Faustus* gelesen werden kann. (Widdig 1991:165)

Widdig kommt zu der Schlussfolgerung, dass moderne Kunst nach 1945 bei Koeppen die Funktion habe, „eine Verlusterfahrung in radikaler Subjektivität“ (Widdig 1991:166) zu formulieren und plädiert mit Adornos Idee der „Naturgeschichte“ für ein Neuverständnis von Koeppens Text bezüglich der Rolle, die Geschichte spielt.

Mit *Chaos, Control, and Consistency: The Narrative Vision of Wolfgang Koeppen* stellt David Basker 1993 eine Verbindung zwischen Koeppen und dem englischsprachigen *modernism* her:

I use the term ‚modernism‘ throughout to refer to writing which dates back as far as the first decades of the twentieth century, in which the tradition of narratorial omniscience was abandoned by a number of writers, in favour of experimentation with narrative forms. This experimentation frequently represented an attempt to reflect the free associations of mental processes on the written page. Writers such as James Joyce, Alfred Döblin, John Dos Passos, and William Faulkner exercise a particular influence over Koeppen’s work. (Basker 1993:22)

Auch wenn dies eine recht konzise Darstellung des literaturtheoretischen Hintergrundes ist, aber auch eine, die aufgrund der Sprache, in der sie geschrieben ist, begrifflich und epochengeschichtlich eindeutiger ist als ihre deutsche Entsprechung, so ist Baskers

Studie hilfreich, da er versucht, Koeppen akkurater in den literarischen Kontext der vergangenen sechzig Jahre deutscher Geschichte einzubetten (Basker 1993:7).

Eine erfrischend neuartige Annäherung an Koeppens kürzere Prosa findet in Bernhard Fetz' *Vertauschte Köpfe: Studien zu Wolfgang Koeppens erzählender Prosa* von 1994. Er sieht darin, dass die Koeppen-Forschung ihr Hauptaugenmerk auf die Romane gerichtet hat, auch eine Wertung – oder eben Missachtung von Koeppens kürzerer Prosa.

Oliver Herwigs „Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus. Die Strategie der literarischen Auseinandersetzung mit Thomas Mann im Roman ‚Der Tod in Rom‘“ (1995) bietet eine Ausgangsstellung für eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Intertextualität in Koeppens Romanen, auch wenn Herwig nicht auf die Theorie der Intertextualität eingeht.

1996 erscheint die Sammlung *Wolfgang Koeppen*, in der Marcel Reich-Ranicki etliche seiner Arbeiten, die Zeitspanne 1961 bis 1996 umfassend, zu Wolfgang Koeppen und dessen Werken versammelt. Diese Sammlung ist vielleicht nicht nur als Tribut an einen von Reich-Ranicki bewunderten Autor zu bewerten, sondern auch als eine erste Möglichkeit, fast unmittelbar nach Koeppens Tod dem lesenden (und kaufenden) Publikum eine Art Überblick zu bieten. In mehreren von Reich-Ranickis Artikeln weist dieser auf Einflüsse auf Koeppen hin und geht vor allem auf die zeitgenössische Kritik ein, die zumeist feindselig auf die drei Romane reagierte – eine Defensivreaktion in einer sich angeklagt fühlenden Gesellschaft. „Und vielleicht vermochte Koeppen die Zeitatmosphäre deswegen so scharf einzufangen, weil er kühn genug war, eben ‚die Düsternis unserer Zeit zum ausschließlichen Ausgangspunkt‘ zu machen.“ (Reich-Ranicki 1996:18) Im Kapitel „Der Dichter der aggressiven Resignation“ stellt Reich-Ranicki fest:

Für [Koeppen] war Literatur von Anfang an nichts anderes als Selbstdarstellung, also eben Konfession. Und wenn das, was er schrieb, einen Zweck hatte, dann war es vor allem die (mehr oder weniger geheime) Selbstverteidigung. Verteidigung – müssen wir gleich fragen – wogegen? Wer *Jugend*, Koeppens

autobiographisches Buch aus dem Jahre 1976 kennt, ist versucht zu antworten: gegen die Gesellschaft, in die er hineingeboren wurde [...]. Indes wäre dies eine zwar nicht unbedingt falsche, doch allzu enge und allzu oberflächliche Deutung. Man sollte sich hüten, die biographischen und zeitgeschichtlichen Umstände, die natürlich auf Koeppens Weg und Werk Einfluß hatten, zu unterschätzen oder gar zu ignorieren. Aber ebenso fahrlässig wäre es, die Ergebnisse mit den Anlässen zu verwechseln. Anders ausgedrückt: So wichtig in Koeppens Prosa die gesellschaftlichen Elemente auch sind, so wenig kann man ihr mit derartigen Kriterien und Kategorien gerecht werden. Sein Protest ist tiefer und radikaler zugleich. (Reich-Ranicki 1996:86)

Reich-Ranicki schneidet hier ein Thema an, das bereits, wie oben gezeigt, Heißenbüttel beschäftigt hat, und deutet an, dass Koeppen im Vergleich zu seinen Zeitgenossen (insbesondere Böll und Andersch) eventuell Schuldgefühle aufgrund mangelnden sozialen Engagements hegte: Koeppen hat „nie für eine Ideologie oder für ein politisches Programm plädiert [...]. Die Erziehbarkeit des Menschen war für ihn immer nur eine Illusion, nie hat er an den Fortschritt geglaubt. So brauchte er auch nie eine Enttäuschung zu erleben.“ (Reich-Ranicki 1996:90)

Josef Quack leistet mit seiner 1997 erschienen Monographie *Wolfgang Koeppen: Erzähler der Zeit* einen großen Beitrag zur Koeppenforschung. Er rückt gänzlich ab von den üblichen „Lebensbeschreibung[en]“ (Quack 1997:7), wie sie vor allem in den Dissertationen zu Koeppen vorkommen (inklusive Craven und Treichel), da „eine biographische Interpretation hier nicht besonders ergiebig ist. Das mag bei anderen Dichtern anders sein, der Wahrheitsgehalt von Koeppens Schriften speist sich nur in geringem Maß aus den Quellen seiner privaten Lebensumstände“ (Quack 1997:7). Quack hält das Thema der Zeit für „[d]as beherrschende Thema des modernen Romans“ (Quack 1997:7) und daher auch für das beherrschende Thema des Koeppenschen Werkes. Er geht mit den Autoren früherer Arbeiten zu Koeppen scharf ins Gericht, indem er ihnen unterstellt, es fehle ihnen durchweg an einer Theorie, „die es erlaubt hätte, den politisch-gesellschaftskritischen Zeitbegriff mit dem narrativen Zeitbegriff und dem Zeitmodus des subjektiven Erlebens zu verbinden“ (Quack 1997:8). In seinen

Darlegungen stützt sich Quack hauptsächlich auf Paul Ricoeurs *Zeit und Erzählung*⁸. Von besonderer Bedeutung für meine Arbeit sind Quacks Ausführungen zu den Funktionen der intertextuellen Beziehungen in Koeppens Texten – er konzentriert sich hier auf philosophische Einflüsse wie die von Schopenhauer, Kierkegaard, Jaspers, Weber und Sartre. Es geht Quack auch darum, keine „vage[n] Gemeinsamkeiten [zwischen Koeppens drei Romanen] herzustellen“ (Quack 1997:8), sondern die Texte als selbständige Einheiten zu sehen. Ich möchte in dieser Hinsicht von Quack abweichen, ohne ‚vage‘ zu sein, wie im Hauptteil der Arbeit ersichtlich sein wird. Im Mittelpunkt von Quacks Romananalysen steht generell die Zeiterfahrung; spezifischer: bei *Tauben im Gras* die Erfahrung der Nachkriegs-Gegenwart, beim *Treibhaus* der Existenzialismus und Sartre sowie das „Versäumnis der Zeit“ (Quack 1997:147) und bei dem *Tod in Rom* „[d]ie Gegenwart des Künstlers“ (Quack 1997:213).

Christoph Haas (1998) unternimmt mit *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre* einen weiteren Versuch, sich Koeppens Werk anzunähern. Auch wenn er sich von der Tendenz früherer Kommentatoren lossagt, dem „Pathos der Wiedergutmachung [eines zu wenig beachteten Autors ... und] des Verstehens“ (Haas 1998:9) zu folgen, so widmet auch er sich den so genannten Standardthemen (der „Analyse der mythisierenden Tendenzen in den Nachkriegsromanen“ (Haas 1998:15)). Er scheint die oben erwähnte Arbeit Quacks, nur kurz vor seiner erschienen, noch nicht gekannt haben. Sein Blick auf Thomas Manns *Tod in Venedig* im Hinblick auf den *Tod in Rom*, ein unwiderstehliches Thema für die Koeppenforscher, bietet unter dem Titel „Aschenbachs fremde Brüder“ (Haas 1998:175) gute textnahe, aber theorieferne Einsichten.

Im gleichen Jahr wie Haas' Untersuchung erscheint auch Bianca Kurths *Spiegelung des Ich im Anderen. Juden und Schwarze im Werk von Wolfgang Koeppen*. Hier wird zum ersten Mal eine neue, auch weiterhin anhaltende Tendenz in der Koeppenforschung bemerkbar: jüngere Kommentatoren beziehen nun auch Theorien mit ein, die oftmals in

⁸ Siehe Ricoeur, Paul 1988-1991 [1983-1985]. *Zeit und Erzählung*. Dt. Rochlitz, Rainer und Knop, Andreas. München: Fink.

anderen Disziplinen erarbeitet wurden, wie den Postkolonialismus oder *gender studies*, und machen diese zum Hauptaugenmerk ihrer Studien. So auch Gary Schmidts 2001 erschienene Studie *Koeppen – Andersch – Böll. Homosexualität und Faschismus in der deutschen Nachkriegsliteratur*. Schmidts Vergleich von Koeppens *Der Tod in Rom* mit Thomas Manns *Tod in Venedig* (wie gesagt, ein Thema, an dem sich noch ein jeder Koeppen-Forscher versuchen musste, und auch diese Arbeit wird nicht ohne Bemerkungen hierzu auskommen) konzentriert sich auf die Darstellung und Bedeutung homosexueller Charaktere im Zusammenhang mit dem faschistischen Erbe und konstatiert in Bezug auf Koeppens *Tod in Rom* und den Protagonisten Siegfried:

In Koeppen's texts [...] the bourgeois family has been compromised so greatly through its support of fascism that it cannot function as the site of resistance and humanity [as] constructed by Böll. [...] Male homosexuality represents not only liberation from the cycle of reproduction (to be interpreted both literally as biological propagation of the species and figuratively as the reproduction of the social system) but also the terrible isolation and loneliness of the individual who has decided not to participate in this cycle. (Schmidt 2001:111)

Es wird gegenwärtig noch an dem Nachlass Koeppens gearbeitet (Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald 2014: online); so ist zum Beispiel 2000 *Auf dem Phantasieroß* erschienen, herausgegeben von Alfred Estermann – Textkritik und Edition spielen gegenwärtig eine größere Rolle in der Koeppen-Forschung als die früheren „Interpretationen“, oder man scheint auf Texte zurückzugehen, die vor der Romantrilogie verfasst wurden, wie Jörg Döring mit „...*ich stellte mich unter, ich machte mich klein...*“. *Wolfgang Koeppen 1933-1948*, in dem Döring 2001 unter anderem versucht, der Autorschaft von *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch* nachzuspüren. Koeppens Reiseberichte und Essays, die unveröffentlichte Prosa aus dem Nachlass, textkritische Vergleiche von Manuskripten – all dies steht im Augenblick im Vordergrund der Koeppenforschung. Doch einige greifen auf Koeppens *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Den Tod in Rom* zurück: 2005 erschien der oben erwähnte Artikel von Sabina Becker, in dem sie nachweist, dass Koeppen sich zwar der Formen der Moderne der zwanziger Jahre bediene, jedoch nicht der insbesondere von der „Neuen

Sachlichkeit' postulierten Ästhetik und Poetologie. (Becker 2005: 100-103) Die Gültigkeit dieser Aussage wird nachzuprüfen sein, zumal Becker sich (im gegebenen Rahmen ihrer Veröffentlichung) ausschließlich auf die deutschsprachige Moderne konzentriert und den *modernism* außer Acht lässt.

Ich will mich mit dieser Arbeit der momentanen Strömung zum Trotz der Nachkriegs-Trilogie widmen und werde, unter Einbeziehung der vorhandenen Forschung neue Ansätze erschließen, denn die hier besprochenen Arbeiten beschäftigen sich fast ausschließlich (mit der Ausnahme von Hielscher (1988) und Quack (1997)) relativ umfassend mit einem bekannten sozio-politischen, historischen und philosophischen Hintergrund, der zumeist einer inhaltlichen Untersuchung der Koeppenschen Werke dient, die sich wiederum an stilistischen und strukturellen Elementen orientiert. Freilich ist all dies unerlässlich zum Verständnis von Koeppens Nachkriegsromanen, mit denen ich mich hier vornehmlich befasse; ich will mich jedoch wesentlich komparatistischer einer Kunstrichtung nähern, von der man beinahe schon geglaubt hatte, sie sei überholt. Doch neueste Studien wie die von Ute Müller (2005), die sich mit dem Einfluss William Faulkners auf die deutsche Nachkriegsliteratur beschäftigt, oder Lada Bormotovs *Eine Annäherung an die Wahrheit. Intertextualität in Wolfgang Koeppens Roman „Der Tod in Rom“* von 2008 zeigen an, dass es gegenwärtig ein gesteigertes Bewusstsein bezüglich der Strömungen, die in Koeppens Romanwerk Eingang gefunden haben, gibt.

Müller (2005:161) führt die „retardierte“ Rezeption Faulkners in Deutschland in ihrer umfangreichen, jedoch aufgrund der Detailfülle manchmal etwas unübersichtlichen Studie auf die erst spät nach der nationalsozialistischen Diktatur und der Zensur durch die Alliierten erfolgten Übersetzungen zurück, daher wurde Faulkners Einfluss in den 1950er Jahren umso spürbarer.

Bormotov bemüht sich nicht nur um schematische Darstellungen zu Interxtualitätskonzepten, sondern möchte auch „zwischen unterschiedlichen

Auslegungen von Koeppens Werk vermitteln“ (Bormotov 2008:12). Bormotov sieht den *Tod in Rom* als „Gipfel der zwei vorausgehenden Romane *Tauben im Gras* und *Das Treibhaus*“ und geht ausführlich auf „den mythologischen Sinnraum dieses Werkes“ ein, „der für das Verständnis der Konzeption des Autors von großer Bedeutung ist“ (Bormotov 2008:11), und auch wenn ihr philosophischer Hintergrund sich intensiv bezüglich der „Existenzformen des Einzelnen“ (Bormotov 2008:105) mit Kierkegaard und Pascal beschäftigt, so lässt sie doch Sartre sowie die bahnbrechende Studie Josef Quacks zu Spuren des Sartreschen Erbes in Koeppens drei Romanen gänzlich außer Acht. Trotz Bormotovs etwas zweifelhaften Vergleichs zwischen den Figuren von Gottlieb Judejahn und Gustav von Aschenbach (Bormotov 2008:22-38) leistet sie doch einen interessanten Beitrag, da sie die erste zu sein scheint, die bei ihrer Analyse über rein textbezogene Intertextualität hinausgeht und versucht, einen Bezug zwischen Caspar David Friedrichs bildlichen Darstellungen und Koeppens Romanen herzustellen (wenn auch lediglich begründet in der gemeinsamen Heimatstadt Greifswald, Einsamkeit, Isolation und in Koeppens Bekenntnis, Friedrich sei sein Lieblingsmaler und Idol (Bormotov 2008:157)).

Wie bereits erwähnt, finden zunehmend Erkenntnisse anderer Fachgebiete Eingang in die Literaturwissenschaft. In Bezug auf die Koeppenforschung schlägt sich dies besonders in Hinsicht auf die *postcolonial studies* nieder, ein bezüglich der deutschsprachigen Geisteswissenschaften verhältnismäßig neuer Forschungszweig (Diallo/ Göttsche 2003:11), und Monika Albrechts Studie „Afrika hin und her? Spurensuche zur Fremdwahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur der 1950er Jahre“ von 2003 ist erhellend, was die Darstellung schwarzer Amerikaner in Wolfgang Koeppens Nachkriegs-Trilogie anbelangt. Albrecht ist der Meinung, Koeppen sei als „früher Analytiker von Kulturzusammenstößen“ (Albrecht 2003:118) erst noch zu entdecken und zeigt auf, inwiefern Koeppen sich „sich zur Analyse von Rassismen im Nachkriegsdeutschland einer Reihe von Strategien [bedient], die Teil eines äußerst komplexen, durch Montage, Multiperspektivität und ein System von Ein- und Überblendungen des Erzählens gekennzeichneten Verfahrens sind“ (Albrecht 2003:120).

Die 1950er Jahre erfahren momentan wieder verstärkte Aufmerksamkeit durch deutschsprachige Literaturwissenschaftler als eine „Dekade höchster Ambivalenz, deren Eckpunkte mit Konservatismus und Avantgarde nur sehr grob benannt sind“ (Häntzschel/ Leuschner/ Ulrich 2005:8) und wohl auch als ein Jahrzehnt, in dem so viele der gegenwärtigen kulturellen Entwicklungen ihren Ursprung gefunden haben. Im ersten Band von *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* begründen die Herausgeber ihre Titelwahl wie folgt:

Der programmatische Titel „Treibhaus“⁹ assoziiert Dunst, Abgeschlossenheit, Künstlichkeit. Die Metapher trifft die Atmosphäre der Nachkriegszeit zwischen Fünfjahresplan und Wirtschaftswunder, Kulturbund und Kaltem Krieg. Zugleich ist der Titel eine Hommage an Wolfgang Koeppen, dessen Romantrilogie *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Tod in Rom* [...] (1954) die Literatur als Medium zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ins gesellschaftliche Bewußtsein gebracht hat. (Häntzschel/ Leuschner/ Ulrich 2005:7)

Auch hier erscheint ein Beitrag Albrechts zu Alfred Döblin und Wolfgang Koeppen aus postkolonialer Sicht, in dem sie sich mit den Kaliban-Figuren in den Werken beschäftigt. Koeppen schlage eine Brücke zur kolonialen Vergangenheit Europas durch das Evozieren der Stichworte „Kolumbus“, „Kaliban“ und „Krieg Weiß gegen Schwarz“; seine Erzählstrategie bestehe „in diesem Zusammenhang unter anderem darin, kollektive Assoziationsmuster vorzuführen, die bei der ‚kolonialen Begegnung‘ der Münchner mit den schwarzen GI's [sic] automatisch in den Köpfen der Ersteren ablaufen.“ (Albrecht 2005:230)

Der 2009 erschienene Band *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung* (Hrsg. Jürgen Egyptien), dessen Erscheinungsankündigung gewiss in vielen Koeppen-Forschern die Hoffnung auf frische Einblicke in das Werk keimen ließ, wird seinem Titel nicht gerecht. Nichts ist wirklich neu hier; es handelt sich um wiederaufgelegte Beiträge von

⁹ Im „Editorial“ wird „Treibhaus“ in Anführungsstrichen und groß geschrieben (als Buchtitel sollte es doch eigentlich kursiv gedruckt werden); auf der Vorderseite des Einbands wird es klein geschrieben.

Oehlenschläger, Widdig, Döring *et al.* von 1962-2004 – eine Enttäuschung für die akademisch orientierte Leserschaft und auch nicht für eine breites Publikum angelegt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich nach einem anfänglichen Schweigen der Literaturkritik zu Koeppens drei hier zu untersuchenden Romanen dieser Autor zunächst als „Geheimtipp“ von wenigen, danach von vielen Promovenden auf die offensichtlichen Komponenten der Texte hin bearbeitet wurde. Erst in den letzten Jahren gibt es erneut Studien, die neueste Forschungsergebnisse aus *postcolonial studies* und *gender studies* integrieren, und auch diese Arbeit wird den Versuch präsentieren, einen kontemporären, interdisziplinären Ansatz zum Verständnis von Koeppens Texten anzusprechen.

3. Modernes

Wie in Kapitel 2 aufgezeigt, untersucht man bei Koeppen oftmals seine inhaltliche Nähe zur Moderne/ zum *modernism*, doch ist auch die Frage, ob der stilistische Rückgriff auf jene Epoche von Bedeutung ist, nicht ausreichend untersucht. Zunächst soll hier geklärt werden, inwiefern Koeppen auf die Moderne zurückgreift – dazu gehört eine Untersuchung dessen, was die Moderne konstituiert –, inwiefern Koeppen sich ihrer bedient, und inwiefern er sich doch von ihr abhebt bzw. entfernt.

3.1. Inwiefern „modern“?

Die deutschsprachige Moderne in unserem Sinne korrespondiert mit Viettas möglicher Datierung – „auf der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert“ (Vietta 1992:18) stattfindend. Der Begriff der *literarischen* Moderne (für den deutschen Sprachraum) wurde, wie Becker/ Kiesel (2007:9) zeigen, Mitte der 1880er Jahre von Eugen Wolff geprägt:

Das „Princip“ der Moderne wird hier bestimmt als „das moderne Ideal“ im „Gegensatz zur Antike“ und unter Bezugnahme auf die zeitgenössische Literatur. Ebenso wichtig wie diese grundlegende Bestimmung ist aber auch der Untertitel seines Vortrags „Revolution und Reform der Literatur“. Damit schuf Wolff nicht nur eine feste terminologische Komponente im literarischen Diskurs des späten 19. Jahrhunderts; vielmehr benannte er mit seiner Differenzierung zugleich die Tatsache, dass unter dem Terminus Moderne sowohl literarische Revolutionen als auch ästhetische Reformen verzeichnet werden sollten [...]. Wolff antizipierte so mit seiner Formulierung eben jene Komplexität und Ambivalenz des Begriffs und Phänomens Moderne [...].

Jene Komplexität und Ambivalenz entsprangen den realen und hausgemachten, den physischen und metaphysischen, materiellen und symbolischen Krisen, die für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert so charakteristisch und formend waren – den Arbeiterbewegungen, den ersten Anfängen der Frauenemanzipation, dem

Imperialismus, den Auswirkungen des Ersten Weltkriegs – und schlugen sich in den Werken der Künstler, aber auch in denen derer, die sich mit sozialen Veränderungen befassten, nieder: Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger, Wittgenstein. (Levenson 1999:4) Uneingedenk der Einflüsse aus der Welt der Fabriken, Maschinen und Technik scheint es aber doch so zu sein, dass die literarische Moderne in Deutschland ihre Wurzeln im Bildungsbürgertum hat. (Bollenbeck 2007:46) „In Deutschland aber erhält die ‚gefühlte‘ Moderne als Ineinander von bürgerlicher Genese und antibürgerlicher Funktion eine besondere Dynamik und Brisanz. Gerade hier wird die kulturelle Moderne als Menetekel der gesellschaftlichen Auflösung und der kulturellen Enteignung gedeutet“ (Bollenbeck 2007:48), denn in einer Nation, die bis 1871 eben nur dieses war und noch kein vereinigtes Reich, spielte ein Zusammengehörigkeitsgefühl der Bürger mittels Identifikation über Sprache und Kultur eine größere Rolle als in den Nationalstaaten Europas. Es scheint einen konsensuellen Kunstnationalismus kurz nach der Etablierung des deutschen Nationalstaats gegeben zu haben, aber das Interesse für Kunst, für das Künstlerische, erzeugte auch eine Offenheit für moderne transatlantische und britische Einflüsse – zumindest bei der Intelligenz und denen, die sich dazu zählen wollten.¹⁰ Doch dieser konsensuelle Kunstnationalismus bereitete auch den Boden für die Ablehnung dessen, was bald als „entartet“, „dekadent“ und „undeutsch“ gebrandmarkt werden sollte.

Warum war die oben genannte „Revolution und Reform“ der Literatur nötig? War sie wirklich nötig? Die Autoren mussten sich mit den Auswirkungen der neuesten Entwicklungen in den Naturwissenschaften, die dem Erkenntnisdrang der modernen Künstler entgegenkamen, auseinandersetzen; ein aufkeimender Relativismus bezüglich der Stellung des Menschen in der industrialisierten Welt entstand; man erkannte, dass objektive Wahrnehmung besonders bezüglich der Darstellung von Geschichte unmöglich ist; die Ausbildung der Sprachwissenschaft, die ‚Wahrheiten‘ bezüglich der Bedeutung von Worten und Wörtern ins Wanken brachte, faszinierte und erschreckte

¹⁰ Die futuristischen Ausstellungen in Berlin, London und New York vor dem Ersten Weltkrieg wurden zum Beispiel „vom Publikum und der Presse verhöhnt“ (Bollenbeck 2007:47).

gleichermaßen; der Idealismus fand ein Ende; die ‚nicht zivilisierte‘ (also wohl nicht westeuropäische) Welt wurde von der aufblühenden Anthropologie ‚entdeckt‘, und man konnte schneller und komfortabler zu Beginn des 20. Jahrhunderts reisen also noch wenige Jahre vor der Ausbreitung der Eisenbahn in vielen kolonial besetzten Gebieten in Übersee. Mit Letzterem ging auch ein Sich-Befassen mit dem Kolonialen ‚Anderen‘ einher, eine Verbalisierung des Sexuellen, die wohl auch eine Folge der Urbanisierung war, diese wiederum eine Folge der Industrialisierung (Bell 1999:10-28) – all dies wirkte sich auf den ‚modernen‘ Menschen aus, löste den *Wunsch* nach einer neuen Ästhetik und nach neuen Formen aus. Die größte *Not* aber, das größte Bedürfnis nach etwas Neuem, hat wohl eher mit dem Kollaps des ganzen christlichen und aufgeklärten Glaubenssystems zu tun (Bell 1999:10), wenn dieses Neue auch jede Hoffnung auf weitere Sicherheiten im Keim erstickte.

Die Literatur der Moderne changiert [...] im Spannungsfeld einer provokativen Ästhetik oder ästhetischer Provokation auf der einen und literarischer Konvention auf der anderen Seite; sie oszilliert zwischen Literaturrevolution und Tradition, zwischen den Komponenten einer provokativ-experimentellen Moderne und den institutionalisierten Ritualen einer traditionelleren und klassisch wirkenden oder zumindest als ‚klassisch‘ bezeichneten Moderne. (Becker/ Kiesel 2007:10)

Die westliche Welt ist entzaubert worden; Max Weber hat 1917/1919 erklärt, dass „man, wenn man nur wollte, es jederzeit erfahren könnte, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne“. (M. Weber 1976 (1):308) Der Mensch hat wissenschaftliche Erklärungen für vieles gefunden, hat den allerersten Weltkrieg geführt. Der Glaube an „magische Mittel“ (M. Weber 1976 (1):308) ist nicht mehr vonnöten; es bedarf keiner Religion mehr, und es gibt in der Vermassung paradoxerweise nur noch die Subjektivität als allgemeingültiges Kriterium.

Ein Element der ästhetischen Provokation, sich gegen jegliche realistische und naturalistische Konvention wendend und diese Subjektivität zum Ausdruck bringend, ist

gewiss der Döblinsche/ Joycesche *stream of consciousness*¹¹, den wir auch in Koeppen wiederfinden und der das sich entwickelnde Bewusstsein des *linguistic turns* widerspiegelt, dass Sprache nicht notwendigerweise lediglich die Umgebung des Sprechenden/ Schreibenden reflektiert, sondern sie formt (Bell 1999:16). Die multiplen Erzähler in *Tauben im Gras* geben so dem Leser einen Einblick in eine fragmentierte (Treichel 1984), unzusammenhängende Welt, in der Individuen sich begegnen, sich eventuell aneinander reiben, die aber dennoch allein und sich dessen bewusst sind. Diese Fragmentierung wird bereits von Baudelaire, „dem französischen Dichter der Großstadt“ erkannt und dargestellt; „[d]er lange Atem des epischen Erzählens galt unter diesen Bedingungen nicht mehr als zeitgemäß. [...] Wo der Roman expandierte und wiederum episches Format gewann, war er zeitlich radikal beschränkt. (Assmann 2006:134)

Der Schriftsteller [...], der eigentliche Souverän über das Wort und die Sprache, wird hier als der eigentlich Gefährdete gekennzeichnet, als derjenige, dessen Arbeit nicht nur ein Hervorbringen von Sprache ist, sondern auch ein ‚Vernichten‘: ein Produktionsprozeß, der immer auch ein Destruktionsprozeß ist. Die Flaubert-Anekdote¹² macht anschaulich, wie sich der Autor [Koeppen] im sorgfältigen, selektiven Umgang mit den Worten nicht nur seinem Text, sondern auch dessen ‚Abwesenheit‘ erarbeitet und sich somit im Akt der Aneignung von Sprache zugleich der Gefahr des Verstummens und des Verlustes seiner Verfügungsgewalt über die Sprache aussetzt. (Treichel 1984:10f.)

Die Handlung in Koeppens Romanen ordnet sich dem reinen Erfahren und deren Präsentation unter; ebenso wie die Handlung von *Ulysses* altbekannt ist und daher sekundär bezüglich der Gestaltung des Materials ist. Auch in der Wiener Moderne,

¹¹ Siehe Gays (2007:188f.) Feststellung, dass bereits 1887 Edouard Dujardin in seinem Kurzroman *Les Lauriers sont coupés* diese Technik verwendet. Dieses Werk verkaufte sich, laut Dujardin, recht schlecht, aber einer der wenigen, die es gelesen hatten, war James Joyce. Über dreißig Jahre später signierte Joyce eine Ausgabe seines *Ulysses* an Dujardin dankbar als „impertinent thief“.

¹² „Der berühmte Autor, zu Gast auf einer Gesellschaft, wird von den Anwesenden – ‚Sie sind doch Schriftsteller!‘ – gebeten, einem abwesenden Freund eine Grußkarte zu schreiben. ‚Flaubert ging in einen anderen Raum und blieb verschwunden. Nach zwei Stunden erinnerte sich die Gesellschaft an den berühmten Schriftsteller. Er saß an einem Tisch, die Karte vor sich, und sagte besorgt, so geht es vielleicht. Auf dem Papier stand geschrieben: freundliche Grüße.“ (Koeppen in Treichel 1984:10; komplett: Koeppen 1986 [1980] (5):350)

besonders in Arthur Schnitzlers Werken, ist es das Innenleben der Protagonisten, das sie und ihre Gesellschaft entlarvt – Freud, mit dem Schnitzler eine langjährige Brieffreundschaft pflegte, den er aber nie persönlich kennengelernt hat, obwohl beide in Wien lebten, gratulierte Schnitzler zu seinen Einsichten: am 8. Mai 1906 schreibt er: „Ich habe mich oft verwundert gefragt, woher Sie diese oder jene geheime Kenntnis nehmen konnten, die ich mir durch mühselige Erforschung des Objektes erworben, und endlich kam ich dazu, den Dichter zu beneiden, den ich sonst bewundert“; am 14. Mai 1906: „So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber infolge feiner Selbstwahrnehmung – all das wissen, was ich in mühsamer Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe.“ (Freud in Ringel 2001:76) Schnitzlers *Leutnant Gustl* von 1900, „die erste deutschsprachige Monolognovelle“, (Renner 2007:33) wird aus stilistischen und politischen Gründen eine Sensation, aber auch, weil sie, ebenso wie Koeppens Romane, bloßstellt.

Treichel zeigt auf, dass bei Koeppen die Selbsterfahrung „immer wieder als Form des Selbstverlustes beschrieben“ wird und spricht von einer destruierten Sprachlichkeit in Koeppens Prosa – meist wird jegliche Darstellung von Gesellschaftlichkeit, „von Geschichte, Kultur und Politik [...] als Geräusch, als Lärm, als Phrase und Gerede“ entlarvt.“ (1984:13f.) Dies ist auch der Fall in *Ulysses*: Die siebte Episode („Aeolus“), in der Bloom und Daedalos in den Räumlichkeiten, die sich zwei Zeitungen teilen, auftreten, ist von sensationslüsternen Zeitungsüberschriften gekennzeichnet, die im Grunde nichts Neues anzeigen oder sich in die Handlungen und Gedankenstränge der Schreiberlinge einreihen. (Joyce 1986:96-123)

Der Mythos (Odysseus, die Götter der Antike, hier vielleicht auch hinzuzuzählen: Faust), auf den häufig von modernen Autoren zurückgegriffen wird, dient nunmehr der Verdeutlichung, dass nichts mehr heilig, göttlich ist und dass die Menschen nicht mehr im Dienst einer höheren Macht stehen. Blumenberg (1979:165) bezeichnet „ikonische Konstanz“ als das herausragende Element des Mythos, also seine „hochgradige

Haltbarkeit [,die ...] seine Ausbreitung in der Zeit und im Raum, seine Unabhängigkeit von lokalen und epochalen Bedingungen [sichert].“ (Blumenberg 1979:165) Wenn nun aber der Mythos fest an einen Locus und an eine Epoche gebunden wird wie Koeppen, verliert er das Hehre und seine Bedeutsamkeit. Man scheint sich wieder daran zu erinnern, dass auch der umherirrende Odysseus zwar nach zwanzig Jahren zu seiner Penelope zurückkehrt, aber dass diese Heimkehr letztlich keine glückliche ist, wiegt im zwanzigsten Jahrhundert schwer (vgl. James Joyces *Ulysses* (1922), Jean Giraudoux' *Elpénor* (1919)). T.S. Eliot schrieb über *Ulysses*:

[I]n using myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him [...]. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. (Eliot 1923:483)

Die Auseinandersetzung mit seiner Geschichte ist für den modernen Menschen wichtig – „[t]he past is criticized, yet it is also preserved on a new basis and one consequence is that it becomes necessary to speak not of *the* world so much as of the human ,world‘.“ (Bell 1999:12) Persönliche Geschichte ist noch viel mehr dem Subjektiven und dem Subjektivieren unterworfen. In Koeppen finden wir geschichtliche Fakten sowie deren Einwirkungen auf die fiktiven Handlungsstränge fiktiver Charaktere – ein historisches Tableau aus Koeppens Sicht, und dieses Erzählen konstituiert eine Synthese des Heterogenen, eine kreative und poetische Integration und Kombination multipler und verstreuter Ereignisse in eine zusammenhängende Narrative (Ricoeur 1984:ixf.; Rathofer 2007:79-89).

Der Mythos kann Geschichte bestätigen, gar motivieren (wie Homers Epen oder Ovids *Aeneis*); er kann auch von ihr abgespalten gesehen werden, als „überhistorisch“ (Nietzsche 1994 (1):216f.). Nietzsche sieht die Auseinandersetzung mit dem Mythos als bewusstseinskonstituierendes Element:

[Die Griechen waren unwillkürlich genötigt,] alles Erlebte sofort an ihre Mythen anzuknüpfen, ja es nur durch diese Anknüpfung zu begreifen: wodurch auch die nächste Gegenwart ihnen sofort *sub specie aeterni* und in gewissem Sinne als zeitlos erscheinen mußte. In diesen Strom des Zeitlosen aber tauchte sich ebenso der Staat wie die Kunst, um in ihm vor der Last und der Gier des Augenblicks Ruhe zu finden. Und gerade nur so viel ist ein Volk – wie übrigens auch ein Mensch – wert, als es auf seine Erlebnisse den Stempel des Ewigen zu drücken vermag: denn damit ist es gleichsam entweltlicht und zeigt seine unbewußte innerliche Überzeugung von der Relativität der Zeit und von der wahren, d.h. der metaphysischen Bedeutung des Lebens. Das Gegenteil davon tritt ein, wenn ein Volk anfängt, sich historisch zu begreifen und die mythischen Bollwerke um sich herum zu zertrümmern: womit gewöhnlich eine entschiedene Verweltlichung, ein Bruch mit der unbewußten Metaphysik seines früheren Daseins, in allen ethischen Konsequenzen, verbunden ist. (Nietzsche 1994 (1):127)

In der modernen Literatur wird der Mythos in der Tat zertrümmert – und oftmals rekonstituiert, historisch neu eingebettet. Sowohl in *Ulysses* als auch in *Tauben im Gras* zeigt sich durch die Verwendung des Odysseus-Mythos einerseits die weiterhin andauernde Bedeutung des Mythos und paradoxerweise gleichzeitig die Sinnlosigkeit des Mythos: die lange Suche nach der Heimat, das Ankommen in der Heimat und das Nicht-Existieren der Heimat.

Die Faszination des Mythos verweist auf ein anderes, weiteres Element, in dem ein ‚Fremdes‘ von Interesse ist (auch gespiegelt in Koeppens Romanen), nämlich die Auseinandersetzung mit dem rassistisch Anderen – eine Begegnung, die in verstärktem Maß zwischen Kolonialherren und Kolonialiserten stattfindet – und dem sogenannten ‚schwarzen Kontinent‘. Nun waren die wenigen deutschen Kolonien von wesentlich kürzerer Dauer als die von z.B. Großbritannien, Frankreich, Spanien und Portugal, doch, wie das nächste Kapitel zeigt, gab es schon vor einer radikalen Industrialisierung das Bedürfnis nach „fremder“ Inspiration in der westlichen Kultur. Die Entdeckung des ‚Primitiven‘ schlägt sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Paul Gauguins Martinique- und Tahiti-Bildern nieder, oder früh im 20. Jahrhundert in Pablo Picassos

„Les Femmes d'Alger“ (1907), das nicht, wie die Werke vieler anderer ‚Primitiven‘ idealisiert:

The ugliness and threat of the *Femmes d'Alger* breaks decisively with the sophisticated hedonism of the tradition in which Matisse and the Fauves most often worked. In it two languages for representation confront one another, as established assumptions for the representation of the nude confront Picasso's appropriative reinvention of ‚African‘ themes. (Butler 1994:8)

Die Auseinandersetzung der Deutschen nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem mit den afro-amerikanischen Besatzern reflektiert die Herrschafts-Umkehrung zur Situation vor dem Ersten Weltkrieg, wie das nächste Kapitel zur geschichtlichen Situation zeigen wird. In literaturgeschichtlicher Hinsicht zeigt sich in den Werken der Moderne die Faszination des Anderen, aber auch gleichzeitig ein Unwille oder auch Unvermögen, die Lebensumstände des Anderen als gleichwertig mit den eigenen zu akzeptieren. Im Zusammenhang mit Koeppens Werk spielt besonders die Darstellung des afrikanischen Kontinents und seiner Abkömmlinge eine Rolle, denen die Rolle des Mystisch-Exotischen wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zukommt.

Typisch für die Beschreibung der Landschaft Afrikas und seiner Einwohner in Romanen seien ein unerträglicher Exotismus und eine Unterdrückung von Realität, behauptet Gugelberger (1986:88) – vielleicht sollte man eher von einer Umgestaltung denn von einer Unterdrückung der Realität sprechen, da sich die in Romanen der Moderne präsentierte Realität den subjektiven Wünschen der Erzähler und Autoren anpasst. Hammond und Jablow befinden:

[T]he descriptions of Africans to be found in the Western literature of the past century conform to a readily definable tradition. It consists of a series of stereotypes and conventions which portray Africans as innately inferior and hence properly subordinate. The intellectual origins of the tradition are in imperialism and Social Darwinism, which gave sanction to the contemporary European society, and particularly to colonial expansion. The social situation and the accompanying intellectual climate have undergone radical change. Such change, however, is not paralleled in the literature. In part, the viability of the

tradition can be attributed to the slower rate of change in attitudes as compared to the rapid pace in social change. In effect, the literary image of Africans presented to the readers is not only fantasy, but the obsolete fantasy of an earlier time. (Hammond/ Jablow in Gugelberger 1986:89)

Laut Gugelberger war in Deutschland der Blick auf Schwarze und auf Afrika in der Literatur der 1950er Jahre selten, da man noch versuchte, eine eigene lyrische Stimme wiederzuerlangen; doch in den wenigen Vorkommnissen überwiegte eine Fortsetzung der exotischen Stereotypen, und das literarische Engagement für Afrika (wie durch Peter Weiss und Hans-Magnus Enzensberger) lässt noch ein paar Jahre auf sich warten. (Gugelberger 1986:93) Auch Koeppen lässt seine Charaktere diese Stereotypen wiederholen und zeigt somit ein Anknüpfen an die Ideenwelt der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Schwarze werden im Zusammenhang mit animalischen Sexualtrieb gesehen – oder als Kinder, Unmündige, deren Scham-lose Nacktheit und Anmut zwar bis zu einem gewissen Maße entzückt, aber letztlich nicht den westeuropäischen zivilatorischen Ansprüchen genügt:

Our eye in [Altenberg's 1897 *Ashantee*] comments quite directly that „blacks are children[]“. Here is a further marker of difference, the roots of which can be found in classical antiquity. The Other is like the child, different from the mature and sensible adult. But in the *fin de siècle* the very idea of the analogy between „child“ and „adult“ assumes a sexual dimension. Indeed, when Josephine Baker appeared in Vienna in 1929 – or at least tried to appear, for the city council found her costumes much too lascivious – she was glorified, totally without irony, by her supporters in Vienna as „that beautiful black child[]“. The implications of the child as sexual objects become evident later in the course of the dinner party when the younger of the two Ashantis is given a „wonderful French doll[]“, to which she begins to sing. The older of the two „suddenly bared her perfect upper body and begun to nurse the doll from her magnificent breasts[]“. The audience to this spectacle is awed by the naturalness of her action [...]. (Gilman 1986:39ff.)

Während wir in dem vorangegangenen Zitat Gilmans das Augenmerk auf die weiblichen Aschanti gerichtet finden, so können wir bei Koeppen in *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* die Infantilisierung der schwarzen amerikanischen Besatzungssoldaten nachzeichnen (Kap. 4 und 5).

Koeppens erster Nachkriegsroman zitiert im Titel Gertrude Stein – „pigeons on the grass, alas“¹³ von 1934 – und reflektiert somit eine Gesellschaft, die wie Tauben im Gras (nicht in den Lüften) keinen größeren Überblick hat, sich ironischerweise auf Auguren verlassen muss (denn „niemand blickte zum Himmel auf“ (Koeppen 1986 (2):11)), und in der die Mitglieder dieser Gesellschaft planlos, furchtsam vor Angriffen und führungslos herumscharren. James Thurber kritisiert in Steins Gedicht die Verbindung von Banalität und (sprachlich) hehrem Bedauern:

It is neither just nor accurate to connect the word alas with pigeons. Pigeons are definitely not alas. They have nothing to do with alas and they have nothing to do with hooray (not even when you tie red, white, and blue ribbons on them and let them loose at band concerts) [...]. But when any writer pretends that a pigeon makes him sad, or makes him anything else, I must instantly protest that this is a highly specialized fantastic impression created in an individual consciousness and that therefore it cannot fairly be presented as a simple description of what actually was to be seen. [...] People who do not understand pigeons – and pigeons can be understood only when you understand that there is nothing to understand about them – should not go around describing pigeons or the effect of pigeons. [...] No other thing in the world falls so far short of being able to do what it cannot do [i.e. evoke emotions in us¹⁴] as a pigeon does. Of being unable to do what it can do, too, as far as that goes. (Thurber 1934:online)

Was Thurber in seiner Besprechung im *New Yorker* wohl als Verriss gedacht hatte, beschreibt doch, was in Koeppens Roman vor sich geht: Scheinbar gefühllos werden die relativ alltäglichen Nachkriegsschicksale des Romanpersonals, der ‚Nichts sehenden Tauben‘, beschrieben, die zumindest zu Romanbeginn in einem ebenso vermeintlichen unzusammenhängenden, zufälligen Nebeneinander existieren¹⁵; durch das Einsetzen

¹³ Das vollständige Gedicht befindet sich im Anhang.

¹⁴ Patrick Süskind sieht dies vermutlich anders.

¹⁵ Einer der amerikanischen Lehrerinnen aus Massachusetts, die Deutschland in *Tauben im Gras* bereisen, werden die Gedanken zugeschrieben: „Im Gras hockten Vögel. Miß Burnett dachte ‘wir verstehen nicht mehr als die Vögel von dem was die Westcott quatscht, die Vögel sind zufällig hier, wir sind zufällig hier, und vielleicht waren auch die Nazis nur zufällig hier, Hitler war ein Zufall, seine Politik war ein grausamer und dummer Zufall, vielleicht ist die Welt ein grausamer und dummer Zufall Gottes, keiner weiß warum wir hier sind, die Vögel werden wieder auffliegen und wir werden weitergehen [...].’“ (Koeppen 1986 (2):165f.)

des Bewusstseinsstroms, also eines der Hauptmerkmale modernen Schreibens, für das auch Gertrude Stein so bekannt war, nähert der Leser sich den Figuren emotional doch an. Der Zustand der Unverbundenheit der Charaktere wird aufgelöst; dennoch existiert ein jeder für sich allein – Miteinander und echte Kommunikation bleiben unmöglich. In *Tauben im Gras* wendet sich der Dichter Edwin in seinem Vortrag

gegen einen Ausspruch der seinen Zuhörern völlig unbekanntem amerikanischen Dichterin Gertrude Stein, von der erzählt wird, daß Hemingway bei ihr zu schreiben gelernt habe. Gertrude Stein und Hemingway waren Edwin gleichermaßen unsympathisch, er hielt sie für Literaten. Boulevardiers, zweitrangige Geister, und sie wieder gaben ihm die Nichtachtung reichlich zurück und nannten ihn ihrerseits einen Epigonen und sublimen Nachäffer der großen toten Dichtung der großen und toten Jahrhunderte. Wie *Tauben im Gras*, sagte Edwin, die Stein zitierend, und so war doch etwas von ihr Geschriebenes bei ihm haften geblieben, doch dachte er weniger an *Tauben im Gras* als an *Tauben auf dem Markusplatz in Venedig*, wie *Tauben im Gras* betrachteten gewisse Zivilisationsgeister die Menschen, indem sie sich bemühten, das Sinnlose und scheinbar Zufällige der menschlichen Existenz bloßzustellen, den Menschen frei von Gott zu schildern, um ihn frei im Nichts flattern zu lassen, sinnlos, wertlos, frei und von Schlingen bedroht, dem Metzger preisgegeben, aber stolz auf die eingebilddete, zu nichts als Elend führende Freiheit von Gott und göttlicher Herkunft. Und dabei, sagte Edwin, kenne doch schon jede Taube ihren Schlag und sei jeder Vogel in Gottes Hand. (Koeppen 1986 (2):207)

Gestalten wie Edwin, die es mit dem Humanismus einer kaum erinnerten Epoche halten, sind in dieser Trümmerwelt überholt, sind in der Tat nur noch Epigonen. Freilich bedient sich auch Koeppen einer Stilrichtung, die ihre Hoch-Zeit zumindest im englischsprachigen Raum überlebt hat, die aber in Deutschland durch die Herrschaft der Nationalsozialisten unterbrochen und nie zu einem natürlichen Ende gefunden hat – man denke an den Bewusstseinsstrom in Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929). Doch nach 1933 geht

die Moderne [...] ins Exil, es bleiben nur die Repräsentanten einer mehr oder weniger ungefährdeten Unterhaltungsliteratur, die Autoren der Inneren Emigration, die Autoren der jungen nicht-nationalsozialistischen Literatur und das Gros der nationalkonservativen bis nationalsozialistischen Autoren in Deutschland. Wenn es also einen Zeitraum gibt, in dem literarische Moderne in

Deutschland nicht anzutreffen ist, dann ist es das Dritte Reich. (Delabar 2007:383)

Wie Becker (2005) aufgezeigt hat, gibt es jedoch starke Unterschiede zwischen den modernen Autoren und Koeppen, aber vielleicht sollte man Koeppen als einen Schriftsteller begreifen, der mit dem Einsatz moderner Elemente arbeiten wollte, ohne den Fehler seiner Romanfigur Edwin zu begehen und sich mit den Repräsentanten der Moderne gleichzustellen.

Bekanntlich bedient sich Koeppen [...] des von Döblin souverän genutzten Montageverfahrens, aber in deutlich abweichender Intention: „Döblin montiert [...] städtisches Dokumentarmaterial, Koeppen hingegen Erzählstränge und Figurenperspektiven.“ [Becker 2005:100] [...] Darf die Moderne im Zusammenhang mit Koeppen so stark auf Döblin und diesem engstens benachbarte Autoren und Döblin seinerseits dabei auf die gut anderthalb Jahrzehnte zwischen *Berliner Programm* und *Berlin Alexanderplatz* reduziert werden? Könnte man sich nicht vorstellen, dass Koeppen, der sich doch wohl nie emphatisch zur Nachfolge Döblins bekannt hat, bei entsprechender Gelegenheit die Worte variieren würde, mit denen er sich jener seinerzeit von Marinetti abgrenzte: „Pflegen Sie Ihren Döblinismus. Ich pflege meinen Koeppenismus.“¹⁶ [...] Die Rezeption der Moderne bei Koeppen, die mit den *Tauben im Gras* in ihre zweite, gewissermaßen reflektierte Phase geht, [ist] im Zeichen einer [...] Wiederkehr oder Wiederholung zu sehen [...]. Koeppen löst sich von der unmittelbaren Fortschreibung bestimmter Vorbilder [...] und öffnet sich der internationalen Moderne (Gertrude Stein und vor allem James Joyce's [*sic*] *Ulysses*), aber er tut dies in einer höchst intrikaten, bewusst ausstellenden und damit nichtidentifikatorischen Weise. (Sprengel 2007:412)

Koeppen greift nicht nur auf Elemente modernen Schreibens zurück, er verweist mit seinem Komponisten Siegfried Pfaffrath im *Tod in Rom* auf die Zwölftonmusik, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihr skandalumwittertes Debüt machte, und mit seinem Abgeordneten Keetenheuve im *Treibhaus* auf das moderne Element des *ennui* des Dandys (beides s. Kap. 5).

¹⁶ „Vgl. Alfred Döblin: 'Pflegen Sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus' (ders.: Futuristische Worttechnik. Offener Brief an Marinetti [1912]. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i.B. 1989, S. 113-119, hier S. 119).“ (Sprengel 2007:408)

Koeppens zweiter Nachkriegsroman, *Das Treibhaus*, arbeitet auch mit dem *stream of consciousness*, fällt jedoch insofern aus dem Rahmen der drei hier besprochenen Werke, als er sich auf einen einzelnen Protagonisten konzentriert. Hier wird der Bezug auf Alfred Döblin¹⁷ aufgegeben, der Einfluss des englischsprachigen *modernism* fortgesetzt, indem explizit der amerikanische Dichter E.E. Cummings genannt und zitiert wird; aber Koeppen geht auch auf die Anfänge der literarischen Moderne zurück und lässt seinen Abgeordneten Keetenheuve einen Versuch unternehmen, sich Baudelaires Lyrik anzunähern – wie in Kapitel 5 zu sehen sein wird, handelt es sich wirklich nur um den Versuch einer Annäherung: Er wird abgebrochen, wie auch Koeppen seinen Versuch, die Moderne noch einmal als stilistisches Mittel zur Darstellung gesellschaftlichen Chaos' zu bemühen, nach drei Romanen aufgibt. Wie Götze (2006:90ff.) aufzeigt, waren Koeppens Werke nicht von Erfolg bei der Leserschaft gekrönt; der Kritiker Schröder nennt die von Koeppen geschilderte Welt eine „kalte[], stinkende[] Hölle“ (in Götze 2006:93) – Wenige wie Walter Jens (1958) oder Marcel Reich-Ranicki (1961) haben den Wert von Koeppens Werken um die Zeit ihrer Veröffentlichung zu schätzen gewusst. (Götze 2006:94)

Becker macht darauf aufmerksam, dass Koeppen nicht völlig anders als seine Zeitgenossen geschrieben hat:

[Die] thematische Ausrichtung seiner Romane wie auch sein prinzipielles Literaturverständnis, dem eine enge Verschränkung von Literatur und zeitgenössischer Realität, von Literatur und Politik oder zumindest Gesellschaft zugrunde liegt, unterscheiden ihn auf jeden Fall grundsätzlich von den Autoren der Inneren Emigration der 1950er Jahre. Über diesen fundamentalen Differenzen sollten allerdings die Parallelen nicht übersehen werden. Denn Koeppens Interesse gilt der aktuellen Gegenwart, ihren politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen bzw. Fehlentwicklungen. Doch im Hinblick auf seine enthistorisierte, metaphysisch rückgebundene und ins Mythische überhöhte Zeit- und Zivilisationskritik, auf sein Bild vom Schriftsteller und Künstler als Außenseiter, [...] seinen Versuch, die Autonomie von Literatur gegenüber der Realität zu wahren, auf die von ihm favorisierte Form eines

¹⁷ in Erhart (Hrsg.) 2005 ausführlich dargestellt.

stilisierten Künstlertums und nicht zuletzt auf sein Festhalten an der Außenseiterposition des Künstlers steht Koeppen fest auf dem Boden der Nachkriegsliteratur. (Becker 2006:74f.)

Wie sollte Koeppen auch nicht „fest auf dem Boden der Nachkriegsliteratur“ stehen? Becker argumentiert in ihrem Beitrag gegen die auch von Koeppen selbst inszenierte Ausnahme- und Außenseiterstellung, die ihm zugeschrieben wird, was aber eher nach Mängelauflistung Koeppen gegenüber denn Kritik an der Forschung klingt.

Koeppens Ruf, ein Außenseiter zu sein, hat auch mit seiner anfänglichen Unbeliebtheit nicht nur beim breiten Publikum zu tun. Arne Grafe (2006) macht uns in seinem etwas langatmig betitelten Artikel „Koeppen, aber kein Köppchen’, ‚schlechthin genial’ oder ‚ein Ekel-Buch’? Ein Beitrag zur Beziehung Wolfgang Koeppens zum Rowohlt Verlag. Drei bisher unbekannte Gutachten zum Treibhaus-Manuskript“ besagte Gutachten zugänglich. Wolfgang Weyrauch, Anfang der 1950er Lektor beim Rowohlt Verlag, spricht sich in einem dieser Gutachten für die sofortige Aufnahme des Romans in das Programm des Verlags aus und äußert sich folgendermaßen bezüglich der Modernität des Romans:

Nun tritt der höchst bemerkenswerte Fall ein, dass die äusserst prophetischen Meinungen Koeppens identisch sind mit der äussersten Modernität der Sprache. Eine Modernität, die nicht modern ist, weil sie klassisch zu formulieren mag, sondern die modern ist, weil sie im Jahre 1953 aufgeschrieben wurde, weil man als Schriftsteller, der auf sich hält, im Jahre 1953 gar nicht anders schreiben kann. Die Diktion Koeppens ist so vollendet, dass sie gleichsam eine Klassizität des Sprachlichen, wie sie viele Jahre [sic] später von jedem Schriftsteller gehandhabt werden wird, vorwegnimmt. Die Diktion Koeppens ist absolut einfach, jedermann versteht sie. Gewiss, sie ist motorisch, sie bevorzugt das Komma vor dem Punkt. Aber wie könnte eine Sprache unserer Jahre, und angesichts eines Themas unserer Jahre, sich anders verhalten? Was bei Arno Schmidt immer noch experimentell ist, wenn auch vorstossend zu fernen Expeditionszielen, ist hier bereits selbstverständlich geworden. Ich habe mich schon lange gewundert, dass Koeppen nicht unser Autor ist. Wir suchen doch immer nach Verfassern, die neu sind. Andererseits suchen wir nach Stoffen, die die Leser durcheinanderschütteln. Hier ist beides zusammen. Koeppen, der, glaube ich, schon über fünfzig Jahre ist [... Koeppen war 47 zu diesem Zeitpunkt],

ist der jüngste deutsche Autor, den ich kenne. (Weyrauch in Grafe 2006:86; Rechtschreibung im Original ohne ‚ß‘)

Hier ist nicht nur bemerkenswert, dass Weyrauch einer der wenigen ist, die Koeppens Kunst (an)erkennen, sondern auch, dass die Moderne als literarische Epoche schon zum Klassischen gehören und doch zukunftsweisend sein soll. Er steht recht allein mit seiner uneingeschränkten Anerkennung unter seinen Kollegen; zwei weitere Gutachten (eines gezeichnet „J“, das andere von Willi Wolfradt (Grafe 2006:83)), werfen ihm vor, man „habe das alles schon oft gelesen, da und dort, im grossen Bestiarium der modernen Literatur, bei den Amerikanern [...]“ („J“ in Grafe 2006:87), der Roman sei voll „chronische[r] Unarten und dem Niveau abträgliche[r] Krassheiten [...], Mängel und Peinlichkeiten“ (Wolfradt in Grafe 2006:89). Der Stil der Moderne wird als abgestanden, das aktuelle Thema als peinlich empfunden.

Der dritte Roman, *Der Tod in Rom*, ist meines Erachtens eine Auseinandersetzung mit dem Erbe Thomas Manns, die weit über eine Referenz der Novelle *Tod in Venedig* hinausgeht (s. Kap. 5). Manns Klassizismus der Jahrhundertwende ist obsolet geworden, mit ihren vormaligen Werte und ständischen Ordnungen; auch der nur sieben Jahre vor dem *Tod in Rom* erschienene *Doktor Faustus*, der den realistischen Erzählduktus des 19. Jahrhunderts in der Narration des Serenus Zeitbloms parodiert, wird herangezogen. Wie noch zu sehen sein wird, nähert Koppens sich dem Altmeister mit großem Respekt, führt in dessen Geiste vor, wie man sich einer historisch aktuellen Lage als Thema nähern kann, gerade indem man eine stilistische Distanz zum Gegenstand herstellt, doch löst Koeppen sich dann von Mann.

Ich will mich hier auf das Moderne in Baudelaires *Fleurs du Mal*, Th. Manns *Doktor Faustus* und in einigen Gedichten E.E. Cummings konzentrieren, also auf die Einflüsse, die immer wieder im Zusammenhang mit Koeppens drei Nachkriegsromanen genannt werden, die aber in der gängigen Sekundärliteratur zu Wolfgang Koeppens drei Nachkriegsromanen nicht weiter ausgeführt worden sind. Die Moderne, die Koeppen bis

zu einem gewissen Grad wiederbelebt, dient meines Erachtens auch weiterhin dazu, die vollkommene Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt auszudrücken, das Nicht-Zurechtkommen mit dem neuen Alltag und mit seinen Mitmenschen. Moderne – das ist das fast immer präsente Gefühl des Fremd-Seins; Moderne heißt Entfremdung, Verfremdung, Befremdung zu erfahren. Dies sieht Wolfgang Koeppen mit den drei genannten Autoren, doch sieht er letztlich, dass Baudelaires Liebäugeln mit der Revolution, Manns ironische Bürgerlichkeit und Cummings' Gespaltenheit zwischen künstlerischer Avantgarde und rechtslastiger Politik nicht mehr ausreichen, die Nachkriegs-Situation zu bewältigen.

3.2. Wolfgang Koeppen

Wenn wir uns die drei hier besprochenen Autoren¹⁸ ansehen, so haben wir es mit Söhnen der gehobenen Schichten zu tun, mit politisch bewussten und politisch Stellung beziehenden Männern, oftmals im Zwiespalt mit der Gesellschaft, in die sie hineingeboren wurden. Koeppen steht nicht in dieser Nachfolge, und auch wenn besonders in der uns reine Überleben ringenden Nachkriegsgesellschaft Westdeutschlands gesellschaftlicher Stand keineswegs über Fähigkeit steht (s. Kapitel 4), so zählt der Glanz der guten Abstammung aber vielleicht doch für den unehelichen Sohn Wolfgang Koeppen. Während wir uns hier nicht weiter mit seiner Herkunft befassen wollen, ist in einer Untersuchung zu Koeppens Umgang mit der Tradition, derer Koeppen sich bedient, doch auffällig, dass er die Kinder des gehobenen Bürgertums und des Adels bewundert, viel gelesen und geehrt hat, aber in diesem neuen Nachkriegs-Kontext doch letzten Endes ablehnt, wie in Kapitel 5 zu sehen sein wird. Wie Gewänder werden die Techniken, Themen und narrativen Kniffe der großen Vorgänger anprobiert, um doch letztlich als unpassend für die Gelegenheit empfunden zu werden: Weder die revolutionären Ursprünge von Baudelaires Moderne, noch die angelsächsische, amerikanische oder deutsche Moderne scheinen auszureichen.

¹⁸ E.E. Cummings zählt hier offensichtlich zu den Autoren, auch wenn er natürlich auch als bildender Künstler bekannt war.

Sabina Becker stellt in ihrem Beitrag „Wolfgang Koeppen und die deutsche Nachkriegsliteratur“ von 2006 ihren fest, Elemente des modernen Schreibens seien bei Koeppen

anders hergeleitet und auch anders eingesetzt als in den Werken Döblins oder weiterer Vertreter der Moderne. Überdies ist darauf zu verweisen, daß Koeppen diese Techniken offensichtlich doch explizit nur in *Tauben im Gras* anwendet; *Das Treibhaus* und vor allem *Der Tod in Rom* sind bereits wesentlich konventioneller erzählt als sein erster Nachkriegsroman. [...] Und wäre überhaupt nicht darüber zu diskutieren, ob das Anknüpfen an die Autoren der Moderne, ihre namentliche Nennung und das Zitieren von Werktiteln bereits ein Ausweis der Zugehörigkeit zu dieser Moderne ist? Ist denn eine zitierte Moderne tatsächlich schon ein Teil dieser Moderne, und sichert der Rekurs auf die Moderne die Zugehörigkeit zu ihr? Etabliert diese Vorgehensweise vielmehr nicht eine neue Moderne, eine neue Form der Moderne? (Becker 2006:63)

Hier stimme ich Becker zu – die meisten Literaturwissenschaftler haben sich, wie in Kapitel 1 gezeigt, mit der Benennung der modernen Phänomene in Koeppens Romanen die Nähe, oder manchmal spekulativ auch Koeppens Wunsch zur Nähe zur Moderne festgemacht, doch Becker verlässt sich auf Koeppens Eigenaussagen, die, wie oben bereits erwähnt, durchaus mit Vorsicht zu genießen sind, und nimmt seine Äußerungen in Horst Bieneks „Werkstattgespräch“ (1962; nicht wie bei Becker 1966) für bare Münze. Hier spricht Koeppen in Bezug auf seine Romane von einer „Folge eines aufgestauten, eines zu spät verwirklichten Stilexperiments“. (Koeppen 1995:22) Jedoch ist die Verwendung der Elemente modernen Schreibens nicht nur ein Nachahmen, sondern auch eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der Tradition – in dem von Becker zitierten „Werkstattgespräch“ sagt Koeppen:

Bei uns tut man gern so, als ob mit jedem Debütanten die Literatur neu beginnen müsse. Es gibt eine Tradition! Aber sie ist anders, als unsere Traditionalisten sie sich vorstellen. Die neue Tradition ist international! [...] Es gibt über alle Grenzen, über alle Kontinente hinweg die gemeinsame Sprache, das verwandte Welt- und Zeitempfinden, wie es auch Enzensberger in seinem „Museum der der modernen Poesie“ zeigt. Ein deutscher und etwa ein afrikanischer Schriftsteller

der Neuen Schau¹⁹ werden einander besser verstehen als jeder von ihnen seine nationalen Kollegen provinziellen Geistes. (Koeppen 1995:22)

Um nun nicht selbst in die Falle des blinden Vertrauens in die Selbstaussage eines Künstlers zu tappen, muss genau hingeschaut werden: Koeppen spricht von der internationalen Tradition, die gleichgesinnte und gleichempfindende Künstler einander verstehen lässt, aber auch wenn dies vordergründig die gegenwärtigen Modernen betrifft, so geht Koeppen selbst auch über zeitliche Grenzen hinaus – er geht in seinen drei hier besprochenen Romanen bis zu Baudelaire zurück (Kap. 5), doch er geht auch über alle Vorgänger hinaus: „Der Preis [der Form von Intertextualität, wie wir sie bei Koeppen vorfinden] ist die dem postmodernen Roman der Nachkriegszeit eigene Veräußerung des Diskurses, ein Zur-Schau-Stellen der Rede, die die Moderne der Vorkriegszeit in dieser Form nicht kennt.“ (Becker 2006:76).

Peter Sprengel sieht in Koeppens Texten eine „Bereitschaft zum Wiederfinden, zur modifizierten Wiederholung“ (2007:413) der Moderne, bar jeglichen didaktischen Gestus'. Auch Sprengel kommt 2007 nicht weiter als Craven 1982, der die ganzen modernen Elemente von „communal alienation“, „meaninglessness of human lives seen against the backcloth of political events“, „cultural and moral schizophrenia [and] alienation“ zu „aestheticism linked to barbarism“ in Koeppens Nachkriegs-Trilogie nachweist (Craven 1982:iiiif.), aber bei der Begründung ihres Vorhandenseins nicht über den Aspekt der Zeitkritik hinausgelangt. Dieser ist durchaus vorhanden, aber was Koeppen 1962 als „Stilexperiment“ (Koeppen 1995:22) abtut, geht weiter; es ist ein Abschiednehmen im großen Stile (Kap. 5).

Wie Sara Blair (1999:158-73) aufzeigt, reicht das politische Spektrum der Schriftsteller der Moderne von weit rechts bis zur äußersten Linken. In Ezra Pound und Wyndham Lewis finden wir ein Liebäugeln mit dem Faschismus, in T.S. Eliot das christlich

¹⁹ Vermutlich: *Die Neue Schau. Monatsschrift für das kulturelle Leben im deutschen Haus*. Hrsg. Karl Kaltwasser, Bernhard Martin, Karl Vöttele.

Konservative; Schriftsteller, die sich mit der Situation der „kleinen Leute“ auseinandersetzten waren James Joyce und Alfred Döblin. Wolfgang Koeppen schaut sie sich alle an: die sich immer konservativer gebärdenden Thomas Mann und T.S. Eliot in *Tauben im Gras* und *Tod in Rom*, den Beinahe-Kommunisten²⁰ E.E. Cummings und den Beinahe-Sozialisten Charles Baudelaire im *Treibhaus*, James Joyces verhinderten Künstler in *Tauben im Gras*. Koeppen probiert sie durch: stilistisch, ideengeschichtlich, aber auch als Persönlichkeiten, doch, wie in Kapitel 5 zu sehen ist, nicht um sie nachzumachen oder weil sie und die literaturgeschichtliche Epoche, die sie vertreten, wieder genau so auf die Situation der 1950er Jahre zutreffen, sondern vielleicht gerade um zu zeigen, dass trotz der vielen Parallelen die Lage, in der sich die westdeutsche Literatur in den ersten zehn Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg befindet, eben nicht derjenigen nach dem Ersten Weltkrieg gleichzusetzen ist.

²⁰ Nachdem Cummings 1931 in der UdSSR gewesen war, klang sein Interesse für den Kommunismus jedoch stark ab. (Blair 1999:168) Trotz aller avantgardistischen Kunst war Cummings ein Mitglied der amerikanischen Republican Party.

3.3. Gespiegelte Moderne

Sabina Beckers Aufsatz „Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne“ von 2005 ist der einzige in der neueren Koeppenkritik, der nicht einfach die Positionen der 1980er Jahre übernimmt und leicht ausweitet, sondern sich radikal dagegen ausspricht, Koeppens Romanwerk (und insbesondere die drei Nachkriegsromane) als einen Versuch zu verstehen, poetologisch an die Zeit vor 1933 anzuknüpfen. Sie hat einen entscheidenden Beitrag zu einem differenzierteren Bild dessen, was die Moderne in Koeppens Werk ausmacht, geleistet: Das tagespolitische Geschehen in den hier untersuchten drei Romanen Koeppens wird durchaus mit Mitteln der Moderne dargestellt („Schnitt- und Montagetechnik, filmische[] Perspektiven- und Schauplatzwechsel, mosaikartige Szenenfolge und Parataxe“ (Becker 2005:97)), doch mit diesen Stilmitteln drückt Koeppen nicht (wie die Künstler der Moderne) die neue Zeit der vollindustrialisierten, elektrifizierten Welt, der neuen urbanen Erfahrung aus; im Vergleich zum Beispiel zu Döblin überlässt Koeppen „die Stadt [nicht] ihrer Selbstdarstellung“ (Becker 2005:103), der Erzähler ist „stets um Zusammenhang“ (Becker 2005:104) bemüht und seine Allwissenheit, von der sich die Moderne entschieden verabschiedet hatte, „ist nur vordergründig getarnt durch den Wechsel von der Er-Erzählperspektive in die Ich-Rede, von epischem Bericht in inneren Monolog. Nicht umsonst gehört der Ausdruck ‚er/ sie dachte‘ ganz im Gegensatz zum *Berlin Alexanderplatz* zu den meistbenutzten Formeln des Romans [*Tauben im Gras*]“ (Becker 2005:108). Durch Koeppens „Verweis auf Historie und Mythos verleiht er seinen Romanfiguren [...] weitergehende Bedeutung“; die Beschäftigung der Figuren Koeppens mit ihrem Innenleben „nimmt [] einen Stellenwert ein, der ihr innerhalb der literarischen Moderne der Vorkriegszeit zu keinem Zeitpunkt zukam oder hätte zukommen können“. (Becker 2005:109) Es ist nicht ganz klar, warum die Beschäftigung der Charaktere mit ihrem Innenleben nicht diese Bedeutung haben konnten oder durften. Diese letzte Behauptung hat keine Gültigkeit, wenn man einen Blick auf die Wiener Moderne und insbesondere auf die Gestalten im Werk Schnitzlers wirft – sei es

nun auf Anatol, Fräulein Else oder Lieutenant Gustl, um nur ein paar zu nennen, die im Übrigen (im Falle des Lieutenants Gustl und des Fräuleins Else) auch hervorragende Beispiele für den inneren Monolog sind.

Beckers Vergleich Koeppens mit der Döblinschen „Vorkriegszeit“ und ihre Schlussfolgerung, dass Koeppen kein Moderner im Sinne der zwanziger Jahre war und sein konnte, sind durchaus stimmig, ebenso wie ihr Aufzeigen von Koeppens Mischen von Elementen der klassischen Moderne, der Neuen Sachlichkeit und neuer Literatur wie der E.E. Cummings'. Auch Koeppens „Position des autonomen Kunstwerks“ wird erwähnt sowie die Tatsache, dass seine Romane „im Umfeld des Themenfeldes ‚Literatur über Literatur‘ beschreiben, allesamt [] über die Bedingungen von Literatur [sprechen...]; sie reflektieren den Prozeß des Erzählens, wobei die Selbstreflexion des Erzählers vielfach gar zur Destruktionsarbeit am Erzählen gerät“ (Becker 2005:113). Becker schließt „zugegeben provokant[]“:

Koeppens Romane handeln von Verdrängungsmechanismen und von einer restaurativen Ideologie, die es zu enttarnen gilt. Aber durch ihr spezifisch ahistorisches Geschichtsverständnis reproduzieren sie letztlich diese Verdrängungshaltung. Altenhofer hat *Tauben im Gras* aus diesem Grund als einen klassischen Text der westdeutschen Nachkriegsepoche bezeichnet. War diese Aussage als Vorwurf gemeint, so ist er wohl nicht ganz von der Hand zu weisen. Die literarische Moderne der Vorkriegszeit in der Form des „Döblinismus“ jedenfalls spielt hierbei nur eine sekundäre Rolle. (Becker 2005:115)

Dass Koeppens Vorgehensweise aber vielleicht doch mehr System zugrunde liegt als bisher angenommen, dass vor allem die intertextuellen Bezüge mehr darstellen als nur die obengenannte „Selbstreflexion des Erzählers“ und ihnen mehr als nur eine Nebenrolle zukommt, soll im Kapitel zur Intertextualität herausgearbeitet werden.

Es muss jedoch zunächst die Frage gestellt werden, inwiefern besagte Situation eine Ähnlichkeit oder doch auch nur Vergleichsmomente zur sozio-historischen Lage der

deutschen (hier: Thomas Mann), der anglo-amerikanischen Moderne der 1920er (E.E. Cummings), oder aber auch der französischen des 19. Jahrhunderts (Baudelaire) bietet, um zu etablieren, ob Koeppen in der Tat nicht nur in mancher poetologischer Hinsicht Rückgriffe auf diese Modernen tätigt, da er sich in den Titeln und innerhalb der Texte durch intertextuelle Zitate (s. Kap. 5) der drei hier untersuchten Romane auf Schriftsteller der Moderne beruft (Gertrude Stein, E.E. Cummings, Th. Mann).

Die Stellvertreter der Hoch-Zeit des angelsächsischen *modernism* schufen ihre Werke ebenso unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges und seiner Auswirkungen wie ihre amerikanischen Kollegen jenseits des Atlantiks. Auch der zeitlich entrücktere Baudelaire, der bezüglich des *Treibhauses* eine bislang unterschätzte Rolle spielt, wie in Kapitel 5 zu sehen sein wird, sah sich in die Wirren der Revolution von 1848 und dem Ende der Zweiten Republik (1852) verwickelt – mit deutlichen Auswirkungen auf sein dichterisches Werk. (Burton 2002:354) Eine Umbruchsituation stellt in allen Fällen die alten Werte und tradierten Vorstellungen von Moral, aber auch die Rolle des neuen Staates in Frage. Ebenso wie Koeppen mittels seines Protagonisten Siegfried Pfaffrath wollten nach dem Ersten Weltkrieg Erich Maria Remarque, Siegfried Sassoon oder Robert Graves in Prosa und Vers ihren Gefühlen Ausdruck verleihen und „eine Absage an die verlogene Herrschaft der Väter“ (Otten 1986:116) erteilen – wie auch in Döblins *Berlin Alexanderplatz* geschehen.

Wilkinsons (2003:192) Analyse bezüglich des britischen Staates während und nach dem Ersten Weltkrieg finden ihr Echo interessanterweise auch in Koeppens *Treibhaus*, in dem Keetenheuve die Wiederbewaffnung Deutschlands fürchtet:

Revulsion at the compulsive powers of the state under the Defence of the Realm Act, 1914 (DORA) and in the conscription debate even provoked the restatement of Spencerian objections to the state by new liberal thinkers such as Hobhouse. Most of these doubts had started earlier in the war. By 1916, in *Questions of War and Peace*, Hobhouse was desperately concerned that in the course of fighting a war to safeguard „a free and human civilization“, Britain might become a militarist nation with conscription and tariff reform.

Die Leiden der Briten nach dem Ersten Weltkrieg (Arbeitslosigkeit, Armut, psychisch und physisch versehrte Kriegsheimkehrer) lassen zwar einige Intellektuelle mit dem Kommunismus/ Sozialismus sympathisieren, doch nicht die breite Arbeiterklasse. (Laybourn 1990:136) Ähnlich sieht es in Koeppens Nachkriegswelt aus: Keetenheuve sieht sich als Kämpfer für die Arbeiterschaft, die sich ihrerseits nicht sonderlich für z.B. die Ästhetik ihrer Behausung interessiert (Koeppen 1986 (2):317); Edwins Anliegen, den klassischen Geist Deutschlands zu beschwören, ist nicht mehr am Puls der Zeit. Die Zeiten nach dem Ersten Weltkrieg in Großbritannien und die nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland sind in mancher Hinsicht verblüffend ähnlich: Die Propaganda, die mit Hilfe der (von den *modernists* so gefeierten) neuen technischen Errungenschaften vor und aber auch nach dem Krieg verbreitet werden konnte, wirft ernsthafte Fragen bezüglich echter Demokratie sowie staatlicher Verantwortlichkeit auf. (Tate 1998:5f.) Auch wenn die Moderne versucht, das Politische zu transzendieren, so ist doch gerade der Gedanke, dass ein gesellschaftlicher (und somit politischer) Umschwung zu größerer sozialer Gerechtigkeit von Nöten ist, in vielen Texten der Zwischenkriegszeit präsent. (Blair 1999:157) Auch die (teils erkämpfte, aber auch oftmals nur den Gegebenheiten bedingte) unabhängigere Stellung der Frau ist den Nachkriegszeiten gemein. Der Kampf der britischen Frauen um Wahlberechtigung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Möglichkeit, eigenes Geld zu verdienen und nicht eines Mannes Mündel zu sein, ist nicht nur in den Schriften der Feministinnen und in den Werken der weiblichen *modernists* wie Virginia Woolf oder die als H.D. bekannte Dichterin Hilda Doolittle präsent, sondern, häufig mit einem gewissen Unbehagen, auch in den Romanen z.B. D.H. Lawrences oder Richard Aldingtons.²¹ Diese „New Woman“ war angeblich

independent, educated, (relatively) sexually liberated, oriented more toward productive life in the public sphere than toward reproductive life in the home. The new woman was dedicated, as Virginia Woolf passionately explained in „Professions for Women“, to the murder of the „Angel in the House“, Coventry

²¹ Siehe hierzu Weber 2007:39-48.

Patmore's notorious poetic idealization of Victorian nurturant-domestic femininity. (Dekoven 1999:174)

Die Ambiguität des Blickes auf die Frau im Umfeld des Ersten Weltkrieges ist durchaus symptomatisch für die literarische Moderne. Dekoven (1999:174) spricht vom dialektischen Zwillingsspaar der männlichen Furcht vor der neuen Macht der Frauen und der gleichzeitigen starken Identifikation mit der Neuen Frau. Freuds Einfluss ist hier sichtbar: Die Psychoanalyse wurde von ihm hauptsächlich durch die Arbeit mit und an Frauen entwickelt.²² Doch die Theorien, die z.B. aus seiner Beobachtung von Charcots Behandlung der weiblichen „Hysterie“ in der Pariser Salpêtrière im ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden und die seine Arbeiten über das Unbewusste beeinflussten, weisen Frauen einen inferioreren Status zu; sie werden über „Mangel“ und „Nicht-Vorhandensein“ definiert; „doomed to permanent moral immaturity, with a sexuality characterized, when ‚normal‘, as inherently masochistic“. (Dekoven 1999:179) Um die außergewöhnliche Lebensweise der modernen Frauen zu verstehen, muss man die Rolle der Frau in den hundert Jahren davor berücksichtigen. Ihre angebliche Unfähigkeit zum logischen Denken und im Umgang mit Geld sowie ihre monatliche „Unpässlichkeit“ machte ihnen jegliches Engagement in der Politik oder auch nur außerhalb des häuslich-kirchlichen Bereiches scheinbar unmöglich. Das Thema Geburtenkontrolle wurde zwar bearbeitet,²³ praktiziert wurde sie jedoch selten. Auch sich als aufgeklärt betrachtende Kreise, die sich mit der Fachliteratur beschäftigten, waren noch in einem anderen Bewusstsein erzogen worden. Für wenige Frauen bedeutete damals Sexualität etwas Angenehmes; zumindest war sie Pflichterfüllung, häufig mit Schmerzen verbunden, immer mit dem Gedanken an eine mögliche Schwangerschaft und daraus resultierende finanzielle Sorgen. Verhütung war unnatürlich und ein peinliches Gesprächsthema zudem; in den meisten Kreisen wusste man nicht, wie sie überhaupt praktiziert werden konnte. (Seaman 1970:171; Weber 2007:41f.) Doch diese Zustände scheinen sich

²² Zur Psychoanalyse und *modernism* s. auch Frosh 2003, der meint: „One of the claims one might make about the relationship between psychoanalysis and modernism is that each is a beast of the other.“ (116)

²³ Siehe Henry Havelock Ellis' Studien in *The Psychology of Sex*, London 1897-1928.

anfangs des 20. Jahrhunderts schrittweise zu ändern, und nach dem Ersten Weltkrieg beginnt eine neue Sichtweise weiblicher Sexualität.

Der amerikanische *modernism* hat früh begonnen, auch wenn die 1920er Jahre seinen Höhepunkt darstellen: 1876 schreibt Walt Whitman „To a Locomotive in Winter“, in dem die Dampfmaschine als Symbol neuer Kräfte, Bewegung und Puls des amerikanischen Kontinents begrüßt wird; 1906 bezeichnet Roosevelt die Schriftsteller und Journalisten, die sich gegen Ausbeutung der Arbeiterschaft, gegen Wirtschaftsmonopole und korrupte Politiker aussprechen, als „muckrakers“; 1913 findet in New York die internationale Ausstellung moderner Kunst statt (mit Werken u.a. von Gauguin, Matisse, Cézanne, Picasso, Seurat, Kandinsky); 1922 wird T.S. Eliots *The Waste Land* veröffentlicht, 1925 John Dos Passos' *Manhattan Transfer*, F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby*, Gertrude Steins *The Making of Americans*, E.E. Cummings' *& and XLI Poems* (Kalaidjian 2005:1-3; Rasula 2005:163), und Forscher des amerikanischen *modernism* wie Kalaidjian sehen das eigentliche Ende der Bewegung erst zu Beginn des Zweiten Weltkriegs, also 63 Jahre nachdem Whitman das obengenannte Gedicht geschrieben hatte (Kalaidjian 2005:xix). Die hinsichtlich ihres Einflusses auf Koeppens „Nachkriegs-Trilogie“ wichtigen Stein, Dos Passos und Cummings waren allesamt geprägt von den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges und der wirtschaftlichen Depression.²⁴ Die sozialen Veränderungen, die sich als Auswirkungen des Ersten Weltkrieges manifestierten, stehen in Zusammenhang mit dem Übergang der amerikanischen Gesellschaft von einer von harter landwirtschaftlicher Arbeit und dem Hintanstellen der persönlichen Bedürfnisse geprägten, produktionsorientierten zu einer, in der Freizeit, Vergnügen und Selbsterfüllung zu einem hohen Stellenwert gelangten. (Susman 2003:xx) Dos Passos hat in seiner *U.S.A.*-Trilogie von 1938 ebendiesen Weg aufgezeichnet, der die amerikanische Nation technisch, politisch und auch sprachlich vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur *Great Depression* geformt hat; Stein und Dos Passos versuchen vor allem, die Fragmentierung der Gesellschaft, das neue

²⁴ Auch wenn Stein lange Jahre in Paris lebte, so war sie doch der Meinung: „America is my country; Paris is my home town.“ (Stein in Berman 2001:158)

Individualistentum und den Einfluss der Medien in ihren Werken zu erfassen. (Barnard 2005:39;58-61) Auch in den USA waren Wohlstand und Klassenzugehörigkeit auf einmal nicht mehr so klar definiert; die Rolle der Frau veränderte sich ebenso nachhaltig wie in Großbritannien (May 1987:323f.), doch hatten sich die Umstände vom außergewöhnlichen Nachkriegschaos wieder einigermaßen stabilisiert, so wurden auch etliche antifeministische Ressentiments wieder spürbar (s. Kap. 4.2.).

Der Pazifismus der meisten amerikanischen *modernists*, ihre zumindest liberale, oftmals aber auch sozialistische Geisteshaltung finden sich in der Figur Keetenheuves wieder; ihre Enttäuschung bezüglich des Verhaltens der Masse in Angesicht der Versprechungen von sozialer Stabilität und Wohlstand hatte schon Baudelaire, der von Keetenheuve „übersetzte“ Dichter und als Einfluss auf *das Treibhaus* so unterschätzte Moderne, erfahren:

The introduction of ‚universal‘ (male) suffrage [in France], which at a stroke increased the size of the electorate from 250,000 to close on 10 million, was the realisation of a dream for radicals. [...] For the first time in history the entire male population, in a major state, was qualified to vote and, indicative of a growing political maturity, 84 per cent would do so in April 1848. [...] In practice, however, democratic aspirations were to be disappointed. In the absence of organised parties the choice of candidates in most areas, and especially in rural constituencies, remained dependent on the activities of small groups of politically experienced notables. [...] Faced with a plethora of candidates, many voters turned to those whose wealth, education or functions gave them status in the local community, including the clergy. [...] Most of the successful candidates were to be conservatives, and former monarchists, [...] indeed when they met as a Constituent Assembly they elected an Executive Commission made up essentially of the more moderate members of the previous Provisional Government. (Price 2006:201f.)

Die Wählerschaft war wohl kaum politisch besonders gereift, wie Price hier selber darlegt. Die Regierung von 1848 war nicht von langer Dauer, und Baudelaire liebäugelte selbst mit den aufkeimenden sozialistischen/ kommunistischen Idealen von 1851: staatlichen Steuern und Ausbeutung durch die Reichen sollte ein Ende gesetzt, günstige

Kredite zum Landerwerb für Kleinbauern, kostenlose Bildung, ein Recht auf Arbeit sollten etabliert werden. Die Konservativen, die sich von diesen Ideen bedroht fühlten, änderten daraufhin die Wahlgesetze (womit ein Drittel der Ärmsten nicht mehr wahlberechtigt waren), und die sogenannte „loi Falloux“ sorgte dafür, dass in den Volksschulen wieder verstärkt religiöse und sozial konservative Inhalte vermittelt wurden. Nach einem Staatsstreich, aber auch mit Billigung der Wählerschaft, wurde ab 1852 die Zweite Republik Frankreichs unter Louis-Napoléon zum Zweiten Reich. (Price 2006:205-8) Baudelaire, der vermutlich auch aus Eigennutz mit den Idealen der *égalité* sympathisierte, dem man aber doch nicht jegliches Verständnis mit den unter sozialen Ungerechtigkeiten Leidenden absprechen möchte, wandte sich nach all diesen Ereignissen völlig vom politischen Leben ab.

Freilich gibt es die hier aufgezeigten, relativ offensichtlichen Parallelen zwischen der Welt, die Koeppen selbst sowie seinen Charakteren eine Un-Heimat ist, und der Welt der *modernists*, geprägt vom Ersten Weltkrieg und seiner Auswirkungen: soziale, technische, *gender*-spezifische, politische Parallelen. Altenhofer und Becker (2005:115; s.o.) werfen Koeppen ein „ahistorisches Geschichtsverständnis“ vor, und es wäre in der Tat stark vereinfachend zu behaupten, dass Koeppen durch die offensichtlichen Anspielungen auf viel frühere Texte die Wiederholbarkeit von Geschichte darstellen will. Wenn man sich jedoch genauer mit den intertextuellen Bezügen in den drei vorliegenden Romanen befasst, wird ersichtlich, dass Koeppen keineswegs ahistorisch denkt, sondern sich durch die Moderne hindurchtastend sich von dieser verabschiedet; der Nationalsozialismus, der Zweite Weltkrieg, der Holocaust – sie sprengen den bisher vorhandenen geschichtlichen Rahmen.

Diese geschichtlichen Umstände, aus denen Koeppen heraus schreibt, sollen im folgenden Kapitel untersucht werden.

4. Die 1950er Jahre in Westdeutschland

²⁵Die Merkmale der Moderne, dargestellt im vorherigen Kapitel, finden sich nun in Koeppens Werk transponiert in eine Zeit, die ebenso den Umbruch, den Beginn einer neuen Epoche darzustellen scheint wie die, welche die Moderne hervorgebracht hat. Doch wie zu sehen sein wird, ist die Moderne für Koeppen nur wie ein Kleid, in das sich die Erzählungen hüllen – ob es passt, wird herauszuarbeiten sein. In der sogenannten Nachkriegs-Trilogie spiegelt sich eine Gesellschaft von Verzweifelten wider – die Deutschen inmitten eines „Pandämoniums“ (Koeppen 1995:23) der Ausweglosigkeit. Alte Ordnungen sind wenig wert, neue sind keineswegs in Aussicht. Das Verhältnis der Geschlechter ist zum Teil noch bestimmt von Konventionen, aber gerade in der Darstellung der Liebesbeziehungen (oder meist: gescheiterten Liebesbeziehungen) zeigt sich die fundamentale existenzielle, auch existenzialistische Krise der 50er Jahre (Quack 1997:169-87), und so sind Koeppens drei Nachkriegsromane, *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* (1954) häufig als „Zeitromane“ bezeichnet worden (u.a. Scherpe 1987:235; von Einsiedel 1976:33), wobei in diesem Zusammenhang auch poetologische oder existenzialphilosophische Dimensionen und Aspekte in diesen Werken untersucht worden sind (Eisele 1987:258-274; Scherpe 1987:233-257).

Ich möchte mich hier auf einige sozio-historische Komponenten der Romane konzentrieren und zeigen, inwiefern die Elemente der Moderne (s. Kap. 3) benutzt

²⁵ Kapitel 4 beruht in weiten Teilen auf: Weber, Undine S. 2003. „Die schwarze Symphonie des schwarzen Erdteils.' Afrikanisches in Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie.“ *Acta Germanica, German Studies in Africa*. Volume 30/31 (2002/03) Ed. Anette Horn. Frankfurt am Main: Peter Lang. 31-40;

sowie

Weber, Undine S. 2004. „Gescheiterte Begegnungen. Weiße Frauen und schwarze Männer in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen.“ *TRANS. Internet Journal for Cultural Sciences*. http://www.inst.at/trans/15Nr/04_07/weber15.htm;

sowie

Weber, Undine S./ Williams, Alison E. 2009. „The 'Golden Fifties' and the 'Tide of Immorality': Relations between African-American GIs in West Germany of the 1950s and white women as provided by Wolfgang Koeppen's *Tauben im Gras*.“ In: *Acta Academica. Journal of the human sciences and interdisciplinary fields*. Ed. D.J. van den Berg. Vol. 41/1. 99-125.

werden, Koepfens 1950er Jahre darzustellen. Vornehmlich die Darstellung der Frauenfiguren und ihrer Beziehungen (besonders zu den schwarzen Besatzern) zeichnen ein zwar historisch akkurates Bild der damaligen politischen, sexuellen und emotionalen Situation, das doch durch seine Literarisierung Fiktion bleibt. (Hierzu: s. Kap. 4.1.2. und 4.2.) Der Blick auf die Politik der Adenauerzeit (hier: 4.3.), im *Treibhaus* durch Felix Keetenheuve und den Erzähler vermittelt, beschäftigt sich ebenso wie *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* mit der Tradition – wie in Kapitel 5 zu sehen sein wird, wird im erstgenannten Roman die (überlebte) Rolle des Schriftstellers der Moderne gezeichnet, im letztgenannten die des Komponisten der Moderne. Im *Treibhaus* hingegen finden wir eine Auseinandersetzung mit den Ursprüngen der Moderne, dargestellt durch einen Rückgriff auf Baudelaire, einen der ersten Modernen, den Keetenheuve nachdichten will und der seinerseits politisch resignierte nachdem die Zweite Republik in Frankreich nach 1848 in die Etablierung des Zweiten Kaiserreichs mündete – die Revolution verloren, die Chance einer politischen und sozialen Erneuerung und eines Neuanfangs vertan, die Restauration alter Machtverhältnisse auf dem Vormarsch; alles gebilligt von einer Mehrheit des Bürgertums.

Westdeutschland war in den 1950er Jahren stark durch die Präsenz der westlichen Besatzungsmächte geprägt; im aufkeimenden Kalten Krieg war es hauptsächlich die amerikanische Kultur, die der Bundesrepublik ihren kulturellen Stempel aufdrückte, was durchaus mit bewusster, von den Vereinigten Staaten gesteuerter Propaganda zu tun hatte: Man wollte dem Kommunismus auch auf kultureller Ebene begegnen, und zwar nicht nur hinsichtlich der *pop culture*, denn die kommunistische Intelligenz hielt in Frankreich, Belgien und Italien Lesungen im Frühjahr 1950 (nicht, dass die Werke Elsa Triolets, Louis Aragons, Arthur Koesters und Viktor Kravchenkos besonders viele Menschen für den Kommunismus begeisterte). (Judd 2005:223f.) Die USA hielten mit der Errichtung weiterer „Amerika-Häuser“ dagegen (s. Kap. 4.1.) – 1955 gab es 69 solcher kultureller Begegnungsstätten in Europa, die allerdings auch unter der Kommunistenjagd McCarthys litten und Bücher von ihren Regalen entfernen mussten,

statt sie dem lesenden Besucher zur Verfügung zu stellen; unter den unerwünschten Autoren befanden sich nicht nur die ‚üblichen Verdächtigen‘, sondern auch Einstein, Th. Mann, Alberto Moravia, Tom Paine und Henry Thoreau. (Judd 2005:224) „Fortunately for the West, American popular culture had an appeal that American political ineptitude could do little to tarnish. Communists were at a severe disadvantage in that their official disapproval of decadent American jazz and American cinema closely echoed the views of Josef Goebbels.“ (Judd 2005:224) Doch auch westliche europäische kulturelle Eliten hielten Jazz und den amerikanischen Film für verwerflich und die USA für eine kulturelle Bedrohung. (Judd 2005:224f.)

Doch die Amerikaner maßen auch innenpolitisch mit zweierlei Maß – was für Weiße galt, galt nicht notwendigerweise für schwarze Amerikaner, was für diese eine Situation als deklassierte Angehörige der siegreichen Streitmacht in einer vorwiegend weißen, besiegten Gesellschaft schuf. Koeppen zeigt diese Verhältnisse hauptsächlich anhand zweier schwarzen GIs. Auch das Bild und die Rolle der Frau wandelten sich in diesen Jahren; man orientierte sich in dieser Hinsicht häufig wieder an den Vorkriegsjahren, insbesondere bezüglich in Fragen der Moral, wie zu sehen sein wird. Die restaurativ-politische Atmosphäre der Nachkriegsjahre begünstigte nicht nur letztere Tendenz; sie schlug sich auch in der Gesetzgebung und Restrukturierung der Gesellschaft nieder.

4.1. Die Amerikanisierung

In unserem Fall meint Amerikanisierung den Einfluss, den die amerikanische Präsenz auf die deutsche Bevölkerung im weitesten Sinne hatte und der oftmals in eine überschwängliche Übernahme oder gänzliche Ablehnung der anderen Kultur mündete.²⁶ In jedem Falle aber hat das Aufeinandertreffen amerikanischer Besatzer und deutscher Besetzten Auswirkungen, die sich in Koeppens Romanen ausdrucksreich niederschlagen.

Durch die Implementierung des sogenannten Marshall-Plans (eigentlich: ERP, *European Recovery Program*) versuchten die USA wirtschaftliche und somit auch politische Stabilität vor allem in Westdeutschland wiederherzustellen und solcherart eine demokratische Pufferzone gegen die Ausbreitung des Sozialismus zu schaffen. (Judd 2005:91f.) Zudem brauchten die USA wegen des Koreakrieges einen europäischen Stützpunkt ab 1950; sie erhöhten ihre Truppenpräsenz in Westdeutschland und unterstützten die westdeutsche Industrie, besonders im Bereich der Waffenproduktion. (Höhn 2001:148) Freilich ist der wirtschaftliche Aufschwung Westdeutschlands nicht nur dem Einfluss der USA zu verdanken; auch darf man simple Not und Notwendigkeit sowie „human capital“ nicht unterschätzen:

In theory, Germany should have remained a permanently distressed area. In practice, matters turned out very differently. Stripped of industrial equipment the Germans were forced to invest in the most modern machinery. The host of refugees became an unexpected economic asset. Uprooted from home, severed from accustomed links of neighborhood, tradition, and family, the migrants suddenly had to make immense psychological readjustments in order to adapt; find housing, food, new jobs, and learn new skills or perish – most went to work with a passion. (Duignan/ Gann 1992:137)

Diese und andere Faktoren führten dazu, dass ‚die goldenen Fünfziger‘ ‚Wirtschaftswunder‘ genannt wurde, und die USA wurden synonym mit Konsum (Höhn

²⁶ Zu Eingrenzungen des Begriffs s. Duignan/ Gann (1992), Willett (1992) sowie Kaspar Maase 2001: „Establishing Cultural Democracy: Youth, ‚Americanization,‘ and the Irresistible Rise of Popular Culture“. In: Schissler (2001). 428-50.

2001:148); das amerikanische Militär wurde als Mittler des Wohlstandes und einer neuen Kultur gesehen.

Die Haltung der Westdeutschen der amerikanischen Besatzung gegenüber war in den ersten Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht konsistent. Die westdeutsche Bevölkerung zog die amerikanischen Besatzer klar den Franzosen und Briten vor (Fehrenbach 2005:28f.); schwarze amerikanische Soldaten waren aufgrund ihrer Freigebigkeit und Leutseligkeit besonders beliebt, und vor allem Personen mit einem hohen wirtschaftlichen und sozialen Status hielten es mit den Amerikanern. Dennoch wurden diese auch neidisch von den Besetzten beäugt: GIs hatten die höchste Kalorienzufuhr in ganz Europa (4200 kcal), während die offiziellen 1550 kcal für Deutsche nie erreicht wurden – Kinderaufsätze, in der *Neuen Zeitung* im April 1948 analysiert, waren von Essensphantasien dominiert. (Willett 1992:3; 13) In den ersten paar Monaten nach Kriegsende versuchte das amerikanische Militär seine Nichtfraternisierungsregel zwischen US-Militär und deutschen Zivilisten durchzusetzen, die aber schon nach wenigen Monaten aufgehoben wurde. (Willett 1992:6; Fehrenbach 2005:30)

Freilich gab es auch andere Aspekte im deutsch-amerikanischen Miteinander. Die Amerika-Häuser, oder offiziell: *US Information Centers (USICs)*, die ab 1947 mit Vorträgen, Filmangeboten und gut ausgestatteten Bibliotheken warben, hatten bereits 1949-50 pro Monat über 1 Million Besucher in Deutschland zu verzeichnen. Bezüglich dieses kulturellen Angebots gab es auch verschiedene Haltungen: Als der US High Commissioner McCloy das Amerika-Haus in Hannover eröffnete, nannte er die Institution „House of Freedom“:

To the nationalists on the Right it was a reminder of the humiliation of Occupation; to the supporters of the Left it was an example of the reviled ‚cultural imperialism‘ of the United States. Such considerations were alien to small groups of vagabonds, refugees, and the homeless who embraced the well-heated rooms and comfortable chairs. (Willett 1992:20)

Dennoch: Die Amerika-Häuser waren, wie die oben genannten Besucherzahlen zeigen, nicht nur bessere Aufenthaltsräume für Obdachlose (oder Koeppens Schnakenbach, der in der Bibliothek des Amerika-Hauses ein Nickerchen macht (Koeppen 1986 (2):180)). Die Ableger dieser Kulturzentralen manifestierten sich in kleineren Lesesälen und Büchereien auf Rädern, den „bookmobiles“.

Der normale Werktag [...] in einem Amerika-Haus begann am Vormittag um 10 Uhr mit der Öffnung der Bibliothek. Am frühen Nachmittag wurde dann ein Filmprogramm, vor allem für Kinder, gezeigt. Vorlesestunden mit Märchen „für unsere Kleinen“ schlossen sich an. Häufig gezeigt wurden Marionetten-Theater und ähnliche Vorführungen. Gleichzeitig hatten die erwachsenen Besucher z.B. in Frankfurt Gelegenheit, im Musikzimmer Radioübertragungen zu lauschen. Der frühe Abend war in der Regel festen Gruppen vorbehalten, vor allem den Englisch-Kursen für Anfänger und Fortgeschrittene sowie Zirkeln, die sich, meist in deutscher Sprache, über „moderne Musik“, „moderne Literatur“ und andere Themen aussprachen. Im Münchener Haus gab es bis zum Anfang der 50er Jahre eine „Stunde der Frau“, wo etwa die Rolle der Akademikerin oder der berufstätigen Frau in Amerika und Deutschland erörtert, aber auch Modenschauen veranstaltet wurden. Müttern kleinerer Kinder war in den meisten Häusern die Teilnahme an Nachmittagsveranstaltungen möglich, da es dort Kindertagesräume gab [...]. (Schildt 1999:172f.)

Abends gab es dann Filmvorführungen und Vorträge sowie musikalische Darbietungen. Der Einfluss der Vereinigten Staaten ist überall spürbar in Koeppens drei Nachkriegsromanen, besonders aber in *Tauben im Gras*, in dem nicht nur amerikanische Schullehrerinnen eher einen Abenteuerausflug denn eine Bildungsreise in Deutschland unternehmen, und in dem sich der amerikanische Dichter Edwin, der sich ganz der westlichen Tradition verpflichtet und verhaftet fühlt, einen Vortrag in einem solchen Amerika-Haus gibt.

Die Amerikanische Bibliothek war eine herrliche Einrichtung. Ihre Benutzung war völlig kostenlos. Die Bibliothek stand jedermann offen, fast [!] war sie Washington's Inn, fast das Lokal, das der Neger und amerikanische Bürger Washington Price in Paris eröffnen wollte, das Lokal, in dem niemand unerwünscht ist. [...] Viele kamen, um Edwin zu hören. [...] Edwins Vortrag war ein gesellschaftliches Ereignis. [...] Sie alle waren an Europas Geist interessiert.“ (Koeppen 1986 (2):181f.)

Die Zuhörer fühlen sich eher verpflichtet, an Europas Geist Interesse zu zeigen; es geht ihnen wohl mehr darum, körperlich denn geistig präsent zu sein. Sie verstehen Edwin nicht; sei es nun, weil die Technik versagt und alles in ein Knacken und Rauschen verwandelt, oder weil das Gesagte ihnen „zu hoch“ (Koeppen 1986 (2):205) ist. Sie hören nicht mehr zu, können nicht mehr zuhören und schlafen in der Wärme des geheizten Saales gar ein. Die „herrliche Einrichtung“ (Koeppen 1986 (2):181) der Bibliothek des Amerika-Hauses, der Vortrag Edwins, der Besuch des Vortrags von allen Seiten der Bevölkerung – alles aus guten Absichten und in der Hoffnung geleistet, „der Geist [werde] nicht sterben“ (Koeppen 1986 (2):183). Doch der Geist, der hier beschworen wird, ist längst tot, lebt nur noch in der Erinnerung; und der Vertreter jenes Geistes, Edwin, der die Klassik, die Renaissance und den Rationalismus erläutern will, wird von der nicht kooperierenden Tontechnik verraten (Koeppen 1986 (2):184f.); das intendierte Pathos wird zum Bathos, als der schlafsüchtige Schnakenbach irrtümlicherweise für den Haustechniker gehalten wird und sich vor das Publikum gestellt sieht, „in das Mikrofon die große Sorge, die ihn erfüllte[, ruft]: ‚Schlaf nicht! Wacht auf! Es ist Zeit!‘“ (Koeppen 1986 (2):185) Edwins Wort wird „zur Lautsprechersprache, zu dem Weltidiom, das jeder kennt und niemand versteht“ (Koeppen 1986 (2):202), und er selbst fällt den Fäusten der Schönen/ des Schönen zum Opfer (Koeppen 1986 (2):216; 218): sein Bemühen um den „Geist“ wird durch das zum schönen Knaben Hingezogen-Sein kontrapunktiert (er sieht sich hier in der Tradition Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912) und August von Platens „Tristan“ (1825)), sein Ende ist ein unwürdiges, nicht als „Sokrates in Alkibiades‘ Leib“, sondern als „alte[r] Freier, [...] alte[r] Depp[...], [...] alte wohlhabende Tante“, (Koeppen 1986 (2):216) der in seinem Versuch, den Neoklassizismus Thomas Manns in seinem Vortrag wiederaufleben zu lassen, gescheitert war und nun den Straßenjungen und Strichern zum Opfer fällt.

Der „europäische Geist“ scheitert in *Tauben im Gras*, weil er einerseits nach der Barbarei des sogenannten „totalen Krieges“ nicht an eine frühere Bildungskultur anknüpfen kann (ebenso wenig wie die Moderne, wenn auch aus einer Krisensituation

heraus geboren, wieder aufgenommen werden kann, wie Koeppen zeigt), und andererseits, weil man ihn nicht historisch unreflektiert und hier ironischerweise aus der Neuen Welt re-importieren kann. Auch die neue Alltagskultur, in *Tauben im Gras* hauptsächlich von den amerikanischen Soldaten vertreten, ist problematisch und nicht nur von Konflikten zwischen der Alten und Neuen Welt, sondern auch von einem Rassismus geprägt, der universell ist.

4.1.2. Afro-Amerikanische Soldaten in der jungen Bundesrepublik

The slow pace of postwar integration of the U.S. military – and the even slower pace of postwar integration of American society – meant that for the entire period of military occupation (1945-49), and throughout most of the High Commission in Germany (1949-55), postfascist German society was democratized by a country whose institutions, social relations, and dominant cultural values were organized around the category of race and a commitment to white supremacy. (Fehrenbach 2005:19)

Schwarze GIs, die in Westdeutschland stationiert waren, hatten es weder in ihrer eigenen Militärorganisation leicht, noch in einem Land, in dem jahrelang ‚Rassenkunde‘ gelehrt worden war. Es waren nicht nur die Nazi-Jahre mit ihrer Rassenideologie, welche die in den 50er Jahren existierenden Vorurteile gegenüber Nicht-Weißen bestimmten; im Gegenteil: man kann sie weiter zurückführen (Kestling 1998:85). Dieser Rassismus war, zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, als das Deutsche Reich noch seinen „Platz an der Sonne“ in den deutschen Kolonien in Afrika pflegte, besonders in dem Bewußtsein der Oberschicht präsent, sichtbar auch in den Werken der Rassenhygiene propagierenden Sozialdarwinisten. (Gann 1977:216-38)

Nach dem Ersten Weltkrieg wurden zwischen 14000 und 25000 französische Soldaten aus Algerien, dem Senegal und Marokko im Westen Deutschlands stationiert. (Kestling 1998:89; Höhn 2001:150) Die Bevölkerung reagierte uneinheitlich auf die Präsenz farbiger Soldaten – einerseits waren die Truppeneinheiten aus den französischen Kolonien weniger ruppig im Umgang mit den besiegten Deutschen als die Franzosen

selbst, was zu einer entspannteren Atmosphäre zwischen farbigen Besatzern und den Deutschen führte, andererseits reagierte man empfindlich darauf, dass zu einem Zeitpunkt, als Deutschland selbst seine Kolonien abtreten musste, Soldaten aus Afrika nun einen Teil der Besatzungsmacht bildeten. Diese Ressentiments wurden sowohl zuerst durch die Politik der Weimarer Republik als auch später durch die der Nationalsozialisten genährt. So gab es während der Weimarer Republik Kampagnen aller Parteien mit Ausnahme der USPD (Unabhängigen Sozialistischen Partei Deutschlands) gegen die Besatzer, die angeblich die Absicht hatten, die Deutschen auszulöschen – es war zum Beispiel die Rede von „der schwarzen Schmach“, Bilder von schwarzen Vergewaltigern evozierend, die das deutsche weibliche Geschlecht in mehr als einer Hinsicht besudelten; eine Haltung, die sich in den Nazi-Jahren (und darüber hinaus) hielt. In Koeppens *Tauben im Gras* finden wir diese Position explizit durch Carlas Mutter, Frau Behrend, vertreten: „ein Neger hatte gemordet, Neger waren Verbrecher [...] ‚Sie sind wie wilde reiende Tiere. Man sieht es ihnen ja an. [...]‘ Sie dachte ‚der Vater mit einem ausländischen Flitscherl und die Tochter mit einem Neger‘.“ (Koeppen 1986 (2):198) Die frühe Nazi-propaganda während der Weimarer Republik ging noch einen Schritt weiter und behauptete, die Anwesenheit schwarzer Soldaten auf deutschem Boden sei Teil einer jüdischen Verschworing, darauf ausgerichtet, die „arische Rasse“ und deutschen Anstand auszumerzen (Höhn 2001:150; siehe auch Lebzelter 1985 und Nelson 1970).

Auch wenn sich also nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur wirtschaftlich der Verlust der Kolonien bemerkbar machte, sondern dieser Verlust und die damit einhergehende Demütigung durch die Präsenz französischer Soldaten aus Afrika immer wieder vor Augen geführt wurde, so gingen doch etliche dieser im Ruhrgebiet stationierten Soldaten zwischen 1923 und 1930 Beziehungen mit deutschen Frauen ein. Aus diesen Beziehungen stammten die sogenannten „Rheinland-Bastarde“ (Kestling 1998:87) oder „Negermischlingskinder“ (Fehrenbach 2001:164), eine gänzlich neue deutsche Bevölkerungsgruppe, die den Eugenikern in die Hand spielte: die „arische Rasse“ schien

vorsätzlich mit fremdem Blut vermischt zu werden, und nach einiger Überlegung wurden viele dieser Kinder sterilisiert. (Kestling 1998:87 und Fehrenbach 2001:166f.)²⁷

Doch nicht nur als kolonial-französische Soldaten waren in Deutschland vor und nach dem Ersten Weltkrieg Schwarze präsent: Etliche schwarze Künstler, Autoren und Musiker flohen nach Europa, um der zunehmenden Rassentrennung in den USA und der daraus entstehenden konfliktgeladenen Atmosphäre zu entgehen; zudem waren einige afrikanische Königsfamilien und Teile der intellektuellen Elite nach Europa gezogen, um sich und ihren Kindern eine bessere Ausbildung und eine bessere Lebensqualität zu sichern. (Kestling 1998:88) Gleichzeitig ist eine Zunahme an Exotismus in der deutschen Kunst und Literatur festzustellen. (Gates 1996:62) Der Begriff des Exotismus, also die Faszination durch das Fremde, Ausländische trägt in sich die „connotation of a stimulating or exciting difference, something with which the domestic could be (safely) spiced“ (Ashcroft *et al.* 2000:94) und zeigt sich vor und nach der Jahrhundertwende zum Beispiel in ‚Völkerschauen‘ (s. Peter Altenbergs *Ashantee* (1897)) oder in den von Picasso, Matisse und Gauguin beeinflussten Bildern (s. Paul Klees *Karneval in den Bergen* (1924)). Ashcroft *et al.* deuten bereits darauf hin, dass das Exotische zwar interessant und aufregend ist, aber doch „sicher“, unbedrohlich für den sich in seinem gewohnten Umfeld befindenden Betrachter; ‚exotische‘ Menschen im Westen repräsentieren das, was in sie projiziert wird, selbst losgelöst von ihrem eigenen kulturellen und geographischen Kontext (Ashcroft *et al.* 2000:95), was wiederum dem Betrachter ein Gefühl der Überlegenheit gibt, den die Position des Entwurzelten und Fremd-Aussehenden festigt die eigene persönlich und weltpolitische Stellung, und verfestigt auch die klare Unterscheidung zwischen (‚zivilisiertem‘) Westen und der restlichen, ‚primitiven‘ Welt (s. Said 2003:2)

²⁷ Der Terminus „Negermischlingskinder“ wurde während des sog. Dritten Reiches bei der rassistischen Klassifikation gebraucht. Fehrenbach (2005b:111) findet es überraschend, dass der Begriff unangefochten nach 1945 übernommen wurde, doch wenn man bedenkt, dass heute noch eine ganze Generation völlig unreflektiert davon spricht, etwas „bis zur Vergasung“ zu tun, und dass es längere Zeit brauchte, bis aus den ‚Fremdarbeitern‘ die ‚Gastarbeiter‘ wurden, so ist dies eher weniger verblüffend; das Zeitalter der (hyper)reflektierten Rede war noch nicht angebrochen.

Die 12 Jahre des Hitlerregimes setzten diesem Exotismus und der freien Einwanderung (verhältnismäßig) weniger Schwarzer freilich ein Ende. Nach 1945 mussten sich die Deutschen in den westlichen Besatzungszonen, die hier im Hinblick auf den Bezug zu Koeppen von Interesse sind, mit der Gegenwart des nun siegreichen Feindes arrangieren, und sie stellten mit Erstaunen fest, dass sie von einer Armee zur Demokratie erzogen werden sollten, die ihre Truppeneinheiten, deren Ausbildung, Aufgabenaufteilung, Unterkünfte sowie Sport- und andere Einrichtungen – sogar die Kirchen – nach Rassenzugehörigkeit getrennt hatte und in deren Heimat Gesetze gegen Rassensmischung herrschten. Für uns jedoch ist es nur wenig erstaunlich, dass in den offiziellen Umerziehungsprogrammen der USA das Thema „Rasse“ kaum berührt wurde (Fehrenbach 2005:17f.) – wie konnten die Amerikaner denn auch dieses Thema anrühren, ohne dass Vergleiche und Parallelen zwischen der Stellung von Juden in Nazideutschland und Afro-Amerikanern in den USA gezogen worden wären? In den USA wurde in den 40er Jahren schwarzen GIs Zutritt oder zumindest Bedienung in vielen Restaurants verweigert, und auch wenn manche von ihnen hoch qualifiziert waren, so wurden sie doch zu untergeordneten Tätigkeiten eingeteilt; in Einstufungstests mussten sie um 30 Punkte besser abschneiden als weiße Mitbewerber, obwohl viele Schwarze keineswegs Schulen guter Qualität absolviert hatten. (Fehrenbach 2005:20-26) Zu Hause wurde dies von ‚Black Consciousness Groups‘ und Magazinen wahrgenommen; eine gewisse Lobby bildete sich, aber es dauerte noch bis 1955, bis sich Rosa Parks weigerte, im hinteren Teil des Busses zu stehen. Die schwarzen Soldaten mussten auch mit Bitterkeit feststellen, dass weiße GIs deutsche Kriegsgefangene besser behandelten als ihre schwarzen Mitstreiter (Fehrenbach 2005:22) – die „Solidarität der weißen Rasse“ (Koeppen 1986 (2):21) galt noch immer, und nicht einmal Trumans „desegregation order“ für das amerikanische Militär von 1948 konnte den Unterschied, der zwischen „American soldiers“ und „Negro soldiers“ (!) gemacht wurde, abschaffen. (Höhn 2001:152f.) Es gab natürlich auch gesonderte Bars und Lokale für schwarze Soldaten, was angeblich den Vorteil hatte, dass die „Bedrohung“, die diese GIs darstellten (und auf

die im Folgenden noch eingegangen wird), örtlich begrenzt und insofern leichter unter Kontrolle zu halten war.

Paradoxerweise erfuhren die schwarzen amerikanischen Soldaten durch die Deutschen eine Aufnahme, die manchmal freundlicher als erhofft ausfiel, gerade im Kontrast zu ihrer Situation in den USA, in denen sich die Rassenunruhen einem ersten Höhepunkt näherten. In einem Interview mit einem schwarzen Soldaten in der Zeitschrift *Ebony* war zu erfahren:

Strangely enough, here where Aryanism ruled supreme, Negroes are finding more friendship, more respect, and more equality than they would back home. Many of the GIs find that democracy has more meaning on Wilhelmstraße than in [...] Memphis. (Schmundt-Thomas 2001:150)

Während in der DDR die Sowjetsoldaten strengstens dazu angehalten wurden, sich nicht mit der deutschen Bevölkerung einzulassen und ausnahmslos in eigens für sie gebauten oder requirierten Unterkünften wohnten, machten gerade die schwarzen amerikanischen Soldaten oft von der Möglichkeit Gebrauch, sich außerhalb der Kaserne Räume zu mieten:

Housing and servicing American GIs became a highly lucrative business, which provided Germans both an additional reason to welcome them to the neighborhood and an unprecedented level of contact with American soldiers, their families, and their distinctive way of life. [...] U.S. soldiers commonly praised the Germans for their cleanliness, friendliness, compliant attitudes, relatively good health, and habituation to a „higher material standard of living“ – attributes that stuck [*sic*] them as admirable and somehow „familiar“ when compared with the French and even the British. [...]. Normalized postwar relations between Americans and Germans derived in large measure from such practices of social proximity and intimacy. (Fehrenbach 2005:30f.)

Die Deutschen schienen oft unter dem Eindruck zu stehen, dass auch diese schwarzen Besatzer, ebenso wie die oben genannten schwarzen französischen Soldaten des Ersten Weltkriegs, sie weniger häufig als die weißen GIs als untergeordnet behandelten, dass

sie freundlicher, bescheidener, höflicher und mitfühlender waren, besonders bezüglich der wirtschaftlichen Lage der Deutschen. In einem Dorf in der Nähe von Ulm hatte fast jeder Haushalt seinen sogenannten „Hausneger“, der die Familienmitglieder mit Lebensmitteln und anderer Mangelware versorgte, und viele Haushalte weigerten sich, die Wäsche für weiße Soldaten zu machen, wenn sie sie für einen schwarzen Soldaten erledigen konnten. (Fehrenbach 2005:33) Doch sobald die Nutzwirkung dieser Beziehung ausblieb und der Geschenkefluss verebbte, kam es zu Reibereien.

Das Stigma, das Carla in *Tauben im Gras* als „Fräulein“ anhaftet, schwanger von einem Afro-Amerikaner zudem, ist für sie (und ihre Mutter) unerträglich. Von dem Vater ihres ungeborenen Kindes, Washington Price, wird behauptet: „Er war für ein glückliches Familienleben geboren“ (Koeppen 1986 (2):84), doch Carla kann und will es ihm nicht geben. Sie zeigt ihm, wie „unwürdig das alles für sie sei, und das hieß unausgesprochen, wie sehr sie sich verschenke, wie tief sie sich herablasse, tief zu ihm, und daß er durch immer neue Liebe, neue Geschenke, neue Aufopferung es ein wenig gutmachen müsse [...]“ (Koeppen 1986 (2):84) Carla fürchtet „aus dem Paradies der automatischen Küchen und der Pillensicherheit“ (Koeppen 1986 (2):63) vertrieben zu werden, denn: „*Weißer unerwünscht, Schwarzer unerwünscht*, es traf sie beides [...]. Unerwünscht war ihr das neue Kind, das dunkle, das gesprenkelte²⁸, in seiner Höhle noch ahnungslos, daß es Wildfrucht sein sollte, verworfen vom Gärtner, mit Schuld und Vorwurf beladen [...]“ (Koeppen 1986 (2):63). Carla ist sich selbst nicht sicher, ob sie Washington liebt (Koeppen 1986 (2):49), kann sich aber eine materiell gesicherte Zukunft mit ihm vorstellen und will ihm auf Grund dessen treu bleiben. Was Carla sich mit Skepsis kaum zu erhoffen wagt, formuliert Axel Schildt bezüglich des Amerikabildes der 50er Jahre folgendermaßen:

[Mit den USA] wurde die vage Vorstellung von einer Gesellschaft verbunden, in der, negativ betrachtet, alles käuflich, warenförmig zuzuging, der technisch-zivilisatorische Fortschritt und wachsende Wohlstand mit kultureller Verflachung erkaufte worden sei. In positiver Hinsicht stellte die US-Gesellschaft eine „neue Welt“ dar, in der

²⁸ an Wolframs *Parzival* erinnernd, in dem Feirefiz schwarz und weiß gesprenkelt ist.

traditionelle Klassenschranken nicht mehr zählten, in der die Menschen ungezwungener und weniger voreingenommen miteinander umgingen. (Schildt 1993:398)

Washington Price will Carla heiraten, will das Kind, weiß aber, dass Carla für sie beide auch keine gemeinsame Zukunft in den von Rassendiskriminierung geprägten USA sieht. Washington Price gibt sich einer Wunschvorstellung hin: Er möchte mit Carla, dem ungeborenen Kind und Heinz, Carlas Sohn aus erster Ehe, der zudem Washington aufgrund seiner Hautfarbe sehr zwiespältige Gefühle entgegenbringt, nach Paris ziehen, wo man angeblich in einem romantischen Weltumarmen die Fremden willkommen heißen würde:

An der Seine würden sie beide zu Hause sein. Sie würden Franzosen werden, wenn es sein mußte, sie, eine Deutsche, würde Französin werden, und Washington, ein schwarzer Amerikaner, würde Franzose werden. Die Franzosen freuten sich, wenn einer bei ihnen leben wollte. Carla und Washington würden das Lokal errichten, Washington's Inn, die Wirtschaft, in der niemand unerwünscht ist. (Koeppen 1986 (2): 172)

Diese Utopie ist natürlich ganz unmöglich. Schon allein die Vorstellung, eine Deutsche würde unmittelbar nach Kriegsende in Frankreich mit offenen Armen empfangen, entlarvt die Phantasie als solche und wird vollends ad absurdum geführt, wenn man bedenkt, dass zu jener Zeit Schwarzafrikaner aus den damaligen französischen Kolonien, selbst mit hervorragender Ausbildung und des Französischen mächtig, wie z.B. der spätere Präsident des Senegal, Léopold Senghor, sich von der französischen Gesellschaft gänzlich unakzeptiert gefühlt haben.²⁹

²⁹ Ein Jahr vor der offiziellen Unabhängigkeit des Senegal spricht Senghor davon, dass die kolonialen französischen Herren Schwarzafrikaner als eine *table rase* gesehen und es für ihre Pflicht gehalten hätten, diese „Leere“ durch die französische „Zivilisation“ zu füllen: „L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n'avions, estimaient-ils, rien inventé, rien créé, ni sculpté, ni peint, ni chanté.“ (1959:14) Schwarze Soldaten, die von Franzosen ausgebildet worden waren und für Frankreich im Zweiten Weltkrieg kämpften, waren ihren weißen Kollegen nur bedingt gleichgestellt – gleiche Verhältnisse, wenn auch aus anderen Ursprüngen, wie in der US Army zu damaligen Zeit, (Echenberg 1991:98f)

Ganz anders als bei Price und Carla sieht es bei der Figur des Odysseus Cotton aus, der am Abend des 20. Februars, an dem der Roman spielt, mit Susanne zusammenkommt. Susanne wird von vornherein unbeschönigt als Gelegenheitsnutte charakterisiert; ebenso klar ist dem Leser, dass sie Odysseus bestiehlt – was bei Carla und Washington Price unter dem Deckmantel einer Beziehung geschieht, ist hier ein rein funktionales Verhältnis.

Auch auch aus anderen Gründen währten die Freundlichkeit und der Respekt im deutsch-amerikanischen Miteinander nicht lange. Die veränderte Haltung den schwarzen GIs gegenüber kann zum Teil auf die verbesserte wirtschaftliche Situation der Westdeutschen nach den entbehrungsreichen Nachkriegsjahren zurückgeführt werden: Die neue Bundesregierung war bemüht, sich den Amerikanern gegenüber als dankbar für erbrachte finanzielle und logistische sowie politische Unterstützung bei der Etablierung des neuen Rechtssystems zu erweisen. Insofern wurde die westdeutsche Bevölkerung ermuntert, das Verhalten und die Einstellung der Amerikaner als eine Geste guten Willens nachzuzahlen. Wie oben aufgezeigt, diente jedoch Amerikas offizielle Behandlung seiner schwarzen Soldaten keineswegs als positives Beispiel zur Erziehung der Deutschen in Sachen Liberalität und Toleranz schwarzen GIs gegenüber, und die Einstellungen der mächtigsten Besatzungsmacht beeinflussten die Wahrnehmung der Rassenhierarchien enorm. (Poiger 1995:93-124)

Dieses Beispiel setzte sich bei der westdeutschen Bevölkerung durch und bereitete einem Wiederaufkeimen der Rassenvorurteile den Weg (Höhn 2001:153), was dem oftmals nur vage unterdrückten Ressentiment vieler Deutschen, die 12 Jahre lang für Hitlers Rassenreinheitsutopie gekämpft hatten, entgegenkam: „[L]arge strata of the German population experienced the Americans as an occupying power that injected an alien culture and racial ‚other‘ into the *Heimat*.“ (Höhn 2001:145) In den Augen der westdeutschen Bevölkerung waren viele der schwarzen GIs wohlhabend, und die Hetze der Weimarer Republik und des nationalsozialistischen Regimes gegen die schwarze, oft

sexualisierte Aggression war noch nicht vergessen. Die angeblich typisch schwarze Promiskuität schien einen moralischen Verfall insbesondere unter der Jugend und den Frauen zu fördern, der sich in den Schlagzeilen der Presse niederschlug als „[s]ittliche Verwahrlosung im Besatzungsgebiet“ (*Allgemeine Zeitung*, Mainz, 13.11.1952, in Höhn 2001:160) und „Kampf gegen die sittliche Vergiftung der Jugend“ (*Pfälzische Volkszeitung*, 17.11.1952, in Höhn 2001:160).

Conservatives were also convinced that restraining women's sexuality was imperative to undo the humiliating defeat that German manhood had suffered, both at the front and at home. Thus the sexual liberation that many women experienced in the last few years of the war was to be overcome, as was the widespread fraternisation between German women and allied soldiers in the Western zones. (Höhn 2002:online)

Während der fünfziger Jahre wurde der Unmut über die amerikanische Besatzung fast ausschließlich in den Diskurs über die (Un-)Moral verlagert (Höhn 2001:145), als der angebliche moralische Verfall von einem explosionsartigen Aufschwung in der Unterhaltungsindustrie begleitet wurde. Sinnliche Musik, Bars, sexuelle Exzesse und ungezügelter Gewalttätigkeit waren die traditionellen Stereotypen, die auf die schwarzen GIs projiziert wurden; hinzu kam eine Zunahme an Prostitution oder vermeintlicher Prostitution. Sowohl weiße Amerikaner als auch Deutsche fühlten sich in ihrer Männlichkeit von Beziehungen weißer Frauen mit schwarzen GIs bedroht. In den USA definierte sich Männlichkeit seit der Sklavenzeit als eine Domäne weißer Männer, „so when African American men claimed the privileges of sexual manhood through elective relations with white women, they were perceived by white men – and also perceived themselves – to be attacking the entire edifice of white (male) superiority.“ (Fehrenbach 2005:41) Und so lernten die besetzten Westdeutschen von den Amerikanern, dass Demokratie nicht im Widerspruch zur Segregation der Rasse steht.

Interessanterweise wird in *Tauben im Gras* die Bierhalle, in der sich Frau Behrend und ihr amerikanischer Neffe Richard befinden, mit dem „Negerklub“ (Koeppen 1986 (2):194), in dem Odysseus und Susanne, Washington und Carla und auch Herr Behrend

und sein „Tschechenmädel“ (Koeppen 1986 (2):187) Vlasta aufhalten, kontrastiert – und wiederum doch nicht wirklich kontrastiert, denn auch im Bräuhaus wird getrunken, gesungen (allerdings zu „Sah-ein-Knab-ein-Röslein-stehn“ (Koeppen 1986 (2):192)), wenn auch nicht getanzt, so doch geschunkelt, weiße Amerikaner verbrüdern sich mit Deutschen. Doch nur im Klub begegnen sich Schwarz und Weiß, und im Klub muss Herr Behrend nicht mehr Märsche spielen, sondern darf sich dem Dixieland widmen, auch wenn eine der ersten Jazzkompositionen „deutsch und romantisch in der Weise des Freischütz“ (Koeppen 1986 (2):188) erklingt.

„[O]ne of the most shocking aspects of defeat and occupation for German men was their immediate loss of social and sexual prerogative, made manifest in the challenge by foreign troops to their *exclusive* claim to bodies of white German women.“ (Fehrenbach 2005:46f., Hervorhebung im Original) Dies war nur eine Fortsetzung der Praxis der Nazijahre, in denen die Körper der „arischen“ Frauen nach rassistischen Aspekten überwacht und „rein“ gehalten wurden, wohingegen die Körper nicht-„arischer“ Frauen systematisch (und oftmals gewalttätigst) ausgebeutet wurden. Dementsprechend kommt Fehrenbach zu dem Schluss:

German women were denounced as willful traitors – the dregs of German femininity who selfishly indulged their transgressive sexual pleasures and materialist cravings at the expense of German men, German honor and the German nation. (Fehrenbach 2005b:109)

Die beiden GIs in *Tauben im Gras* werden primitivisiert; aus den multiplen Erzählerperspektiven gesehen spielt ihre amerikanische Staatsangehörigkeit nur insofern eine Rolle, als sie im Vergleich zu den Deutschen relativ wohlhabend sind. Eine größere Rolle spielt ihre Hautfarbe, womit Koeppen freilich ein bestimmtes kulturelles Bewusstsein der 1950er Jahre in Deutschland entlarvt – man „afrikanisiert“ alle Menschen dunkler Hautfarbe, seien sie nun Afro-Amerikaner oder Afrikaner (Albrecht 2005:221ff.). Koeppens Darstellung schwarzer Amerikaner in Deutschland ist eine von wenigen der damaligen Zeit, und leicht lässt sich generell auf die Darstellung von

Rassenproblemen in der deutschen Literatur anwenden, was Schildt über sie in der Amerika-Literatur der damaligen Zeit sagt:

[Sie sind] Randthema der Amerika-Literatur in den 50er Jahren. [...] Die Einbeziehung von politischen und sozialen Problemfeldern bedeutete im überwiegenden Teil der Amerika-Literatur nicht viel mehr als eine leichte Irritation des Bildes von der auf höherem Niveau als die westdeutsche angesiedelte "nivellierte Wohlstandsgesellschaft". (Schildt 1995:413)

Vergleicht man die beiden schwarzen Figuren miteinander, dann ist Washington Price hier der vermenschlichte Wilde (Ashcroft *et al.* 2000:210), dessen Charakter positiv, aber immer noch im Bereich des Primitiven geschildert wird, wie an seiner Gutgläubigkeit und Naivität zu sehen ist; Odysseus ist der entmenschlichte Wilde: die Figur des Odysseus wird nicht weiter ausgeführt – ganz klischeehaft bleibt er der kindliche, kugeläugige, triebgesteuerte Schwarze; in seiner Rolle als Angehöriger der Siegermacht wird er angebettelt, wegen seiner Hautfarbe verachtet, ja: als Unmensch, gar tierisch unberechenbar gesehen (Koeppen 1986 (2):41; 112). Während Odysseus Cotton zwar eine Verbindung zum mythischen Odysseus und zum Joyceschen *Ulysses* darstellt und in seiner Irrfahrt durch das Nachkriegs-München eine Welt bereist, die Parallelen zu Homers Eingang zur Unterwelt aufweist, und er somit einige Abenteuer bestehen muss, so bleibt er doch eine Randfigur im Pandämonium, die auch durch ihren Namen als ein Nachfahr der auf den Baumwollfeldern arbeitenden Sklaven gekennzeichnet wird. Washington Price hingegen wird etwas deutlicher dargestellt, und der Leser erhält einen Einblick in seine Gedanken und Gefühle. Price, dessen Namen einerseits einen Wert andeutet, andererseits Assoziationen zu einem zu zahlenden Preis hervorruft, will seine Freundin heiraten, sie und das ungeborene Kind sozusagen ehrbar machen. Er ist entsetzt, als er herausfindet, dass sie das Kind nicht will, gar eine Abtreibung plant, und er versucht von seinen Eltern Geld angewiesen zu bekommen, damit er Carla heiraten kann. Vielleicht ging es Koeppen darum, durch die unterschiedliche Darstellung der beiden schwarzen Soldaten "alternative Möglichkeiten der Darstellung schwarzer Romanfiguren ins Spiel zu bringen" (Albrecht 2001:4), mit

Odysseus als stereotypisierter und afrikanisierter „Projektionsfigur“ und Washington gewissermaßen als anständigem Menschen, der zwar den gleichen Vorurteilen seitens der deutschen (und im weiteren Sinne der weißen Bevölkerung im Allgemeinen) wie Odysseus unterworfen ist, von dem es aber doch im Gegensatz zum „King Kong“ Odysseus (Koeppen 1986 (2):30) heißt: „er war ein Mensch, wenn auch ein Neger.“ (Koeppen 1986 (2):82) Die Figur Prices dient jedoch, ebenso wie Odysseus und viele andere Figuren, eher einer Entlarvung der geistigen Haltung seines Umfeldes.³⁰ Den Prozess des Übergangs von einer Sichtweise der afro-amerikanischen Soldaten als tierähnlich zu einer menschlicheren Perspektive hin, und den Widerständen, sich auf diese Perspektive einzulassen, wird in Carlas erstem Arbeitstag als Schreibkraft in „der Kaserne der Schwarzen“ (Koeppen 1986(2):47) in *Tauben im Gras* deutlich gemacht:

Sie drängten sich vor dem Fenster der Tür, preßten die platten Nasen wie Knetgummi gegen die Scheibe [...]. Wer saß im Käfig? wer vertrat die Gattung im Zoo? sie hinter dem Glas? die vor dem Glas? War es ein so weiter Weg vom deutschen Wehrmachtsbüro, Sekretärin des Platzkommandanten, zu den schwarzen Soldaten der US-Transporttruppe? Sie schrieb, schrieb ganz gut Englisch, beugte den Kopf über die Maschine, nicht das fremde Wesen sehen, nicht die dunkle Haut, nicht diese Geschmeidigkeit in Ebenholz, nicht den Mann, nicht den gutturalen Laut hören, nur den Text, den er diktiert [...] waren es nicht auch Menschen? (Koeppen 1986 (2):48f.)

Washington Price, der wohl wahrnimmt, dass sie sich fürchtet, bringt sie am Ende jenes ersten Arbeitstages nach Hause, und fährt fort, dies zu tun, immer mit Geschenken für Carla. Sie sprechen kaum miteinander, aber Carla träumt von „Negern“, die sie vergewaltigen: „Schwarze Arme griffen nach ihr: wie die Schlangen kamen sie aus den Kellern der Ruinen. Sie sagte: ‚Ich kann nicht mehr.‘ Er kam mit ihr auf ihr Zimmer. Es war wie ein Ertrinken. War es die Wolga? Nicht eisig, ein glühender Strom.“ (Koeppen

³⁰ Albrecht (2008:248), sich auf *Whiteness Studies* beziehend, weist darauf hin, dass Koeppen absichtlich einer gewissen literarischen Tradition folge, alle nicht-weißen Personen beim ersten Auftritt als solche kenntlich zu machen, „damit sie nicht automatisch für weiß gehalten [werden]“, und fährt fort: „Auf diese Weise wird, ohne daß dies ausgesprochen werden muß, jedesmal neu festgeschrieben, daß Menschen, soweit nicht anders gekennzeichnet, weiße Menschen sind, daß Weiße für die Normalität stehen und markiert bleiben können.“ Ersteres ist gewiss richtig, aber es ist ebenso richtig, dass in den 1950er Jahren die meisten Personen in Deutschland weiß waren und insofern die Norm darstellten.

1986 (2):49) Es ist Koeppen erstaunlicherweise nie angekreidet worden, dass er eine geträumte Vergewaltigung im Schwebezustand zwischen Phantasie und Alptraum belässt und somit das Zustandekommen der Beziehung zwischen Carla und Washington als einen Prozess der Zermürbung seitens Carlas zeichnet.

Auch im *Tod in Rom* werden deutsche Wahrnehmungen des tatsächlichen und vermeintlichen Afrikanischen geschildert: Siegfried will mit Hilfe seines Preisgeldes eine neue, „schwarze Symphonie“ in Afrika komponieren. Er denkt:

Vielleicht würde ich sie im nächsten Jahr in Rom den Engeln vorspielen; die schwarze Symphonie des schwarzen Erdteils würde ich den weißen Engeln von Rom auf dem alten Götterhügel vorspielen. Ich weiß, Europa ist schwärzer. Aber ich will nach Afrika reisen, ich will die Wüste sehen. Mein Vater wird es nicht begreifen, daß man nach Afrika fährt, um die Wüste zu sehen und aus der Wüste Musik zu empfangen. (Koeppen 1986 (2):569)

Siegfrieds Vorstellung von seiner Zeit in der afrikanischen Wüste ist eine utopische – er will sich zwar weiter von Europa und somit seiner Vergangenheit entfernen, aber er will etwas Neues schaffen, einen Neubeginn wagen, und glaubt wohl nicht an eine direkte Rückkehr zu einer Zeit vor der Unschuld. Afrika ist für Judejahn und für Siegfried die Wüste (auch wenn Judejahn eine ganz andere Vorstellung von ihr hat), ein bestimmtes geographisches Gebiet mit bestimmten Charakteristika, die als Kontrast zu europäischen Landschaften und Gegebenheiten gesehen werden. Siegfried will sich wegbewegen, weil diese europäischen, insbesondere deutschen Gegebenheiten für ihn mit einer Krisensituation verbunden sind und er einen Kontrast dazu sucht. Darum ist sein Afrika als geomorphologische Form auch menschenleer – er sieht keine Afrika-eigenen Krisen und geht, um eine progressive Utopie für sich zu schaffen, auf eine regressive Phantasie von dieser Landschaft ein. Sein menschenloses Afrika kann in Verbindung zu der Entmenschlichung des afrikanischen Menschen gesehen werden, und so ist die Figur des Odysseus Cotton in *Tauben im Gras* (zwar amerikanisch, aber von den Deutschen afrikanisiert) eine Projektionsfigur und parallel zu Siegfrieds Landschaftsbild zu sehen.

Siegfrieds Musik wird ja auch gar nicht aus Afrika kommen, sondern immer noch aus ihm selbst, und sie wird insofern europäisch sein. Auch wenn Siegfrieds Vorhaben im Konjunktiv bleibt („Ich würde nach Afrika reisen“ (Koeppen 1986 (2):569)), so fühlt man sich vielleicht doch an Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater“ erinnert: Die Unschuld ist verloren,

[d]as Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwie offen ist. [–] Mithin [, fragt der Erzähler,] müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? – Allerdings [so die Antwort]; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. (Kleist 1966:807)

4.2. Frauen in Westdeutschland um 1950

[...]he ‚surplus‘ of women meant that women’s work in other industries, even that of married women, could no longer be classified as a short term temporary phenomenon. When the Federal Republic of Germany (FRG) was founded in 1949, this fact was recognized even by the most conservative German politicians. Among them was Chancellor Konrad Adenauer who stated that it was necessary to make a greater variety of job opportunities available to women. For most conservative politicians women’s work was acceptable mainly for two reasons; first as a financial necessity for women to support themselves and their families, and secondly, as much needed labor force without which the German economy could not flourish. These reasons had little to do with men’s willingness to generally open up the job market for women and grant them equal job opportunities. (Niemeyer 2000:3)

Nach drei verschiedenen Regierungsformen in den vorausgegangenen sechzig Jahren, suchte man nun nach neuen (und alten) Werten von länger währendem Bestand. Die Familie wurde wieder als die traditionelle Struktur propagiert, die den Orientierungslosen Stabilität und Halt geben sollte (Niemeyer 2000:8), wobei die Frau ihre ‚naturgegebene‘ Rolle dahingehend erfüllen sollte, dass sie ein Heim schafft, den Ehemann versorgt und die Kinder zu guten Bürgern erzieht. Die regierende CDU verweigerte im Zuge dieses Ideals ein egalitäres Familienrecht, kämpfte gegen das Abtreibungsrecht und verschärfte das Scheidungsrecht. (Harsch 1993:32) Auch wenn 1949 mit der Einführung des Grundgesetzes (GG) Frauen Männern bedingungslos gleichgestellt wurde, so hatte sich doch das Bürgerliche Gesetzbuch (BGB) vom Kaiserreich und der Weimarer Republik in die neue Bundesrepublik hinübergerettet, in dem (laut Weimarer Reichsverfassung) Frauen Männern nur „im Prinzip“ gleichgestellt waren und es hauptsächlich der SPD-Abgeordneten Elisabeth Selbert zu verdanken ist, dass absolute Gleichheit vor dem Gesetz von Männern und Frauen im Grundgesetz verankert ist. Dementsprechend mussten auch alle anderen Gesetze im Bürgerlichen Gesetzbuch diese Gleichheit reflektieren; man setzte für diese Überarbeitung vier Jahre an (bis 1953), was allerdings als Zeitspanne nicht ausreichte. Dies bedeutete, dass nach Ablauf der Überarbeitungsfrist alle alten BGB-Gesetze, die nicht mit dem Artikel 3, Abs.

2, des Grundgesetzes übereinstimmten, als ungültig betrachtet wurden und es insofern beinahe fünf Jahre lang kein vollständiges Ehe- oder Familienrecht existierte. (Niemeyer 2000:4f.)

Während dieses rechtlichen Schwebezustands wurden Frauen, teilweise durch finanzielle Anreize, zum Hausfrauendasein angehalten (Niemeyer 2000:3), doch schon die Tatsache, dass es finanzielle Anreize geben musste, ist aussagekräftig: Wegen der Anzahl an Männern, die im Zweiten Weltkrieg starben oder sich noch in Kriegsgefangenenlagern befanden, gab es sieben Millionen mehr Frauen als Männer in Westdeutschland, was besonders die Altersgruppe zwischen zwanzig und vierzig betraf, für die das Finden eines Ehemanns dadurch erheblich erschwert wurde – dies wiederum machte es beinahe unmöglich, das geforderte Hausfrauenideal zu erfüllen. (Niemeyer 2000:2) Ob sie nun wollten oder nicht, viele Frauen mussten arbeiten gehen, um sich eine Lebensbasis zu schaffen, und die von der Regierung versprochenen finanziellen Anreize zum Hausfrauendasein waren größtenteils zu gering, um eine signifikante Hilfe darzustellen. 1950 wurde ein Drittel aller bundesdeutschen Haushalte allein von Frauen geführt, und Frauen machten ein Drittel der arbeitenden Bevölkerung aus. (Heinemann 2000:154) Und dennoch:

[Frauen konnten] sich von der Polizei auf Antrag einen offiziellen Anspruch auf die Anrede „Frau“ [statt „Fräulein“] bescheinigen lassen. Ausgerechnet die konservative Deutsche Partei wollte diese kuriose, aus der NS-Zeit stammende Regelung aufheben, wenngleich noch nicht ganz: Frauen über 35 sollten grundsätzlich das Recht bekommen, hinfort nicht mehr als „Fräulein“ durch die Welt zu gehen. Am 13. Dezember 1954 lehnte die Mehrheit des Bundestags den Vorstoß ab. Der Sieg der Traditionalisten mag als Petitesse erscheinen, aber er ist bezeichnend. Denn er lag auf der Linie einer restaurativen Tendenz, was die Beziehungen zwischen Geschlechtern und Generationen anging. (Großkopff 2005:153)

Trotz ihres politischen Programms konnte es sich die CDU aber nicht leisten, einen Großteil der Arbeiterschaft mitten im wirtschaftlichen Aufschwung in die Küche

verschwinden zu lassen; viele Frauen mussten außer Haus arbeiten. Um dennoch eine Übereinstimmung mit dem propagierten Ideal herzustellen, wurden diese arbeitenden Frauen als Mutterfiguren dargestellt, die sich um das Wohl der Nation in einer abgeänderten Form außerhalb des Heims kümmerten.

Im Allgemeinen schienen die Deutschen dem Hausfrauendasein gewogen; „[a]us Kindern werden Leute, aus Mädchen werden Bräute‘ – [d]ie Allianz-Werbung für eine Aussteuer-Versicherung entsprach also durchaus dem Frauenbild jener Jahre“ (Großkopff 2005:159), doch wie Heinemann (2000:148) aufzeigt, waren die Deutschen vor 1945 durchaus auch anderen, oftmals gleichberechtigten Daseinsformen ausgesetzt gewesen – während der Weimarer Republik forderten Sozialdemokraten und Kommunisten die Gleichstellung alleinstehender und verheirateter Frauen vor dem Gesetz; und obwohl die Nationalsozialisten die Frau und Mutter im Haus als Ideal priesen, so förderten sie (aus bevölkerungspolitischen Gründen) auch außereheliche Zeugungen, besonders wenn diese der Wahrung und Verbreitung der „arischen Rasse“ zugute kamen. Zudem wurden nicht nur alleinstehende Frauen, sondern auch Ehefrauen und Mütter im fortschreitenden Krieg ermuntert, in Fabriken und anderswo dienlich zu sein.

Auch Harsch zeigt, dass schlicht die Umstände unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg eine größere Toleranz vis-à-vis alleinerziehenden Müttern und ‚vaterlosen‘ Familien bei vielen Zeitgenossen hervorrief: In einer Umfrage von 1949 billigten die meisten Frauen wie Männer alleinerziehende Mütter; 14% Frauen und 19% Männer waren für eine Legalisierung der Abtreibung, und 43% Frauen und 33% Männer waren immerhin für weniger Beschränkungen im Abtreibungsrecht. Doch schon 1954 machten sich die restaurativen Tendenzen bemerkbar: Auf die Frage, ob Männer und Frauen in der Ehe gleichberechtigt sein sollten, bejahten dies 54% der Frauen und nur 40% der Männer; 28% Frauen versus 42% Männer glaubten, Ehemännern sollten mehr Rechte als den Ehefrauen zustehen. (von Friedeburg 1953 in Harsch 1993:36f.)

Bei Koeppen ist ein ausgesprochener Pessimismus der Ehe gegenüber zu finden. In den drei Nachkriegsromanen ist sie prinzipiell ein zum Scheitern verurteilter Bund (auch die Ehe der Kürtenbergs im *Tod in Rom* beschreibt traumatisierte Partner, wie noch zu sehen sein wird). In Koeppens zweitem Nachkriegsroman, dem *Treibhaus*, ist die eine Frauenfigur, die für den Abgeordneten Keetenheuve von Bedeutung ist, im Roman nur durch Rückblicke anwesend; die Erzählung setzt mit der Rückfahrt Keetenheuves von ihrer Beerdigung ein.

Sowohl Elke Keetenheuve als auch die eingangs besprochene Carla finden sich plötzlich in einer Situation wieder, in der die vormaligen Werte und Maßstäbe nicht mehr gültig oder unklar sind und in der ein Mann, dessen Ziele sie nicht teilen oder gar verstehen, ihrem Leben eine neue Wendung gibt. Keine der beiden Frauen findet sich zurecht in der Umkehrung ihrer Welt. Deutsche Arroganz den Andersfarbigen und angeblich defizitären Afro-Amerikanern gegenüber erweist sich als ebenso fruchtlos wie Keetenheuves anti-faschistische (um-) erzieherische Bestrebungen Elke gegenüber.

Kehrt man wieder zur allgemeinen damaligen Realität zurück, findet man, dass interessanterweise auch der aufkeimende Kalte Krieg beeinflusste, wie die Rolle der Frau im Osten und Westen Deutschlands definiert wurde. Zunächst zögerlich, aber hauptsächlich bedingt durch einen Mangel an Arbeitskräften und an starken Finanzspritzen der Besatzungsmacht, wurden Frauen in der DDR immer mehr dazu angehalten, außer Haus arbeiten zu gehen, und ihre Kinder, ohne Ansehen der Legitimität, wurden in Krippen von klein auf versorgt.³¹ Da diese teils vermeintliche, teils tatsächliche Förderung der arbeitenden Frau im Westdeutschland der 1950er Jahre mit dem Vormarsch der sozialistischen Ideologie behaftet war, wollte man nicht, wie zum

³¹ Dies hatte natürlich den Vorteil, dass der Staat frühzeitig seine noch unmündigen Bürger beeinflussen konnte. Ganz so einfach, wie oftmals dargestellt, war die Berufstätigkeit für diese DDR-Frauen bei wesentlich niedrigeren Löhnen für Frauen als für Männer ohne eine eigentliche Veränderung des Rollenverständnisses nach der Arbeit (also ohne jegliche Hilfe im Haushalt durch den Mann oder durch staatliche finanzielle Unterstützung alleinerziehender Mütter) nicht. Siehe hierzu Heinemann (2000:146-72).

Beispiel in anderen westlichen Staaten wie Schweden oder Frankreich gang und gäbe, berufstätige Frauen fördern, um schon der Vorstellung vorzugreifen, man bewege sich politisch in Richtung Kommunismus.³² (Heinemann 2000:149) Sogar die Sozialdemokratin Clara Döhling behauptete 1955, dass ihre Partei den Familienminister unterstütze in seiner Äußerung, die Hausfrau sei die Seele der Familie, und es sei wichtig, dass sie ihrer wahren Bestimmung folgen könne und nicht zum Geldverdienen gezwungen würde. (Moeller 1993:130) Für die SPD war dies ein entscheidender Schritt weg vom klassischen Marxismus: Engels und Bebel hatten die Emanzipation der Frau und ihre Gleichstellung dem anderen Geschlecht gegenüber propagiert, die sie durch Berufstätigkeit erlangen könne. Aber es war proletarischer Antifeminismus, nicht der Feminismus der Theoretiker, der die Ansichten der Arbeiterschicht und ihrer Vertreter beeinflusste, wie Heinemann aufzeigt:

By the Weimar period, they favored reform of the illegitimacy law and better treatment for employed women to reduce women's and children's hardships, not to dismantle the complex economic and sexual relations that constituted capitalism. With the Cold War, the SPD distanced itself further from the more radical elements of its nineteenth-century heritage. Throughout the 1950s, the major West German parties agreed that the ideal role for a woman was housewife and mother. (Heinemann 2000:149)

Ein weiterer, sich verändernder Aspekt bezüglich der Rolle der Frau war der der sexuellen Moral. Die propagierte Sittlichkeit der 50er Jahre war zum Großteil ein Erbe früherer Zeiten, und „mit den gesellschaftlichen Verhältnissen verfestigten sich auch die sexuellen Normen wieder“ (Großkopff 2005:165). Wegen des oben erwähnten Männermangels mussten Frauen, die eine Beziehung wünschten, ihre Vorstellung von einem akzeptablen Partner erweitern. (Harsch 1993:37) Dies bedeutete, dass viele die nun ins Land strömenden amerikanischen GIs ins Auge fassten, die freilich auch wegen des Wechselkurses vergleichsweise wohlhabend waren. Etliche bundesdeutsche Frauen unterhielten ernsthafte Beziehungen mit den GIs, und/ oder fanden Arbeit bei den

³² Hierbei spielt es keine Rolle, ob es sich nun um alleinstehende oder verheiratete Frauen, mit oder ohne Kinder, handelt – sie alle weichen vom Hausfrauenideal ab.

amerikanischen Militärbasen (wie oben am Beispiel von Carla in *Tauben im Gras* gezeigt). Andere hatten ein informelleres Verhältnis zu den amerikanischen Besatzern; zum Teil kamen Prostituierte aus ganz Deutschland und halb Europa an den Zahltagen zu den *Army Bases*, um einen Profit durch neue Kundschaft zu machen. Es waren jedoch nicht nur die Letzteren, die stigmatisiert wurden, sondern auch die Frauen, die sich in festen Beziehungen befanden, wie Carla in Koeppens *Tauben im Gras*. (Koeppen 1986 (2):49) Sie lernt Washington Price kennen, während sie in „der Kaserne der Schwarzen“ (Koeppen 1986 (2):47) arbeitet. Die Situation wurde dadurch verschlimmert, dass amerikanische GIs erst wenige Monate vor ihrer Rückkehr in die USA heiraten durften, und dass ihre deutschen Freundinnen und Verlobten ihnen daher bei jeder Versetzung folgen und in den Städten in Mietszimmern wohnen mussten – man kann sich leicht vorstellen, was für einen Eindruck dies auf die kleinbürgerlichen Nachbarn gemacht haben mag: Carla

gab die Stellung in der Transportkaserne auf, zog in ein anderes Haus, wo andere Mädchen mit anderen Männern verkehrten, lebte mit Washington zusammen, war ihm treu, obwohl sich ihr nun viele, ja ungezählte Gelegenheiten zum Beischlaf ergaben, denn jedermann, ob Schwarz ob Weiß, Deutscher oder Ausländer, glaubte nun, da sie mit Washington zusammenlebte, daß sie mit allen ins Bett ginge [...]. (Koeppen 1986 (2):49)

Diese Frauen wurden von vielen durchaus als Bedrohung einer traditionellen Rollenkonformität empfunden, auch von Beamten, die sie also Prostituierte oder Soldatenbräute bezeichneten, (Höhn 2001:147) da sie der althergebrachten Rolle der Frau zuwider zu handeln schienen: Sie waren es scheinbar, die den Soldaten nachstellten, statt sich umwerben zu lassen, und sie ignorierten herrschende Klassenschranken, da man aufgrund der raschen ‚Amerikanisierung‘ kaum noch feststellen konnte, wer aus gutem Hause kam und wer Hure war. Mit dem Fortschreiten der Zeit schien man sich in Westdeutschland bis zu einem gewissen Grad an den Gedanken zu gewöhnen, dass die Frauen mit amerikanischen Soldaten zusammen waren, so lange die Paare sich diskret verhielten. Dies traf jedoch nur auf weiß-weiße Verbindungen zu; die Vorstellung, dass eine weiße Deutsche mit einem schwarzen Mann

in einer Beziehung stand, war sowohl dem amerikanischen Militär als auch vielen Westdeutschen zuwider. (Höhn 2001:146-53) „[B]ars where black GIs met with German women were not only marked by sensual music and dancing but also by sexual excesses and unrestrained violence.“ (Höhn 2001:154) Weiße deutsche Frauen, die sich in diesen Bars aufhielten, wurden für „willing and wilful fraternisers, who perpetrated a national betrayal of missing or maimed German men in order to indulge their ‚craving‘ for material goods or sexual pleasures“ gehalten. (Fehrenbach 2001:167) Aus heutiger Sicht mutet es als bizarr an, dass der Deutsche Bundestag in seiner Sitzung vom 15. April 1953 das Bundesland Rheinland-Pfalz aufgrund der Gefahren, die der Jugend durch die Anwesenheit des amerikanischen Militärs drohten, zum ‚moralischen Notstandsgebiet‘ erklärte. (Höhn 2001:159)

Ein weiterer, damit einhergehender Aspekt des Rassismus war die Art und Weise, wie die Frauen, die mit einem schwarzen GI ein Kind hatten, gesehen wurden. Sie galten als abnorm; hauptsächlich, weil ihr Verhalten sowohl das Prinzip der deutschen Vaterschaft untergrub als auch den Versuch, die deutsche Identität in Bezug auf Männlichkeit und Nation zu rekonstituieren. (Fehrenbach 2001:168; Dunker 2005:29) Auch wenn die „Negermischlingskinder“ unschuldig an den Verbrechen waren, die ihre Mütter angeblich verübt hatten, so wurden sie doch nicht als vollwertiger Teil der westdeutschen Gesellschaft, sondern als ein deutsches Problem wahrgenommen, dessen Lösung man sich dringendst widmen müsse. (Fehrenbach 2001:170) Dies war laut Harsch (1993:36) vermutlich auch mit ein Grund dafür, dass die Abtreibungsrate bis in die Mitte der fünfziger Jahre erheblich höher lag als vor 1933.

Wie das Ideal der westdeutschen Mutter aussah, spiegelte sich nicht nur in latent vorhandenen Erfahrungen und Meinungen der Bevölkerung wider, sondern wurde auch, wie bereits ausgeführt, vom politisch beeinflussten Diskurs in den Medien geprägt. In Westdeutschland beschäftigten sich zahlreiche soziologische Studien mit den Auswirkungen, die die Frauenbeschäftigung auf Kinder und Jugendliche haben könnte.

Da während der 50er Jahre das Familienrecht überarbeitet werden musste, finanzierte das Bundesfamilienministerium Studien mit aussagekräftigen Titeln wie „Kinder ohne Familie“ (Groth 1961, in Heinemann 2000:170) „Sollen Mütter erwerbstätig sein?“ (Glücksman-Lüdy 1954, in Heinemann 2000:170); und man kam generell zu dem Schluss, dass Kinder von „unvollständigen Familien“ außergewöhnlich häufig im Gefängnis oder in einer Besserungsanstalt landeten: Angeblich hatten 19,4% der 1950 wegen Verbrechen verurteilten Jugendlichen „keinen Vater“. Doch solche Statistiken waren irreführend, wie Heinemann (2000:156) aufzeigt, und Studien und Zeitungsartikel, die die Erziehung, die erwerbstätige und alleinerziehende Mütter ihren Kindern angedeihen ließen, positiv darstellten, fielen oft auf taube Ohren oder wurden marginalisiert, wie ein Bericht darüber, dass die Kinder von alleinerziehenden Müttern oftmals höhere Punktwerte bei Einstufungstests erzielten. (Heinemann 2000:158)

Eine Variante des in den fünfziger Jahren vorherrschenden Frauenbildes war das „Girl“ (Höhn 2002:online), das in der Regenbogenpresse und in Magazinen dargestellt wurde, und das es eigentlich schon zu Zeiten der Weimarer Republik als Showgirl gab. (Berghaus 1988:193-219) Im Gegensatz zur oftmals ausgelaugten Hausfrau, die Weiblichkeit und persönliches Glück den Ansprüchen des zerstörten Vaterlandes geopfert hatte, war das „Girl“ die fesche jugendliche Verbraucherin mit Sex-Appeal und einer Vorliebe für alles Amerikanische. Auch wenn sich hier scheinbar eine Alternative zum vorgenannten Ideal darbot, so war das „Girl“ in Wahrheit doch ebenso vielen Zwängen wie die Hausfrau unterworfen – mit diesem neuen Image verbindet sich der Körperkult der fünfziger Jahre. Das Streben nach den idealen Körpermaßen und ewiger Jugend führte zu neuen Ängsten der Frauen, nicht in ein ‚richtiges‘ Raster zu passen. Es ist bemerkenswert, dass in den Veröffentlichungen, in denen am meisten über das sexy „Girl“ berichtet wurde, nirgendwo eine Diskussion um Themen wie Abtreibung, Verhütung oder Familienplanung, die dieses Wesen eigentlich betreffen sollten, stattfand. Sex-Appeal wurde also gänzlich von dem Konzept der Frau als sexuelles Wesen getrennt. (Höhn 2002:online) Auch wenn das „Girl“ als Konsumentin neuester

technischer Errungenschaften im Haushalt dargestellt wird, so ist dieses Bild genauso unerreichbar für die westdeutsche Durchschnittsfrau wie der propagierte „Look“: „Despite advertisements portraying chic apartments with modern amenities, fewer than one-half of West German housing units had their own bath in 1960, and household appliances were a rarity.“ (Moeller 1993:151f.)

Das „Girl“ ist auch in Koeppens *Treibhaus* zu finden. In dem Nachtzug, den Keetenheuve von der Beerdigung seiner Frau in die Bundeshauptstadt nimmt, taucht „ein Mädchen“ im Nachthemd auf dem Gang auf. Der Erzähler zeigt es dem Leser durch die Augen einiger Männer, unter denen auch Keetenheuve ist. Die junge Frau wird „Puppe“ genannt (Koeppen 1986 (2):250) und weiterhin verallgemeinert und objektiviert:

[...] Spitzen streiften den Staub Rotz und Dreck des gefirnißten Ganges, Brustspitzen, pralle Knospen rieben die Gewandspitzen, die Füße trippelten in zierlichen Pantöffelchen, Bändergeschnür, die Füße der Salome die wie kleine weiße Trauben sind, die Zehennägel leuchteten rot, verschlafen war das Kind, launisch und mürrisch, viele Mädchen trugen den Ausdruck des Mürrischen im hübschen Puppengesicht, es war eine Mädchenmode, mürrisch zu sein, im Hals kratzte der Raucherhusten, die Männer sahen zu, wie das Mädchen trippelnd, lackiert, hochbeinig, hübsch und mürrisch auf den Lokus ging. (Koeppen 1986 (2):251)

Es handelt sich hier nicht um eine Frau, was sicher auch dem Sprachgebrauch der 50er Jahre zuzuschreiben ist, sondern um ein Mädchen, ein Püppchen, ein Kind; das grammatikalisch neutrale Geschlecht und der Diminutiv verbinden sich, wie oft bei Koeppen (s. die Kindfrau Sibylle in *Eine unglückliche Liebe* (Koeppen 1934)), zu einem sexuell aufreizenden Weiblichen, bestehend aus lauter einzelnen Attributen, die Männern gefallen sollen. Sie geht nicht, sie schreitet nicht, sie trippelt. Sie ist nicht, wie die lesbische Wanowski im selben Roman, hässlich, unförmig, männlich, ungepflegt, schlecht angezogen, sondern, im Gegenteil, kaum bekleidet, und es wird ihr am frühen Morgen, vor einer Meute gaffender Männer, angekreidet, dass sie mürrisch dreinschaut auf dem Weg zur Toilette. Sogleich wird ihr Gesichtsausdruck auf die junge Frau der

50er Jahre im allgemeinen übertragen; sie steht für viele, die sich aus ähnlichen Attributen zusammensetzen und dem Schönheitsideal der Zeit nachzueifern suchen.

Diese kleine Episode in dem „Nibelungenexpress“³³ steht zwar einerseits gänzlich außerhalb des Gesamtzusammenhangs des Romans, bereitet aber andererseits den Boden für diversen Frauentypen, denen wir im *Treibhaus* begegnen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich das stark im Wandel begriffene Bild der Frau, beeinflusst durch Faktoren wie Wiederaufbau, Männermangel und Familienpolitik, keineswegs verbesserte durch eine Beziehung mit den amerikanischen Besatzern Westdeutschlands, besonders, wenn es sich dabei um schwarze GIs handelte. Diese wiederum wurden nicht nur von der westdeutschen Bevölkerung beargwöhnt, sondern auch von ihrem eigenen Arbeitgeber, dem US-Militär, benachteiligt, was in einem gewissen Gegensatz zum Enthusiasmus steht, der dem „the American way of life“ entgegengebracht wurde.

It is questionable whether women in the direct aftermath of the war actually saw their situation as a chance to become more independent. If they had, most no longer expressed this in the 1950s. With the return of men from war and the quick reestablishment of the male defined political structures men and women's roles were again rigidly categorized. In theory the potential for women to organize and break out of the traditionally defined gender roles existed. How practical the realization was is hard to determine [...]. Especially during the Nazi period, men and women had, in theory, been firmly indoctrinated with the traditional division of gender roles. While during and immediately after the war a deconstruction of gender roles occurred for some women and men they remained unchanged in the minds of the majority of Germans. Therefore, when the political establishment and legislation of the late 1940s and early 1950s promoted traditional gender roles in exchange for a sense of stability, normality, and recognition through economic growth, this seemed a fair trade for many German women and men. (Niemeyer 2000:6)

Und so muss das unkonventionelle Paar verschwinden, das Susanne und Odysseus in *Tauben im Gras* abends zu Musik im Jazzclub bilden: die (Über-)Lebensfähigen, weil sich

³³ Der Name des Zuges, den Keetenheuve benutzt, erinnert an Adenauers Zug, „Rheingold“.

immer Erneuernden, haben keinen Platz in Koeppens Romanwelt, in der die Unfähigkeit thematisiert wird. Gerade diese Beziehung ist eine, die eine neue Stärke demonstriert: Odysseus und Susanne tanzen zusammen und bilden eine

vierfüßige sich windende Schlange. [...] Die Schlange mit den vier Beinen, die so geschmeidig sich windende Schlange wurde von allen bewundert. Nie würden sie sich aus dieser Umschlingung lösen. Die Schlange hatte vier Beine und zwei Köpfe, ein weißes und ein schwarzes Gesicht, aber nie würden die Köpfe sich gegeneinander wenden, nie die Zungen gegeneinander geifern: sie würden sich nie verraten, die Schlange war ein Wesen gegen die Welt. (Koeppen 1986 (2):196)

Deshalb müssen sie aus dem Romankontext ausscheiden. Odysseus und Susanne, in deren Gestalt angeblich Kirke, Nausikaa und die Sirenen schlummern, verlassen in der Tat durch eine Hintertür eines Lokals die Erzählung. Gibt es auch den Anschein einer Zukunft für Carla und Washington, sowie für ihren Vater und seine tschechische Geliebte Vlasta, die bezeichnenderweise meist nur „Tschechenmädel“ genannt wird, so denken doch alle vier an jenem Abend: „Wir verkehren miteinander, weil wir alle deklassiert sind.“ (Koeppen 1986 (2):195) Hier herrschen noch Klassenvorstellungen, Wertvorstellungen, von denen Susanne nicht betroffen zu sein scheint – nicht nur weil sie (vermeintlich oder real) ausgestoßen wurde, sondern auch, weil sie sich selbst außerhalb der Gemeinschaft gestellt hat. Odysseus Cotton lässt sich anders als Washington Price auf keinen Opferstatus ein, wohingegen Price an seinem Schicksal in den Gesellschaften, in denen er lebt und leben will, nur sehr begrenzt aktiv teilnehmen kann, oder mit Gegebenheiten kämpft, die Lévi-Strauss folgendermaßen darstellt:

[M]an is like a player who, as he takes his place at the table, picks up cards which he has not invented, for the cardgame is a datum of history and civilization. Second, each deal is the result of a contingent distribution of cards, unknown to the players at the time. One must accept the cards which one is given, but each society, like each player, makes its interpretations in terms of several systems. These may be common to them all or individual: rules of the game or rules of tactics. And we are well aware that different players will not play the same game with the same hand even though the rules set limits on the games that can be played with any given one. (Lévi-Strauss 1966:95)

Sowohl Cotton als auch Susanne nehmen sich selbst aus den Systemen, die von ihren Gesellschaften determiniert wurden, heraus und werden dadurch stark. Price und Carla können sich nicht von diesen sie determinierenden Faktoren lösen, bleiben in ihnen gefangen und spielen ein Spiel mit unerwünschten Karten und ungewissem Ausgang, dabei sind die Sozialsysteme ihrer Gesellschaften alles andere als für sie günstig: Dadurch, dass der Afro-Amerikaner Odysseus Cotton primitiviert wird, während er mit seinem Schlager-spielenden Kofferradio unbekümmert durch München zieht, und durch seine und Washington Prices kulturelle Verhaftung und ihre Gleichgültigkeit der deutschen Kunst und Geschichte gegenüber zeigt sich, dass das, was von den Deutschen im Roman als amerikanische Unkultur und rassistische Unterlegenheit empfunden wird, der deutschen Unkultur der Zeit in nichts nachsteht, ja, es wird geradezu offen gelegt (u.a. durch das Nicht-Überleben der Figur des Dichters Edwin, eines Vertreters des humanistischen Bildungsgedankens, wie er von Thomas Mann oder T.S. Eliot vertreten wurde), dass sich das althergebrachte abendländische Ideal sich gänzlich überlebt hat.

Die Schlussfolgerung aus einer Gegenüberstellung von Geschichte und Text ist nicht die, dass Koeppen die rassistischen Tendenzen in Nachkriegsdeutschland aufzeigen wollte (sie passen aber in das Gesamtbild, das er von der deutschen Gesellschaft zeichnet), auch nicht, dass lesbische Liebe (wie im *Treibhaus*) verdammungswürdig, schwule (wie im *Tod in Rom*) abstoßend, aber noch akzeptabel sei, oder dass eine Verbindung, die auf Ungleichheit altersbedingter, intellektueller, rassistischer und nationaler Elemente beruht, zum Untergang verurteilt wäre, sondern dass jegliche konventionelle Verbindung zum Untergang verdammt ist. Koeppens Anti-Helden sind einsam; scheinbar glückliche heterosexuelle Verbindungen wie die der Kürenbergs im *Tod in Rom*, mythisch starke wie die Susannes und Cottons, die die endlose Schlange bilden (Koeppen 1986 (2):196), oder des Kapellmeisters Behrend und seines „Tschechenmädels“ in *Tauben im Gras* sind

weder von Dauer noch ungetrübt: Ilse Kürenberg stirbt, Susanne und Odysseus Cotton verschwinden, Kapellmeister Behrend weiß, dass er durch seine Liaison „deklassiert“ ist.

Es gibt keine Darstellung „gelingender“ Sexualität in [Koeppens] Werk, Liebe ist zum Scheitern verurteilt oder sie ist blinder Vollzug eines Naturgesetzes, das das Leben sinnlos perpetuiert, es gibt fast nur den Ekel vor der Nähe des anderen, vor allem vor dem Körper der Frau [...]. (Hielscher 1988(b):15)

Generelle Lebensfeindlichkeit, eine Feindlichkeit dem Fleischlichen gegenüber (Haas 1998:40) korrespondiert mit dem Bild der verkommenen und verkommenen westlichen Gesellschaft. Und somit sind es diejenigen, die es schaffen, sich radikal aus den Konventionen zu befreien, die dem *circulus vitiosus* der „Reproduktion von Gewalt, Militarismus, anti-demokratischer Gesinnung, Standesdünkel und Nationalismus“ (Hielscher 1988(b):19) entkommen.

4.3. Die neue Bundesrepublik

Was wollte also Keetenheuve? Wollte er die Revolution? Welch großes, welch schönes, welch in Staub gestürztes Wort! Keetenheuve wollte die Revolution nicht, weil er sie gar nicht mehr wollen konnte – es gab sie ja nicht mehr. Die Revolution war tot. Sie war verdorrt [...], und nur ein enthusiastischer Jüngling mochte noch für eine Weile von der Revolution schwärmen, und sie war auch dann nichts als ein Schwarm- und Traumbegriff, eine duftlose Blume – nun ja, die blaue Herbariumsblume der Romantik. Die Zeit des zärtlichen Glaubens an Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, sie war vergangen [...]. (Koeppen 1986 (2):316)

Ein harsches politisches Bild Westdeutschlands in den 1950er Jahren wird in Koeppens *Treibhaus* von 1953 gezeichnet. Die Restauration ist in vollem Schwange; nur zwei Jahre nach Erscheinen des Romans wird die deutsche Teilung durch Adenauers Besuch in Moskau dauerhaft gemacht³⁴. Der Abgeordnete Keetenheuve, Mitglied der parlamentarischen Opposition und soeben zurückgekehrt von der Beerdigung seiner Frau Elke, gibt sich selbst auf. Seine zunehmende Politikmüdigkeit verstärkt seine Lebensmüdigkeit; nach nur zwei Tagen erzählter Zeit stürzt er sich von der Bonner Rheinbrücke. In Koeppens Bundestag soll beinahe hellsichtiger Weise über die Wiederbewaffnung entschieden werden: Im Mai 1952 unterzeichneten zwar Belgien, Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Italien, Niederlande und Luxemburg einen Vertrag zur Gründung der „Europäischen Verteidigungsgemeinschaft“, die aber freilich nie umgesetzt wurde:

[The West German Army] was initially established, against considerable internal opposition, in legislation amending the Basic Law (which did not at first permit an army) in the period from 1954 to 1956. While border protection forces had

³⁴ Weber/ Surridge 2010:371f.: „Im September 1955 [verhandelte Adenauer] mit Bulganin, Chruschtschow und Molotow bezüglich der Freilassung der noch in der Sowjetunion verbleibenden 10000 deutschen Kriegsgefangenen sowie der deutschen Wiedervereinigung []. Adenauer stand unter großem Druck der westdeutschen Öffentlichkeit und erhielt vor seiner Abreise viele Bitten, als ‚Vater Deutschlands‘ seine ‚Söhne‘ aus den Lagern heimzubringen. Nach fünftägigen Verhandlungen kehrte Adenauer aus Moskau zurück und hatte die Freilassung der Kriegsgefangenen gesichert, indem er der Sowjetunion diplomatische Anerkennung zugesagt hatte und auf diese Art und Weise die deutsche Wiedervereinigung verhinderte. Marion Gräfin Dönhoff schrieb in der *Zeit*, ‚die Freiheit der Zehntausend [besiegelte] die Knechtschaft der siebzehn Millionen.‘“

existed earlier, and the first soldiers were given their formal commissions in 1955, the officially celebrated birthday of the West German Army was 20 January 1956. (Fulbrook 2002:210)

Keetenheuve hat Ideale, hat nicht mit Waffen, aber mit dem Mikrofon des BBC-Deutschlanddienstes gegen den Faschismus gekämpft, will auch weiterhin seinem Land einen Dienst tun. Doch sein Glaube an die Mündigkeit der Masse ist schon arg ins Schwanken geraten:

Ihm graute vor der Ochsentour der Wahlschlacht. Immer mehr scheute er Versammlungen, die häßliche Weite der Säle [...]. Als Redner überzeugte er nicht. Die Menge ahnte, er zweifele, und das verzieh sie ihm nicht. Sie vermißten bei Keetenheuves Auftritt das Schauspiel des Fanatikers [...]. Er wollte wiedergewählt werden. Gewiß, das wollten sie alle. Aber Keetenheuve wollte wiedergewählt werden, weil er sich für einen der wenigen hielt, die ihr Mandat noch als eine Anwaltschaft gegen die Macht auffaßten. (Koeppen 1986 (2):240)

Keetenheuve tritt gewissermaßen als Gegenstück zum hitlerschen Fanatiker und Demagogen auf, ihm ist am Allgemeinwohl gelegen, und indem er sich solchermaßen nicht von bestimmten Interessengruppen vereinnahmen lässt, ist gerade er trotz seiner selbstbekundeten ‚Hamletnatur‘ (Koeppen 1986 (2):224) besonders zum Politiker geeignet, eben weil er sich auch durch den Erzähler oftmals als ein zu sehr Zweifelnder, Unentschiedener darstellt. (Quack 1997:154) „Gehen Demokratie und Menschenverachtung zusammen? In der Theorie, nein; in der Praxis leicht und oft.“ (G. Mann 1992:993) Keetenheuves Gefühl der Ohnmacht, als Einzelner nichts gegen die bestehenden politischen Mehrheitsverhältnisse, gegen die neue politische Ordnung und gegen das Wiederaufkommen „nationalistischer Ressentiments“ (Quack 1997:157) ausrichten zu können, ohne in das Possenspiel der politischen Selbstdarstellung einzusteigen, bestärkt seinen Lebensüberdruß. Von der Bonner Republik denkt er:

Man umschlich die Grenzen. Man tauschte Noten aus. Man schloß Verträge. Man spielte wieder. Das alte Spiel? Das alte Spiel. Die Bundesrepublik spielte mit. Man korrespondierte mit den Amerikanern in Washington und rieb sich an den Amerikanern in Mannheim. Der Kanzler saß an manchem runden Tisch.

Gleichberechtigt? Gleichberechtigt. Was lag hinter ihm? Verteidigungslinien, Flüsse. [...] Ein Krieg. Gräber. Vor ihm? Ein neuer Krieg? Neue Gräber? [...] Er fühlte sich schon wieder auf dem Weg zur Großmacht. [... Hier] die nationale Restauration, de[r] restaurative[] Nationalsozialismus, auf den alles hinauslief. Die Grenzen öffneten sich nicht. Sie schlossen sich wieder. Und wieder saß man in dem Käfig, in den man hineingeboren war, dem Käfig des Vaterlandes, der zwischen anderen Käfigen mit anderen Vaterländern diesmal an einer Stange hing. (Koeppen 1986 (2):237;278)

Das „alte Spiel“, von dem die Rede ist, wird jedoch ohne eigentliche Beteiligung des Volkes gespielt. Die Abgeordneten grenzen sich auch geographisch völlig von denen ab, die sie zu vertreten haben, doch scheint das „dem Volk“, in einer Endzeithaltung dumpf vor sich dahindämmernd und Unterhaltung wünschend, egal zu sein. (S.a. Quack 1997:159)

Doch was ist „das Volk“? „Das Volk“: eine überstrapazierte Vokabel in der Zeit des Nationalsozialismus, Gleichheit in einer Gemeinschaft beschwörend, und in der Bundesrepublik der 1950er Jahre immer noch aus vielen bestehend, die ihrerseits vermutlich wenig Unrechtsbewusstsein hatten und niemals für ihre Rolle im sogenannten Dritten Reich zur Verantwortung gezogen worden waren:

Bis zu 250 000 Männer und Frauen, so wird geschätzt, waren während der NS-Diktatur am Holocaust beteiligt, als Planer, Exekutoren und Handlanger. Hunderttausende weitere Deutsche töteten eigenhändig für das Regime, sie schossen auch Kinder nieder und wehrlose Alte. Sie löschten ganze Ortschaften aus. Ein Heer von Tätern [...]. Und die Anzahl der Urteile? Wie viele Personen mussten büßen? Vor den Gerichten der Siegermächte und im Ausland [...] könnten es bis zu 60 000 gewesen sein [...]. Im Osten Deutschlands waren es lediglich 12 881, im Westen nicht mehr als 6498 (davon knapp 1000 wegen eines Tötungsdelikts). Gerade mal 438 wurden zu lebenslanger Haft verurteilt. Alle anderen hatten sich nie der Gerechtigkeit zu stellen – im Westen kamen sie unter den Schutzschild der neuen Demokratie und durften mit anpacken, still und heimlich. Dies gehört zur Bilanz eines Rechtsstaats, der Bundesrepublik Deutschland. (Bönisch 2006:48f.)

Dies ist das Volk, dessen Vertreter Keetenheuve ist – Keetenheuve, der Pazifist, der sich im Gegensatz zu den opportunistischen Kollegen den Widerstand, der ihn in den Augen jener Kollegen zum Nestbeschmutzer macht, noch nicht „aus dem Lebenslauf gestrichen“ (Koeppen 1986 (2):277) hat. Er scheint zu wissen, dass sein kompromissloser Pazifismus sich nicht durchsetzen wird, aber die freiwillige Aufgabe seiner Existenz ist nicht allein aus einem Gefühl der politischen Ohnmacht heraus zu begründen. Seine Desillusionierung ist wohl eher einem generellen misanthropischen Ansatz zuzuschreiben, der für den Abgeordneten natürlich auch in seiner Wählerschaft sichtbar ist. So überträgt Keetenheuve das Misslingen seiner eigenen Beziehung mit Elke auf andere, wie in der Darstellung des Lebens der Bergarbeiter ersichtlich ist, in der die Rede ist von Männern, die sich ihren Frauen und den Gerüchen der Fleischlichkeit dadurch entziehen wollen, dass sie in den Krieg ziehen. (Koeppen 1986 (2):314) Keetenheuve glaubt, dass die meisten Menschen unglücklich sind (ob dies reine Projektion seinerseits ist, sei dahingestellt) – seine Vision der „Corbusier-Hausungs-Maschinen“ (Koeppen 1986 (2):317) für sie, damit sie sich voneinander abschirmen können, einander nicht ins Gehege kommen können, ist gänzlich unrealistisch, nicht nur in architektonischer Hinsicht. Auch die Behausungen für den emotional unbehausten Menschen, wie Keetenheuve sie sich vorstellt, wurzeln mit Le Corbusier in der Hoch-Zeit der Moderne. Unbehaustsein im Sinne Holthusens (1964:7) meint freilich nicht den „spezifische[n] deutsche[n] Katzenjammer, nicht die vordergründige Signatur der Flüchtlingsbaracken und Nissenhütten“, sondern eine „allgemeine[], den ganzen Kulturkreis betreffende[] ‚Bewußtseinslage‘, die schon lange vor seiner Zeit [...] als verbindlich durchformulierter Begriff von Modernität übernommen worden war“, und die im *Treibhaus* ihren meisterhaften Ausdruck findet. Koeppen zeigt durch die Durchsetzung des tagespolitischen Geschehens mit individuellem Unglück, das aber doch repräsentativ ist, einen unüberwindlichen Zweifel an dem Sinn der Existenz. Der Beginn der Moderne, der durch die Beschäftigung Keetenheuves mit Baudelaire zitiert wird, das „Wüste Land“, das Deutschland für die Erzähler in Koeppens Romanen ist, die noch zitierten *Grands* wie T.S. Eliot und Thomas Mann, die aber ihren Zenit schon

überschritten hatten und deren „Erkenntnisekel“ (Th. Mann 1993:36) einem totalen Daseinsekel Platz gemacht hat – dies alles kulminiert in der Selbstentäußerung des einst politisch engagierten und vorwärts blickenden Felix (!) Keetenheuve. Schon zu Beginn des Romans sagt sein Kollege Mergentheim zu ihm: „Du verlierst. Du verlierst mehr, als du ahnst. Denn diesmal kannst du auch nicht emigrieren. Wohin denn?“ (Koeppen 1986 (2):278)

Quack erkennt die Parallele zu Jean-Paul Sartres *Der Ekel* in einer Episode, in der Keetenheuve in der Kantine des amerikanischen Hochkommissariats sitzt und der Erzähler einen Vergleich zum „verzweifeltsten Paris“ zieht:

Die in den Gängen und den Fahrstühlen so geschäftigen Damen und Herren verweilten hier bei Kaffee, Zigaretten und Problemen – sie kratzten an der Existenz. Existierten sie? Sie schienen es zu meinen, weil sie Kaffee tranken, rauchten und sich gedanklich oder tatsächlich aneinander rieben. Sie dachten über ihre Existenz und ihre Existenz im Verhältnis zu allen anderen Existenzen nach, sie betrachteten die Existenz des Hauses, die Existenz des Hohen Kommissariats, die Existenz des Rheines, die Existenz dieses Deutschlands, die Existenz Europas, und in all diesen Existenzen bohrte der Wurm, war Zweifel, Unwirklichkeit und Ekel. (Koeppen 1986 (2):307)

Ekel, so Quack, sei für Sartre nicht nur „ein psychologisches Prädikat im umgangssprachlichen Sinn, das einen sinnlich empfundenen, durch Geruch oder Geschmack vermittelten Abscheu vor widrigen Dingen ausdrückt, sondern auch ein Prädikat eines privilegierten philosophischen Gefühls“ (Quack 1997:178). In Sartres Roman *Der Ekel/ La nausée* (1938) geht es um die Erkenntnis der Absurdität der menschlichen Existenz, und so verhält es sich auch im *Treibhaus*. Der Erzählkommentar bei der Betrachtung der Damen und Herren in der amerikanischen Kantine lautet:

Er trank seinen Kaffee im Stehen, und er beobachtete die hübschen nettbestrumpften Mädchen, und er beobachtete die jungen Männer in kurzen Socken, die wie unzufriedene Engel aussahen, und dann erkannte er, daß ihre schönen Gesichter gezeichnet waren, gezeichnet von Leere, gezeichnet von bloßem Dasein. *Es war nicht genug* (Koeppen 1986 (2):308; Hervorhebung im Original)

5. Intertext

A text „lives only by coming into contact with another text“. (Bachtin in Bauman 2004:4)

³⁵Es ist ganz erstaunlich, dass in der Koeppenforschung zwar immer wieder, und, wie in Kapitel 2 aufgezeigt, verstärkt in letzter Zeit Untersuchungen zur Intertextualität unternommen werden, aber die eigentlich ganz offensichtlichen intertextuellen Bezüge auch von ernstzunehmenden Kritikern fast gänzlich außer Acht gelassen werden. Gerne verweist man auf Joyce im Hinblick auf *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* wird oft im Kontext der Intertextualität vernachlässigt³⁶, und im *Tod in Rom* sieht man häufig nicht mehr als die Verbindung zu Thomas Mann *Tod in Venedig* (1912). Doch seit Jahrzehnten wird die Wichtigkeit der Übertragung von einem Teil von Baudelaires *Les fleurs du mal* (1857) für die Zeichnung des Charakters Keetenheuve ignoriert (mit Ausnahme von Quack 1997:220), ebenso wie die Tatsache, dass der Protagonist im *Tod in Rom* als Komponist mehr als nur eine kleine Anspielung auf Manns *Doktor Faustus* ist. Es kann wohl kaum daran liegen, dass man all dies bisher übersehen hat; vielleicht liegt es an der Schwierigkeit, aus der Fülle der Möglichkeiten bei Koeppen auszuwählen – auch ich werde mich in diesem Kapitel auf wenige, jedoch exemplarische Untersuchungen diesbezüglich beschränken müssen. Jedenfalls ist ein Blick auf die obengenannten intertextuellen Bezugspunkte meines Erachtens überfällig, bietet er doch eine Verständnisgrundlage für Koeppens Spiel mit der Moderne.

³⁵Kapitel 5 beruht in weiten Teilen auf: Weber, Undine S. 2004. „‘Exit: Odysseus.’ Zum Verschwinden einer Romangestalt in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*.“ In: Rolf Annas (ed.) 2004. *Fremdsprachenunterricht und Literatur in Forschung und Lehre. Festschrift für Rainer Kussler*. Stellenbosch: SUN Press. 253-263; sowie

Weber, Undine S. 2012. „Entzauberung der Moderne. Wolfgang Koeppen, Charles Baudelaire und Thomas Mann.“ In: *Jahrbuch für internationale Germanistik. Magie und Sprache*. Ed. Carlotta von Maltzan. Frankfurt am Main: Peter Lang. Vol. 108. 273-288.

³⁶ Der Aufsatz von Hilda Schauer (2001) zur Intertextualität im *Treibhaus* ist wenig hilfreich; ähnlich wie bei Bormotov wird schablonenhaft gearbeitet, und ohne detailliert auf das Gedicht Baudelaires einzugehen, konstatiert sie am Ende: „Die Aufzählung [!] der modell-motivischen und intertextuellen Eigenschaften der einzelnen Figurengruppen hat dazu beigetragen, daß wir in einer deduktiven Beweisführung [!] die Gültigkeit des Handlungsmodells für den Roman verifizieren konnten.“ (Schauer 2001:75)

5.1. Intertextualität

Heutzutage wird wohl kaum ein Literaturforscher die Tatsache, dass literarische Texte literarisch beeinflusst sind, bestreiten. Was ursprünglich als Revolte gegen die bestehenden kulturellen und sozialen Normen begonnen hatte (Plett 1991:3), wird als selbstverständlich, wenn nicht sogar unabdingbar für das Verständnis von Texten gesehen. In diesem Kapitel soll, nach einem kurzen Rückgriff auf die Theorie der Intertextualität, untersucht werden, was Wolfgang Koeppen durch seinen Bezug auf andere Werke (durchaus nicht nur literarischer Natur) eigentlich zeigt, und auf welche Art und Weise er dies tut.

Der Begriff der „Intertextualität“, 1966/7 eher beiläufig von Julia Kristeva im Zusammenhang mit Bachtins Werken geprägt,³⁷ hat zu einer weitgestreuten Begriffsverwendung geführt. Ein Text kann nicht als ein hermetisches Ganzes, als geschlossenes System verstanden werden, da der Autor seinerseits durch vorausgegangene Leseerfahrungen „belastet“ ist, die mit in den von ihm erstellten Text eingebracht werden, und der Leser wiederum auch seine alten Leseerfahrungen in einen neuen Text miteinbringt (Worton/ Still 1990:1)³⁸ – mit einem Wort: es gibt keine *tabula rasa* des Schreibenden oder Lesenden. Plett (1991:3f.) stellt klar die strukturelle und/ oder thematische Verwandtschaft von Texten als Hauptmerkmal der *intertextualité* in den Vordergrund, wobei diese Verwandtschaft sich in Anspielung, Zitat, Paraphrase, gar Übersetzung oder *cento*, Parodie, Travestie oder Collage manifestieren kann. Man kann, wie Charles Grivel, zusammenfassend behaupten, „[i]l n’est de texte que d’intertexte“ (1982:4), oder, wie Plett:

³⁷ „Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read at least *double*.“ (Kristeva 1986:37)

³⁸ Siehe hierzu auch: Roudiez, Léon S. (ed.) 1980: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Oxford: Oxford University Press.

Whenever a new text comes into being it relates to previous texts and in its turn becomes the precursor of subsequent texts. What can be said for the production of texts also applies to their reception. No hermeneutic act can consider a single text in isolation. [...] Consequently, every text is always subjected to a process of repetition. It exists as a perennial interplay between identity and difference. That constitutes its intertextuality. (Plett 1991:17)

Verschiedene Forscher verstehen Unterschiedliches unter dem Terminus ‚Intertextualität‘ – Plett, der hier aufgrund seiner klaren Analyse der diversen ‚Schulen‘ zu Rate gezogen wird, unterscheidet zwischen hauptsächlich zwei Lagern: den „Progressiven“ (Plett 1991:3f.), die das Konzept im Geiste Kristevas, Bachtins, Barthes‘, Derrida und anderer als Poststrukturalisten und Dekonstruktivisten vorantreiben wollen, dabei aber in ihrem Bemühen, tradierte Auffassungen von Literatur zu ändern, ihrerseits eine neue, exklusive, beinahe schon mythische Denkschule etablieren, und den „Traditionalisten“ (Plett 1991:4) – hauptsächlich konventionelle Literaturwissenschaftler, die sich ihrerseits den Formen und den Genres widmen, und, im besten Falle, intertextuelle Bezüge heranziehen, um methodologische und terminologische Werkzeuge zur Textanalyse zur Hand zu haben. Plett zeigt hier auch die Gefahren eines verwaschenen Begriffs auf, der einfach zum Schlagwort verkommt, und daher will ich mich hier kurz einer weiteren Begriffserklärung widmen, und inwiefern ‚Intertextualität‘ von Belang für die Auseinandersetzung mit Wolfgang Koeppens drei Romanen ist.

Ein Intertext ist ein Text, der zwischen anderen Texten liegt, und das Erkennen eines solchen hängt ihn hohem Maße von einem Zusammenspiel zwischen Autor und Leser ab. Jeder Intertext ist ein Text, aber nicht jeder Text ist ein Intertext; Intertexte sind, wie andere Texte auch, in sich zusammenhängend und schlüssig, sie gehen jedoch über ihre intratextuellen Konstituenten und Grenzen hinaus und etablieren strukturelle Verbindungen zu anderen Texten (Plett 1991:5). Der Leser muss die dem vorliegenden Text vorausgegangenen Texte kennen, um aufgrund aller zwischentextlichen Bezüge die neue, aus ihnen entwachsende Bedeutung erkennen zu können. Dies wäre im Hinblick auf Koeppens Romane ein Indiz dafür, dass er eine ausgesprochen intellektuell gebildete

Leserschaft erwartet – ein Eindruck, der sich durchaus im Zusammenhang mit seiner Rezension von Malcolm Lowrys *Under the Volcano* erhärtet (s. 5.2.3.). Koeppen hat, bei seiner Themen- und Darstellungswahl freilich für die Intelligenz geschrieben. Die strukturalistischen Ansätze, nach denen er verfährt und die zum Zeitpunkt der Niederschrift der Romane literaturtheoretisch avantgardistisch, wenn nicht gar ein Jahrzehnt ihrer Zeit voraus sind, sind erkennbar:

[S]tructuralism is essentially an activity, i.e. the controlled succession of a certain number of mental operations [...]. The goal of all structuralist activity, whether reflexive or poetic, is to reconstruct an ‚object‘ in such a way as to manifest thereby the rules of functioning (the ‚functions‘) of this object. Structure is therefore a *simulacrum* of the object, but a directed, *interested* simulacrum, since the imitated object makes something appear which remains invisible, or if one prefers, unintelligible in the natural object. Structural man takes the real, decomposes it, then recomposes it. [...B]etween the two objects, or the two tenses, of structuralist activity, there occurs *something new*, and what is new is nothing less than the generally intelligible: the simulacrum is intellect added to the object [...] (Barthes 1973:158f.; Hervorhebung im Original)

Barthes fährt fort mit der These, dass es letztlich ohne Belang sei, ob das Objekt, das nachgeahmt wird, von der Welt bereits zusammengesetzt oder noch „verstreut“ sei, ob das Ur-Objekt einer sozialen Realität oder einer eingebildeten entstamme. Es liege nicht an der Natur des nachgeahmten Objektes, die die Kunst ausmache, es liege an der Tatsache, dass ihm etwas hinzugefügt werde: „[T]echnique is the very being of all creation. [...] We recompose the object *in order* to make certain functions appear, and it is, so to speak, the way that makes the work; this is why we must speak of the structuralist activity rather than the structuralist work.“ (Barthes 1973:159f.; Hervorhebung im Original)

Will man einen klaren Ansatz zur Untersuchung intertextueller Bezüge schaffen, so müssen bestimmte Rahmenbedingungen existieren, da sonst reine Aufzählungen oder vage „déjà lu“ Eindrücke überhand nehmen. (Plett 1991:8) Im vorliegenden Falle wird ein pragmatischer Ansatz herangezogen, da dieses Modell intertextuelle

Kommunikation untersucht – hier zwischen Leser und Erzähler (im Gegensatz zum syntaktischen Modell, das sich auf eine intertextuelle Grammatik konzentriert). (Plett 1991:8)

Koeppens Vorgehensweise scheint den klaren Blick auf den dem Leser vorliegenden Text eher zu verstellen als unmittelbare Bedeutung zu offenbaren. Doch bei einer Anhäufung von intertextuellen Bezügen wie in den drei Romanen³⁹ muss auch die Frage gestellt werden, ob der klare Blick denn gerade bei Koeppen überhaupt existieren darf, ob nicht die Hindernisse, durchaus delektabler Art, die eigentliche Bedeutung darstellen, zumal laut Derrida Sprache (und somit auch Text) uns den direkten Kontakt mit der Welt als solcher nicht erlaubt, da alles ja nur durch ein Subjekt vermittelt wird. (Derrida 1991:9ff.) Dies stimmt auch mit Roland Barthes' Diktum überein, dass der Text nicht einfach eine Kette von Wörtern ist, die die Botschaft des Autors übermittelt, sondern ein multidimensionaler Ort, in dem eine Vielzahl von keineswegs originären Texten zusammenkommen und aufeinanderprallen. (Barthes 1987:146). Einer der nicht-originären Intertexte in *Tauben im Gras* ist ganz offensichtlich der Mythos: „[W]hat gives the myth an operational value is that the specific pattern described is timeless; it explains the present and the past as well as the future.“ (Lévi-Strauss 1973:292) Lévi-Strauss fährt fort, das Vergangene und das Zukünftige des Mythos anhand dessen zu erläutern, was in modernen Zeiten den Mythos ersetzt habe, nämlich anhand der Politik: Für einen französischen Politiker sei die Französische Revolution nicht nur historische Vergangenheit, sondern ein zeitloses Muster, das man in der französischen Gesellschaftsstruktur antreffe und das eine Interpretationshilfe ebendieser darstelle. (Lévi-Strauss 1973:292) Die Irrungen des Odysseus in *Tauben im Gras* geben ebenso wie Joyces *Ulysses* die jeweiligen deutschen/ irischen Befindlichkeiten der Zeit wieder. Man muss den Mythos nicht in seiner Ur-Niederschrift oder Überlieferung kennen, um ihn zu verstehen: „[A] myth is still felt as a myth by any reader anywhere in the world. Its

³⁹ Diese reichen von Anspielungen wie in den Titeln *Der Tod in Rom* und *Tauben im Gras*, Namen der Charaktere (Odysseus, Cotton) bis hin zur Parodie (Tod des ehemaligen Nazigenerals vs. Tod Aschenbachs in *Tod in Venedig*).

substance does not lie in its style, its original music, or its syntax, but in the *story* which it tells.“ (Lévi-Strauss 1973:293; Hervorhebung im Original) In Koeppens *Tauben im Gras*, wie im folgenden Unterkapitel zu sehen sein wird, wird der Mythos der erfolgreichen Heimkehr, nach ebenso erfolgreich bestandenen Abenteuern neu thematisiert: nach einem strukturalistischen Prinzip werden zuerst einige konstitutive Elemente des Mythos in verschiedenen Formen, zu verschiedenen Zeiten zusammengefügt, auseinandergenommen und wieder neu zusammengesetzt.

Die einzelne, einzigartige Bedeutung eines Textes gibt es nicht mehr; die Krise der Literaturinterpretation der 1950er und 1960er Jahre spiegelt sich in Koeppens Werken wider. Und gibt es sie noch, die klare Absicht des Autors im Allgemeinen, und des Autors Koeppen im Besonderen, der sich immer recht vage zu Fragen bezüglich seiner literarischen Einflüsse geäußert hat (s.o.)? Der fiktiven Autoren Philipp und Edwin in *Tauben im Gras*, die beide nicht (mehr) schreiben? Es ist die Wirkung eines Werkes, die in den Vordergrund getreten ist, „the focus switched from what the text means to what it does“ (Iser 2006:60). Koeppen, in seinem eigentlich schon postmodernen Umgang mit der Intertextualität, zeigt, dass es nicht mehr um literarische Originalität geht oder gar gehen kann. Hier setzt er sich auch von seinen Zeitgenossen ab (wie z.B. der Gruppe 47). Der poststrukturalistischen Sicht zufolge ist die Beziehung zwischen Autor und Leser eine, in der „two productivities [...] intersect, creating a new space with their intersection“ (Bolduc 1983:82). Eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten, scheinbar endlos, kann sich in diesem „new space“ ergeben, wenn der Leser erst einmal der intertextuellen Elemente gewahr wird, denen nachgegangen werden kann – im Hinblick auf Koeppens Romane ist man schon bei den sprechenden Namen, an Thomas Manns Charaktere gemahnend, versucht anzusetzen, wird gar an Thomas Mann und T.S. Eliot durch die Figur Edwins erinnert, wird weiterhin durch die Struktur von z.B. *Tauben im Gras* verlockt, die Parallelen zu James Joyces *Ulysses* zu sehen. So gesehen gibt es in der Tat keinen nicht intertextuellen Text im weiteren Sinn – aber dies käme einer „Negierung der Existenz von Einzeltexten gleich“ (Bormotov 2008:14; Pfister 1985:11); mit jedem Text ist bereits Intertextualität gegeben. Wäre dies der einzige Ansatz zu

einem Umgang mit Intertextualität, so hieße das, dass man sich lediglich auf die Aufzählung der Einflüsse auf ein Werk beschränken müsste, was freilich kein literaturwissenschaftliches Arbeiten bedeutete. Wenn man aber davon ausgeht, dass Intertextualität auch die „Qualität eines Textes, die aus seiner Berührung mit anderen Texten resultiert“ (Bormotov 2008:15) ausmacht, dann wird klar, dass Koeppens intertextuelle Bezüge (oftmals aus anderen Intertexten (z. B. Homer → Dante → Joyce → Koeppen) eine neue Wirklichkeit darstellen, die aber immer mit den alten Wirklichkeiten verbunden ist.

Dem Leser wird also eigentlich recht viel abverlangt; dennoch sollte ein Kunstwerk für sich stehen und bestehen können – wohl auch mit ein Grund, dafür, dass Koeppens fest in den 1950ern verankerte Romane heute nicht nur noch Bestand haben, sondern von einer neuen Lesergeneration wiederentdeckt werden.⁴⁰ Die Wichtigkeit, die dem Rezipienten zukommt, wird von Wolfgang Iser wie folgt beschrieben:

An aesthetics of reception explores reactions to the literary text by readers in different historical situations. It is largely dependent on available evidence, as it tries to grasp prevailing attitudes that have shaped the understanding of a literary work in a given period of time. [...] While an aesthetics of reception deals with real readers, whose reactions testify to certain historically conditioned experiences of literature, my own theory of aesthetic response focuses on how a piece of literature impacts on its implied readers and elicits a response. A theory of aesthetic response has its roots in the text; an aesthetics of reception arises from a history of readers' judgments. Thus the former is systematic in nature, and the latter historical, and these two related strands together constitute reception theory. (Iser 2006:57f.)

Mit Iser lässt sich demnach erklären, wieso sich der Umgang mit Koeppens Nachkriegsromanen geändert hat: der Wunsch nach Friede und Stabilität, der eben auch zur Restauration und dem Muff der Adenauerjahre sowie zur Ablehnung einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit führte, wich im Laufe der Jahrzehnte (und auch als Folge der '68er-Bewegung) der Bereitschaft,

⁴⁰ Marcel Reich-Ranickis Aufnahme von *Tauben im Gras* in seinen „Kanon“ mag freilich auch etwas damit zu tun haben.

sich mit einem Schreiben der Fragmentierung, die die deutsche Nachkriegszeit darstellt, auseinanderzusetzen.

Der Begriff „Intertext“ sollte jedoch nicht nur auf einen tatsächlichen, geschriebenen Text, befindlich „zwischen“ einem anderen, neueren Text, beschränkt bleiben; man kann diesen Terminus in der Tat auch auf weitere Kunstformen anwenden. Nicht umsonst redet man von der „Sprache“ der Musik, und auch das bildlich Dargestellte „spricht“. Hier finden sich ebenso wie in geschriebenen Texten Anspielungen, Zitate, Parodie, Travestie und natürlich Collage. Nicht-verbale Elemente finden sich in der Nachkriegs-Trilogie hauptsächlich, wenn es um die Musik geht (*Der Tod in Rom*); auch die Übersetzung spielt im *Treibhaus* eine Rolle.

Die Funktion der Intertextualität wird im kommenden Kapitel in Zusammenhang mit Merkmalen der Moderne gebracht, aber aus der Fülle der intertextuellen Bezüge sollen hier exemplarisch einige wenige Intertexte und ihre Funktionen behandelt werden: die Odysseusfigur in *Tauben im Gras*, Baudelaires Gedicht *Le beau navire* im *Treibhaus* und die Zwölftonmusik im *Tod in Rom*, sowie E.E. Cummings' Gedichte, die wir im *Treibhaus* vorfinden. Natürlich bleibt es im Koeppenschen Werk nicht bei diesen wenigen, hier aufgezeigten Verbindungen zu anderen Literaturen oder Kunstformen, doch sind sie die bisher vernachlässigten, nicht genügend bearbeiteten Elemente mit intertextueller Bedeutung in Koeppens Nachkriegsromanen.

5.2. Zum Verschwinden einer Romangestalt in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*

Besonders augenfällig in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen sind die zahlreichen literarisch-mythologischen Anspielungen, durch welche die Atmosphäre in einer modernen, kargen und zerstörten Welt, von physischer und psychischer Not dominiert, geschaffen wird. Gerade der Mythos mit seiner paradigmatischen Darstellung der *conditio humana* lädt zum Vergleich mit historisch neuen Gegebenheiten ein und hat Kritiker besonders häufig zu Untersuchungen von Koeppens *Tauben im Gras* von 1951 angeregt. Die Kritik verfuhr anfänglich recht harsch mit dem Roman; Schwab-Felisch meinte 1952, „ein epochales, umwerfendes Ereignis ist er nicht“ (1976:36), um dann 1966 zu widerrufen:

Ich habe den Roman nicht erkannt, habe ihn verkannt, versimpelt, ihn fast nur gelesen mit den Augen des mürrischen Zeitbetrachters [...]. Mir blieb, – unbegreiflicherweise – der Rückgriff auf die Welt der Mythen verborgen, der kein aufgesetztes Bildungselement ist, sondern wesentlich dazugehört – Odysseus und Nausikaa, stygische Gewässer und die Flügel der Erinnyen, bis hin zur pandämonialen Unterwelt des Bräuhauses und zur Verbrüderung von Orpheus und Mars. Blind blieb ich gegenüber der Einbeziehung des deutschen, des Grimmschen Märchens in die Welt des Grauens, die weiterlebt in Alpträumen und in der kindlichen Phantasie [...]. (Schwab-Felisch 1976:42)

Eine Fülle von mythologischen und phantastischen Elementen verstellt vielleicht wirklich den Blick auf das Gesamte, zumal manche Figuren marginal erscheinen, aber bei genauerem Hinsehen haben sie nicht als Charakter, sondern als Zeichen große Bedeutung. Ich will mich hier auf die Figur des Odysseus Cotton konzentrieren. Wie Eisele erläutert, handelt es sich bei diesem Roman um eine „mißlingende Heimkehr“ (Eisele 1987:269) – der Odysseus-Mythos wird umgekehrt und bleibt ohne Lösung. Auch wenn die Figur in *Tauben im Gras*, die den Vornamen Odysseus trägt, als Romancharakter eine eher marginale Rolle spielt, so scheint doch das Motiv der *Odyssee* sowohl für die Struktur des Romans als auch dessen Inhalt eine große Rolle zu spielen. Es handelt sich hier nicht nur um eine deutsche Nachkriegsversion von Joyces *Ulysses*

(1922), obwohl sehr viele Anklänge daran bestehen; auch ist *Tauben im Gras* kein reiner „Zeitroman“. Treichel z.B. meint, Koeppen versuche gar nicht, die historische Situation klarzustellen, sondern eine gänzlich unauflösbare Ambiguität beizubehalten, und obwohl Koeppen archaische Handlungsmodelle benutze (und hier bezieht sich Treichel auf Habermas (1981:77f.)), stelle er keine neue Bedeutungsebene her. (Treichel 1984:101-11) Dies ist, mit den Ausnahmen von Josef Quacks Analyse (1997:100-6), bei der es allerdings hauptsächlich um den Aspekt der Zeit geht, und Klaus Scherpes Untersuchung (1987:253f.) eine in der Koeppen-Kritik immer noch häufig anzufindende Position – und ich bin der Meinung, dass sich am Ende dieses Kapitels durchaus eine neue Bedeutung und Funktion des Einsatzes der klassischen Elemente herauschälen.

Angepasst an jeweilige zeitgenössische Gegebenheiten, irrt der ursprünglich homerische Odysseus seit Jahrhunderten durch die Literaturen und besonders in neuerer Zeit gilt James Joyces *Ulysses* als die Darstellung des modernen Charakters auf der Suche nach Identität und Zugehörigkeit schlechthin in einer Welt, die jeglichen Sinnes verlustig gegangen ist. Was Koeppen in *Tauben im Gras* gestaltet und in Anspielungen umsetzt, ist ein Pandämonium ohne Ausweg, und in Koeppens „Version“ der *Odyssee* bereist ein gewisser Odysseus Cotton, ein schwarzer amerikanischer Soldat, den Eingang zum Hades (wie München dargestellt wird) an jenem 20.2.1951⁴¹, in dem gleichen Bewusstsein wie der griechische König: Da muss hindurch, wer wieder nach Hause will. Wie der homerische Odysseus kommt der amerikanische über den Ozean, geht durch Proserpinas Hain, sozusagen den Bahnhof zur Unterwelt (Odysseus, im Gegensatz zu Aeneas, wird nie über den Styx gerudert und weilt somit nur am Eingang zur eigentlichen Unterwelt), und auf diesem Weg trifft er die unbestatteten Seelen. Diese ‚Untoten‘, ‚Unbehausten‘, weder im Hier und Jetzt noch in der nächsten Welt Herumirrenden werden auch von Koeppens Odysseus wahrgenommen: „Odysseus

⁴¹ Unbegründet nennen sowohl Reinhard Döhl (1970:133) als auch Frank Trommler (1971:201) 1949 als das Jahr, in dem der Roman spielt. Textstellen wie „[...] André Gide gestern verschieden“ (Koeppen 1986:95) und „[...] Eisenhower inspiziert in Bundesrepublik, [...] Adenauer gegen Neutralisierung“ (Koeppen 1986:12) zeigen jedoch das Jahr 1951 an.

Cotton stand unschlüssig. Er schaute über die Taxistände, blickte zum Warenhaus Rohn hinüber, sah Kinder, Frauen, Männer, die Deutschen, wer waren sie? was dachten sie? wie träumten und liebten sie? Waren sie Freunde? Feinde?“ (Koeppen 1986 (2):27)

Diese Deutschen, von denen viele nach dem Zweiten Weltkrieg und zu Beginn des Kalten Krieges noch nicht wieder Fuß gefasst hatten, sind ihm fremd und werden es bleiben. Die Ankunft des Odysseus Cotton findet ihre Entsprechung in Homers Elftem Gesang der *Odyssee*:

Jetzt erreichten wir des tiefen Ozean Ende. [...]
Schwarz entströmte das Blut: und aus dem Erebus kamen
Viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten.
Jüngling' und Bräute kamen, und kummerbeladene Greise,
Und aufblühende Mädchen, im jungen Grame verloren.
Viele kamen auch, von ehernen Lanzen verwundet,
Kriegerschlagene Männer, mit blutbesudelter Rüstung.
(Homer, übertr. Voss 1781:8.466)

Man vergleiche auch das Höllentor in Dantes *Göttlicher Komödie*:

Ich bin der Eingang in die Stadt der Schmerzen,
ich bin der Eingang in das ewige Leid,
ich bin der Eingang zum verlornen Volk. [...]
Tu, der du eintrittst, alle Hoffnung ab.“ [...]
Wir sind am Ort, von dem ich dir gesagt,
daß du die leidensvollen Menschen wirst
zu sehn bekommen, die das Licht verloren. [...]
Jetzt sah ich plötzlich ein und wurde sicher,
daß ich den ganzen Auswurf vor mir hatte,
den Gott nicht will, und seine Feinde nicht.
Unselige, die nie lebendig waren [...].
(Dante Aligheri, übertr. Vossler 1962:3,25.f.)

Odysseus Cotton muss ebenso wie der Grieche ein Blutopfer darbringen, den Dienstmann Josef, von dem die modernisierte Gemeinschaft der Untoten „zehrt“, das sie aufstachelt und ihnen den Anschein von Leben einhaucht, doch findet es erst am Ende dieses Tages statt, nachdem er die Pfade des „kummerbeladenen Greises“ Josef,

seines Dienstmannes, der aufblühenden, jedoch „im jungen Grame verlorenen“ Emilia, der ehemaligen Soldaten, des „Jünglings“ Philipp und anderer gekreuzt hat. Josef wird gleich dem Opferlamm, das laut Kirke am Eingang zur Unterwelt dargebracht werden muss, geschlachtet. Und es ist, wie so oft, eine Frau, die Odysseus' Schicksal lenkt: Susanne (die bei Koeppen Kirke, die Sirenen und Nausikaa in einem verkörpert) stürzt ihn zwar einerseits ins Verderben, als die Listenreichere jedoch rettet sie ihn aber dann wiederum vor denen, die ihm übel wollen. Treichel meint zu diesem Gebrauch des Mythos:

Dem Sinn- und Sinnlichkeitsdefizit, das der Mythos zu kompensieren sucht, wird hier ein Überfluss an Sinn und Namhaftmachung an die Seite gestellt, für den es eigentlich keine Nachfrage mehr gibt. Die häufige Herstellung mythologischer Analogie schafft eine Welt, in der ‚alles voll von Göttern‘ (Thales von Milet) ist. Die Leistung des Mythos reduziert sich so auf das bloße Aufzählen und Benennen, mit dem paradoxen Effekt, eine von allen Göttern verlassene Welt zu schaffen, denn die neuen Götter sind Karikaturen der alten, kraftlos gewordenen Individuen, denen das Göttliche aus dem Leib gefahren ist und die heillos verstrickt sind in die Unordnung, die ihnen die Welt ist [...]. (Treichel 1984:112f.)

Treichel fährt fort, den Koeppenschen Bezug auf den Mythos „eher arbiträr“ zu finden im Vergleich zu Joyce, „„dessen naive Modernität‘ in der epischen Totalität des homerischen Epos noch einen verbindlichen Bezugspunkt zur Organisation seines Werkes“ habe. (1984:112f.) Nun ist es tatsächlich so, dass jede der Episoden aus Homers *Odyssee* eine explizite Entsprechung in gleicher Abfolge in Joyces *Ulysses* hat, wohingegen Koeppen in scheinbar ungeordneter Form und verstreut einzelne Teile der Irrfahrten unterbringt. Treichel hält dies für ein Indiz für einen fragwürdigen und erzwungenen Umgang mit dem Mythos, denn das „ganz Andere“, dessen Erinnerung Koeppen evoziere, diene dazu, dessen Absenz im modernen Alltagsleben kenntlich zu machen. (Treichel 1984:105f.) Treichel versucht so, Thesen wie die vom Hofes/ Pfaffs zu entkräften, die den Roman *Tauben im Gras* als „Replik des klassischen Gedichts Homers“ sehen (vom Hofe/ Pfaff 1980:94). Freilich sorgt die in der Figur des Odysseus Cotton angelegte Dualität (einerseits ist er der gute, strahlende König, andererseits der verschlagene, skrupellose Entwurzelte) in seinen Beziehungen zu anderen Charakteren

zwar für eine strukturelle Parallelität zwischen den Odysseusfiguren, nicht aber für Kongruenz der Charaktere in Homer und Koeppen.

Als nur ein Beispiel für Koeppens Anlehnung an den ursprünglichen Mythos möge die bereits erste, unheilverkündende Auseinandersetzung des Odysseus Cotton dienen. Auch er begibt sich in ein Abenteuer, und wohin er auch seinen Fuß setzt, kommt es zu Konflikten. In der ersten Schenke, die er mit seinem Träger aufsucht, würfeln Griechen. „Das sind schlechte Menschen, Mister, haben Messer.‘ Josef [Cottons Kofferträger] hob das Gesicht aus dem Bierkrug und blinzelte treu Odysseus den Herrn an.“ (Koeppen 1986 (2):59) Dass der in seinem Heimatland Weißen nicht gleichgestellte Odysseus hier „Mister“ (also „Herr“ im Sinne von „dominus“) genannt wird, verweist bereits auf die Erhöhung, die dem schwarzen GI zuteil wird. Odysseus und die Griechen würfeln zusammen, Odysseus Cotton wendet die List der Griechen, die gezinkten Würfel, gegen sie und gewinnt: „Die Griechen trauten sich nicht an ihre Messer. [...] Der schwarze Odysseus war ihnen entkommen: listiger großer Odysseus.“ (Koeppen 1986 (2):82) Hier also eine Anspielung auf Homers Palamedes, den Erfinder des Würfels, der Odysseus in den Krieg zwingt und später von diesem (nach einer der beiden Schlussversionen) zu Tode gesteinigt wird. In Josef, dem Dienstmann und Soldaten beider Weltkriege wider Willen, verdichten sich des homerischen Odysseus’ Gefährten und Josef wird am Ende des Tages stellvertretend gesteinigt – als Stellvertreter für jene Deutsche, gegen die Soldaten wie Cotton gekämpft haben, und auch als das Opfer, das es, wie eingangs erwähnt, den aufgebrachten Seelen am Eingang zur Unterwelt darzubringen gilt.

„Als 1927 der Züricher [sic] Rhein-Verlag die erste deutsche Übersetzung von James Joyce’ [sic] Roman ‚Ulysses‘ herausbrachte, gehörte Koeppen zu den ersten Lesern dieses Werkes. In drei Tagen und Nächten las er den Roman. [...]“ (Hielscher 1988(b):75) Am augenfälligsten ist Koeppens Bezug auf Joyce in der Anlage des Romans, z.B. darin, wie sich das Personal des Werkes auf alle möglichen Arten begegnet (ohne sich notwendigerweise zu kennen): Wie im *Ulysses*, aber auch wie in Dos Passos’

Manhattan Transfer (1925), werden auch in *Tauben im Gras* die wichtigsten Charaktere physisch aneinander vorbeigeführt: Odysseus Cotton kommt an einer roten Verkehrsampel zu stehen, ebenso Emilia, die Ehefrau des erfolglosen, verstummten Schriftstellers Philipp, während Philipps wesentlich erfolgreicherer amerikanischer Schriftstellerpendant Mr. Edwin, welcher der europäischen Literatur sehr verbunden ist und in dem „unschwer die geistige Physiognomie von T.S. Eliot und gewisse Züge von Thomas Mann zu erkennen“ sind (Hielscher 1988(b):78), in einer Limousine an ihnen vorbeifährt, die er wie der alternde von Aschenbach in seiner venezianischen Gondel als Sarg empfindet, gelenkt von seinem schwarzen Fahrer, Washington Price, der beinahe den Rad fahrenden Dr. Behude, Philipps Psychiater, streift. Zudem fährt eine Gruppe amerikanischer Lehrerinnen auf Studienreise im Bus an ihnen und noch weiterem Romanpersonal vorüber. (Koeppen 1986 (2):42) Zusätzlich wird ebenso wie in *Ulysses* die Erzählhaltung variiert; Klaus Scherpe hat (mit Bezug auf Macherey) innerhalb seiner Untersuchung zu Koeppens Erzählstruktur in *Tauben im Gras* (Scherpe 1987:233-57), herausgearbeitet, dass Koeppen eine Vielzahl von Stimmen, also multiple Erzähler, zu Worte kommen lässt. Der Einfluss von Joyce ist ganz offensichtlich, doch hatte auch Gertrude Stein, deren „pigeons on the grass, alas“ ja auch dem Roman seinen Titel gegeben hat, schon einige Zeit vor Joyce in Experimenten zu „Normal Motor Automatism“ (Solomons/ Stein 1896:492-512) Mitte der 1890er Jahre einen solchen „Bewusstseinsstrom“ produziert, wie bereits der Psychologe Skinner 1934 in seiner historisch interessanten, aber medizinisch eher zweifelhaften Analyse von Steins „Tender Buttons“ aufzeigte (Leick 2009:162).

Koeppen bezieht sich auf Homers *Odyssee* als Kontrastmittel, um durch sie den Alltag ständig zu relativieren und banalisieren. Auch wenn Koeppen sich selbst bezüglich der Einflüsse auf sein Werk immer mehr als zurückhaltend geäußert hat und manchmal recht kokett das Vorhandensein möglicher Quellen negierte,⁴² scheint es mir doch

⁴² Vgl. David Basker (1993:680-686). Basker demaskiert Koeppens Selbstdarstellungen, und man vermutet, dass man auch bei anderen Aussagen zwischen den Zeilen lesen muss wie z. B. im Gespräch mit Horst Bienek (1962), in dem Koeppen behauptet: „Joyce habe ich 1926 gelesen [...]. Später habe ich, wohl

gerechtfertigt zu behaupten, dass er in dem hier dargelegten Falle durchaus auf die Vorlage Joyces zurückgreift, ohne sich an der Neuerschaffung eines monumentalen *Ulysses* zu versuchen.

Auch wenn Koeppen mythologische Elemente adaptiert und sie in seine Erzählung einstreut, ist es ihm jedoch eher um die Fortentwicklung einer Struktur zu tun: Hängen bei Homer noch alle Episoden sinnvoll teleologisch zusammen und sind im Zusammenhang mit einer größeren, göttlichen Ordnung zu sehen, beschwören sie bei Dante das Schicksal Italiens, so entfernt sich Joyce von besagtem numinosen Nexus und gibt solchermaßen den Irrfahrten ein menschlicheres, jedoch zugleich auch aussichtsloseres Ende. Koeppen treibt diese Technik bis zur Zerfaserung des Mythos voran, was mit der Funktion des Einsatzes des Mythos zusammenhängt.

The true constituent units of a myth are not isolated relations but *bundles of such relations*, and it is only as bundles that these relations can be put to use and combined so as to produce a meaning. Relations pertaining to the same bundle may appear diachronically at remote intervals, but when we have succeeded in grouping them together we have reorganized our myth according to a time referent of a new nature, corresponding to [...] a two-dimensional time referent which is simultaneously diachronic and synchronic [...]. There is no single 'true' version of which all the others are but copies or distortions. Every version belongs to the myth. (Lévi-Strauss 1973:294-302; Hervorhebung im Original)

Koeppen schafft keinen neuen Mythos durch seine Bearbeitung der *Odyssee*, sondern ist gewissermaßen mit einem strukturalistischen Unterfangen (s.o.; Barthes 1973:157-63) befasst: der Beleuchtung des Mythos von Irrwegen und der Heimkehr in verschiedenen Transmutationen. Dass sein Odysseus letzten Endes seinen Roman durch die sprichwörtliche Hintertür verlässt, ohne dass, wir, die Leser, ein genaueres Ende seiner Geschichte präsentiert bekommen, ja, dass die Figur bereits in *Tauben im Gras* zur

zufällig, den ‚Ulysses‘ nicht wieder in der Hand gehabt. Ich bin überzeugt, daß man heute auch ohne die Wegmarke Joyce in seine Richtung gehen müßte. [...] Was nun mich und die *Tauben im Gras* betrifft, so waren diese für mich in ihren Übertreibungen die Folge eines aufgestauten, eines zu spät verwirklichten Stilexperiments. [...] Man wollte [nach dem Ende des sog. Dritten Reiches] alles nachholen! Natürlich hatte ich ein Pandämonium im Sinn. Immer. Ich sehe die Welt pandämonisch.“ (Koeppen 1995:22f.)

Randfigur geworden ist, drückt aus, dass die erfolgreiche Heimkehr nicht mehr möglich ist, die Heimat in diesen politischen, historischen und gesellschaftlichen Umständen ganz und gar verschwunden ist. Durch sein Neu-Zusammensetzen von Teilen der *Odyssee* erschafft er den oben genannten „new space“ (Bolduc 1983:82), der dem Leser durch diachrone Elemente des Mythos neue Einsichten in seine Gegenwart gewährt (Lévi-Strauss 1973:294). „Thus, myth grows spiral-wise until the intellectual impulse which has produced it is exhausted. Its *growth* is a continuous process, whereas its *structure* remains discontinuous.“ (Lévi-Strauss 1973:313) Der intellektuelle Impuls, aus dem Odysseus-Mythos sich speist, hat sich in der Bearbeitung Koeppens erschöpft, überlebt.

Bei Cottons Ankunft in München wird von seinem Kofferträger Josef gesagt, dieser schaue „mit Vertrauen“ und „hoffnungsvoll“ auf den „schwarzen Rücken vor ihm“ (Koeppen 1986 (2):41). Odysseus' Rücken ist natürlich nur schwarz unter der Uniform, und insofern folgt der Dienstmann eigentlich einem khakifarbenen Rücken. Der schwarze Soldat wird afrikanisiert, primitivisiert. Der prosaische Nachname ‚Cotton‘, der den Soldaten als einen Sklavennachfahren ausweist, und das Evozieren der Hautfarbe verschärfen zwar einerseits den Kontrast zur ursprünglichen Odysseusfigur, andererseits fungiert der namentliche Verweis auf eine mythologische Urform hier als Verbindung zweier Prototypen, nämlich des griechischen Königs und Soldaten Odysseus mit dem typisierten schwarzen amerikanischen Besatzungssoldaten, der zu Beginn dem Leser und auch dem Dienstmann Josef in seinem fremden, abstoßenden, jedoch zugleich faszinierenden Glanz präsentiert wird, an dem Josef und vorbeigehende Mädchen eventuell ein bisschen teilhaben möchten. Die Ausnahmestellung, die Koeppens Odysseus einnimmt, äußert sich also auch in seiner Darstellung als schwarzer Soldat, durch die er sich noch mehr von den deutschen Bürgern absetzt. Er ist das Kristevasche ‚Andere‘ (Young 1990:201-13), das, womit sich jene Deutschen im Roman nicht identifizieren und das sie fürchten und ablehnen. Der Dualismus, oder auch die Opposition, die wir in der Anlage von Odysseus' Charakter sowie in der

Gegenüberstellung von Alter und Neuer Welt finden, spiegelt sich auch eben hier wider, in der Abgrenzung zwischen Bürgern und dem Fremden, indem sie unter anderem nach außen, in das Körperliche verlagert wird.

Bereits zu Beginn des Romans projizieren die Passanten ihre Minderwertigkeitsgefühle auf den durch das Nachkriegs-München schlendernde Odysseus Cotton: „Nigger“ wird er in Gedanken genannt, dann aber wiederum „gutmütig“, „großzügig“, aber das gehöre sich auch so, da sie, die schwarzen Soldaten, ja „minderwertige Kerle“ seien, die froh sein müssten, eine weiße Frau zu bekommen (Koeppen 1986 (2):41). Gleichzeitig wird Odysseus Cotton oft angebettelt; man biedert sich ihm an. Der Leser wird also mit widersprüchlichen Eindrücken konfrontiert: Odysseus Cotton als der strahlende Sieger, Odysseus Cotton als die (im wahrsten Sinne des Wortes) Verkörperung des verabscheuenswerten Anderen. All dies scheint an ihm abzuperlen, und wie sein mythologischer Vorfahr begibt er sich an den Rand der Unterwelt (oder in diesem Falle, in eine Art verlotterte Halbwelt), wie Deutschland sich in seiner mühsamen Befreiung aus den Ruinen des Zweiten Weltkrieges darstellt. Odysseus wird sowohl bei Koeppen als auch bei Homer als der einerseits Listenreiche gesehen, der sich mit Witz, der die Gewalt gegen andere nicht ausschließt, durchschlägt, andererseits als der vom Schicksal in seine Position in der Welt Geworfene. Freilich nehmen die Odysseus-Episoden vor allem neben den Ausschnitten aus Philipps Leben weniger Raum in Anspruch; sie konstituieren jedoch einen wichtigen Hintergrund, der die desperate Allgemeinbefindlichkeit indiziert, wie wir in Odysseus Cottons Verhältnis zu seinem Träger Josef und dem daraus resultierenden Tumult sehen werden.

Odysseus Cotton ist dem Josef zum ersten Mal auf einem Domturm verdächtig: „Er ist doch ein sehr fremder Herr“, dachte Josef [...]. Er fürchtete sich sogar ein wenig vor Odysseus, und er überlegte ‚was tue ich, wenn der schwarze Teufel mich plötzlich hinunterwerfen will?‘ Ihm schwindelte vor so viel Denken und so viel Weite.“ (Koeppen 1986 (2):112) Cotton ist der europäischen Geschichte gegenüber herzlich gleichgültig,

fühlt sich im wahrsten Sinne des Wortes *on top of the world*, lacht sein „breites König-Odysseus-Lachen“ (Koeppen 1986 (2):112) und kritzelt seinen Namen auf eine mittelalterliche Steinfigur. Dem klassischen als auch dem amerikanischen Odysseus geht ein Bewusstsein von Historizität ab – beide sind Geschichte-Macher und vertreten die immer siegreiche Macht. Die Assoziation des Charakters des Odysseus Cotton mit der prä-christlichen griechischen Mythologie steht im Gegensatz zu der des provinziellen Katholizismus', dessen Denkstrukturen Josef verhaftet ist, und hier, auf dem Domturm, durch seinen Namenszug auf der mittelalterlichen Fratze, über-schreibt Odysseus im wahrsten Sinne des Wortes das steinerne katholische, kirchliche Andenken.

Später an diesem Tag befällt Josef, wie schon zuvor, eine Vorahnung seines Todes (Koeppen 1986 (2):124), und im Wachtraum, bei einem Baseballspiel, manifestiert sich seine Vorstellungswelt in einem kindlich anmutenden, semi-religiösen Sprachgebrauch:

Es war das Ende seiner Lebensreise. [... Der] schlafende Josef wußte, daß dies sein letzter Dienst gewesen war, der Transport dieses Köfferchens, das Tragen des kleinen Musikkoffers, ein leichter, eigentlich amüsanter Dienst bei einem großen und freigebigen, wenn auch schwarzen Herren. Josef wußte, daß er sterben würde. [...] An der Pforte des Spitals stand Odysseus. Aber es war nicht der freundliche, freigebige Odysseus der Stadtwege. Es war der Odysseus vom Domturm, ein gefährlicher und zu fürchtender Teufel. [...] War Josef nicht immer brav gewesen, bis auf die kleinen zum Gewerbe gehörenden Listen des Fremdenverkehrs? Hatte er nicht jedermanns Koffer getragen? War er nicht in den Krieg gezogen? Oder war doch gerade das In-den-Krieg-Ziehen Sünde gewesen? Die Pflicht Sünde? (Koeppen 1986 (2):131f.)

Die Katastrophe für Josef, dessen Blick für sein Schicksal sich schärft, je müder er wird und je weniger er von seiner eigentlichen, realen Umgebung wahrnimmt, stellt für Cotton ein weiteres Abenteuer dar, in dem es sich zu beweisen gilt, und beginnt in der Heiliggeistwirtschaft. „Die Wirtschaft war verrufen“ (Koeppen 1986 (2):149). Odysseus entlohnt Josef im Voraus fürstlich. Die Spelunke, in die Cotton einkehrt, die „schlechten Menschen“, mit denen er würfelt, der wenig tapfere Dienstmann, der ihm den Musikkoffer trägt – allenthalben scheint der Lack ab, der Mythos auf den Hund

gekommen zu sein. Dies setzt sich in Cottons Beziehung zu einer weiteren Figur des Romans fort.

Die Funktionen der prominenten Frauenfiguren in Homers *Odyssee* werden bei Koeppen von Susanne, einer Gelegenheitsnutte, erfüllt, die sich nach einer Nacht mit dem Schauspieler Alexander und seiner unersättlichen Frau Messalina (!) zum Ende jenes Tages hin Odysseus Cotton nähert.

Susanne war Kirke und die Sirenen, sie war es in diesem Augenblick, sie war es eben geworden, und vielleicht war sie noch Nausikaa. Niemand im Lokal merkte, daß andere in Susannes Haut steckten, uralte Wesen; Susanne wußte nicht, wer alles sie war, Kirke, die Sirenen und vielleicht Nausikaa; die Törichte hielt sich für Susanne, und Odysseus ahnte nicht, welche Damen ihm in dem Mädchen begegneten. (Koeppen 1986 (2):152)

Susanne ist also die gefährliche, die Gefährten in Gefahr bringende Kirke, die aber auch Odysseus hilft, in die Unterwelt zu gelangen; sie ist eine Sirene, welcher der Grieche zu entkommen vermag, während seine Gefährten jedoch alle getötet werden; sie ist Nausikaa, die Odysseus mit neuen Kleidern, Proviant und einem neuen Schiff ausstattet.

Odysseus Cotton nun befindet sich bereits in jenem von der Unterwelt zur modernen Halbwelt verkommenen ‚Hades‘ München; nur ist seine und Susannes Verstrickung miteinander nicht mehr von einem göttlichen Fatum vorgegeben, sondern sie wird eher als zwanghafte Rollenerfüllung dargestellt. Odysseus, der sich plötzlich um sein Geld betrogen fühlt (Susanne hat es ihm gestohlen), es sich von Josef, den er des Diebstahls verdächtigt, zurück holen möchte und daraufhin von einer aufgebrauchten Menge verfolgt wird, wird entweder zum Mörder und wird als solcher gesehen – was wirklich geschieht, spielt im Endeffekt keine Rolle: „Odysseus schlug mit dem Stein, oder ein Stein, den die Meute geworfen hatte, schlug gegen Josefs Stirn.“ (Koeppen 1986 (2):161) Aus der Ferne sind bereits die Sirenen – Polizeisirenen – zu hören. Diese

Sirenen, die freilich nicht mehr als den Namen und eine unheilverkündende Gegenwart mit den mythologischen gemein haben, läuten Josefs letzte Stunde ein.

Susanne suchte Odysseus. [...] Sie hatte ihm sein Geld gestohlen, aber sie würde ihn nicht verraten. Nie würde sie ihn verraten; sie würde nicht verraten, daß er Josef erschlagen hatte. Sie wußte nicht, ob Odysseus Josef mit dem Stein erschlagen hatte, aber sie glaubte es. (Koeppen 1986 (2):188)

Dem Mob entkommen, wagen sich die beiden durch Absperrungen hindurch in den von vielen amerikanischen Soldaten frequentierten Jazzclub und tanzen dort miteinander, bis sie durch die Hintertür vor dem Volk, aufgebracht wegen tatsächlichen und weiteren vermuteten Mordes und Totschlags, fliehen, während ein anderer schwarzer Kollege Cottons nun des Mordes an Josef verdächtigt wird. Und das ist das Letzte, was der Leser von Odysseus Cotton erfährt – alle anderen Konflikte und Beziehungen des Romans bleiben ungelöst.

Diese Flucht des ‚Helden‘ Odysseus durch die Hintertür eines verrufenen Lokals, in der die Neue und die Alte Welt (die Moderne und die Antike sowie Amerika und Deutschland) in jeder Beziehung in meist fataler Weise aufeinanderprallen, ist bezeichnend für die ‚Zerfledderung‘ des Mythos, den Koeppen vornimmt: Der griechische Mythos ist zu etwas fast anrühlich zu Nennendem verkommen. Das ehemals mythologisch Große wird reduziert, gleichzeitig wird der Hure Susanne durch die Attribuierung der opferbereiten Nausikaa wiederum eine gewisse Würde zurückgegeben. Susanne und Odysseus Cotton (ein baumwollener, plebejischer Odysseus, sozusagen, im Vergleich zu seinem königlichen Vorbild) verschwinden aus jener Halbwelt in dem Moment, in dem sie tanzend ein neues, starkes mythisches Wesen bilden, die Schlange.

Alles, was sie heute erlebten, hatte sie erregt. Odysseus hatte fliehen, Odysseus hatte sich verstecken müssen, man hatte ihn nicht gefangen, der große listenreiche Odysseus war den Häschern entkommen, er hatte Susanne Kirke die Sirenen betört, oder sie hatten ihn betört, und vielleicht hatte er Nausikaa

erobert. Wenn das nicht erregte? [...] Die [tanzende] Schlange mit den vier Beinen, die so geschmeidig sich windende Schlange wurde von allen bewundert. Nie würden sie sich aus dieser Umschlingung lösen. Die Schlange hatte vier Beine und zwei Köpfe, ein weißes und ein schwarzes Gesicht, aber nie würden die Köpfe sich gegeneinander wenden, nie die Zungen gegeneinander geifern: sie würden sich nie verraten, die Schlange war ein Wesen gegen die Welt. (Koeppen 1986 (2): 196)

Während der sich auf Irrfahrten befindliche Charakter der *Odyssee* den Raum der Fabelwesen verlässt, um in seinen Alltag auf Ithaka zurückzukehren, geschieht bei Koeppen ein Umgekehrtes: Cotton und Susanne verlassen gemeinsam die ‚Realität‘ des Romans.⁴³ Sie bilden eine tanzende Schlange, die hier als Symbol der Einheit präsentiert wird, und in dem Moment, in dem das Element der mythischen Zeitlosigkeit (vgl. das mehrfache ‚nie‘ in vorangestelltem Zitat) auf Cotton und Susanne zutrifft, müssen sie aus der lauten, tobenden, oftmals handlungsunfähigen, auseinanderbrechenden Welt scheiden. Odysseus und Susanne sind nun nicht mehr eingebunden in eine, wie es scheint, zum Untergang verdamnte Schicksalsgemeinschaft, sondern bilden etwas Neues, Eigenständiges. Martin Hielscher spricht von einem „Moment des Aufatmens“, der den von vornherein „Verstoßenen“ (Hielscher 1988(b):17) zuteil werde; es geht aber doch wohl um mehr als nur um einen einzigen „Glücksmoment“ (Hielscher 1988(b):17).

Die im Roman zunächst marginale, gar banale Figur des Odysseus Cotton wird in der Vereinigung mit der zu Beginn ebenso nebensächlichen Susanne zur mythisch erhabenen: Die Schlange (auch hier durchaus mit dem Sündenfall assoziiert) ist ein Symbol der dauernden Erneuerung (durch Häutung) und, als eine sich in den Schwanz beißende, der End-Losigkeit.⁴⁴ Sieht man den Roman als eine umgekehrte Heimkehrergeschichte, in der sich keine der Figuren in irgendeiner Weise beheimatet fühlt und in

⁴³ Eisele (1987:268) weist auf die literarische Tradition (Fontane, Broch) der Umkehrung hin, nach der diejenigen, die in die Alte Welt aufbrechen, auch einem Neuanfang entgegenstreben.

⁴⁴ Vgl. zur Schlangensymbolik Hielscher (1988:9-16), der auch darauf aufmerksam macht, dass die Schlange, „die sich zum Kreis formt, Bild des Anfangs und Endes, der Ewigkeit, aber auch des Schicksals“ sei (Hielscher 1988(a):15), und darauf hinweist, dass „alle Bücher Koeppens (bis auf ‚Die Mauer schwankt‘) [...] eine Rondoform [besitzen], alle bestätigen die Unentrinnbarkeit“ (1988:15) – doch gerade diese Schlange, aus Cotton und Susanne bestehend, entrinnt!

der keiner nach Hause findet, so passt auf einmal dieses neue mythische Wesen nicht mehr in die Darstellung des Verloren-Seins, wie es Eisele (1987:267) nennt. Koeppen versucht „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“ (Heißenbüttel 1976:161). Dies trifft auf Figuren wie den erfolglosen, verstummenden Philipp, die gewissermaßen in Jekyll und Hyde gespaltene Emilia, und Alexander, den Filmhelden, zu. Das Starke jedoch, das Unabhängige, das nun so nicht mehr in die Romanstruktur passt, muss aus dem Roman ausscheiden. In dem Moment, in dem der Odysseus-Mythos in der Tat die Heimkehr, oder doch zumindest ihre Möglichkeit verspricht, in dem Nausikaa ihn, den Verwundbaren, Gestrandeten und Nackten, bekleidet, ihm ein Schiff zur Verfügung stellt und schützt, in dem Moment also, als Susanne Odysseus Cotton von der Gefahr wegführt und ihm einen Ausweg zeigt, müssen die anderen, die Verzweifelten zurück bleiben, die weiterhin den „unaufhaltsam[en] Prozeß der Entidentifizierung“ (Scherpe 1987:252) verkörpern. Ein listenreicher, wendiger – mit einem Wort: (über-)lebensfähiger, weil sich immer erneuernder Odysseus hat keinen Platz in Koeppens Roman, in dem die Unfähigkeit thematisiert wird.

Der Mythos in Koeppens drei Nachkriegsromanen, insbesondere in *Tauben im Gras*, setzt sich, wie der originäre Mythos, aus so vielen Quellen so eklektisch zusammen, dass sein Einsatz in einer des Mythos überdrüssigen Welt seiner ursprünglichen Funktion widerspricht, eine Einheit, einen gemeinsamen Nenner unter den den Mythos Erfahrenden zu schaffen. Nicht nur die klassischen Mythen finden Eingang in die Romane, auch die verquaste nationalsozialistische Handhabe besonders der sog. deutschen Volksmythen:

Wer erwartet hatte, daß jetzt ein ‚Tausendjähriges Reich‘ anbrechen würde, mußte schon nach wenigen Jahren, wenn nicht Monaten[,] erkennen, daß auch in diesem Reich ein erbarmungsloser Konkurrenzkampf herrschte, da in ihm der Mythos der Volkwerdung fast ausschließlich im Sinne eines darwinistischen Führerprinzips verstanden wurde, welches für Friedlichkeit und

Mitmenschlichkeit – den seit alter Zeit zentralen Wunschvorstellungen wahrhaft humaner Sozialutopien – nicht viel übrig hatte. Und damit war aus dem irrationalen Mythos letztlich eine reale Dystopie geworden. (Hermand 2000:261)

Auch wenn Treichels Vermutung, die Überfülle mythologischer Anspielungen diene dazu, die Absenz des Mythischen kenntlich zu machen (1984:105f.; s. oben) durchaus zuzustimmen ist, so ist Koepfens Umgang mit dem (klassischen) Mythos nicht ganz so „arbiträr“ (1984:112; s. oben), wie es Treichel scheint: Freilich ist das Erhabene verloren gegangen, die Zeit des Glaubens an eine sinnvolle, von einem oder mehreren göttlichen Willen gelenkte Welt ist lang vorbei, Märchen, Fabeln und Geschichten sind eben nur dies: Erzählungen, die mit der Post-Holocaust-Zeit nicht mehr viel zu tun haben. Doch das ständige Evozieren dieser alten Muster in den drei Romanen scheint auf Heimweh nach einer Zeit zu deuten, in der all dies noch irgendwie gültig war – so, wie es auch zu Beginn der Moderne/ des englischsprachigen *modernism* den Schriftstellern erging.

5.3. Die Baudelaire-Nachdichtung im *Treibhaus*

<i>Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!</i>	<i>Erzählen will ich dir, o weiche Zauberin!</i>
<i>Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;</i>	<i>die mancherlei Reize, die deine Jugend</i>
<i>schmücken;</i>	
<i>Je veux te peindre ta beauté,</i>	<i>deine Schönheit will ich dir malen,</i>
<i>Où l'enfance s'allie à la maturité.</i>	<i>wo Kindhaftigkeit und Reife sich verbünden.⁴⁵</i>

(*Le beau navire*. Baudelaire 1966:90f.)

Das Treibhaus von 1953 bezeichnet, wie Kennern der ehemaligen Bundeshauptstadt gewärtig ist, nicht nur im übertragenen Sinne die Stadt Bonn (Hielscher (1988(b):96) versteht den Titel rein metaphorisch und allegorisch) – es herrscht dort in der Tat in den Sommermonaten oft eine treibhausartige Schwüle; freilich lässt sich diese klimatische Eigenschaft durchaus auf die politische Situation der Restaurationsjahre übertragen (Koeppen 1986 (2):251). Hier finden wir keinen Künstler im herkömmlichen Sinne wie in *Tauben im Gras* oder im *Tod in Rom*. Der Protagonist, der unglückliche Felix Keetenheuve, ist Parlamentarier.⁴⁶ Obwohl der zweite Roman der Trilogie durchaus starke zeitgeschichtliche Bezüge hat, so ist er dennoch keineswegs als Schlüsselroman zu lesen, auch wenn ganz klar einige wenige Charaktere mit realen Personen identifizierbar sind – Adenauer, Schumacher oder Heuss. Der Politikwissenschaftler und Zeitgeschichtler Kurt Sontheimer befand, noch immer überzeugend:

Keetenheuves Begegnung mit der Bonner Politik enthüllt – treffend, wenngleich oft zugespitzt – so viele Facetten der Wirklichkeit des politischen Lebens im deutschen ‚Treibhaus‘, daß der Roman zum Verständnis deutscher Politik in der Adenauer-Zeit fast unersetzlich ist. Bis heute ist dieses literarische Bild der Adenauer-Zeit unter dem beherrschenden Gesichtspunkt ihrer restaurativen Tendenzen nicht mehr erreicht worden. (Sontheimer in Quack 1997:148)

⁴⁵ Das komplette Gedicht befindet sich am Ende dieser Arbeit. (Anhang)

⁴⁶ Baudelaire selbst sollte sich nach Schulabschluss auf die Diplomatenaufbahn vorbereiten (de Jonge 1976:27), die er, ebenso wie Keetenheuve, aber nicht eingeschlagen hat.

Die noch sehr junge Bundesrepublik Deutschland ringt um ihre physischen und politischen Grenzen in jenem Sommer 1952, in dem man den Roman wohl ansiedeln kann. (Quack 1997:149; s. oben) Hier geht es um „das Problem der Wiederbewaffnung Westdeutschlands und um die grundsätzliche Frage, wie sich eine pazifistische Haltung in dieser Situation ethisch und politisch begründen lässt“ (Quack 1997:149)⁴⁷.

Während sich das Bundesparlament darauf vorbereitet, über die Wiederbewaffnung zu entscheiden und somit auch über eine Beteiligung an der Europaarmee, was die deutsche Teilung verewigen könnte, während also innen- und außenpolitische Grenzen geschaffen werden und sich verhärten (s. auch Judd 2005:244), geschieht mit dem Abgeordneten der Republik Felix Keetenheuve ein Umgekehrtes: Er lässt seine persönlichen Grenzen immer durchlässiger werden, bis er in wahrhaft grenzenloser Empathie mit den unterschiedlichsten Lebensformen sich selbst durch einen Sprung von der Bonner Rheinbrücke aufgibt.⁴⁸

Treichel interpretiert die Herzattacke, die Keetenheuve bei seiner Ankunft⁴⁹ in Bonn erleidet und die als Sturz empfunden wird, sowie die damit einhergehende Todesangst, als eine Epiphanie (Treichel 1984:88f.); die Szene antizipiere „allegorisch den Augenblick des Sterbens“, sie beschreibe „das Erlebnis der Sinnlosigkeit und das Ausbleiben des Lebenssinns. Sie deutet insofern auf Keetenheuves tatsächliches Ende voraus, als dieses, der existenziellen Metaphorik entsprechend, durch einen Sprung, eine dem Sturz analoge Bewegung, hervorgerufen wird“ (Quack 1997:176). Zudem sei es auch kein Zufall, fährt Quack fort, dass Keetenheuve gerade das Gedicht *Le beau navire* zur

⁴⁷ Quack macht hier allerdings keinen Unterschied zwischen „Pazifismus“ im Sinne von gänzlich bedingungsloser Friedensbereitschaft und Pazifismus = Antimilitarismus, wie ihn Keetenheuve vertritt.

⁴⁸ Dass jene Brücke in Bonn über zehn Jahre später in „Kennedy-Brücke“ umbenannt wird, verleiht Keetenheuves Selbstmord eine gewisse anachronistische Ironie, wenn man sich vor Augen hält, dass die Regierung Kennedy die Politik der „New Frontier“ predigte und einerseits die Verteidigungskraft der USA zu stärken, aber eben auch den Kalten Krieg zu überwinden und eine internationale Entspannung zu fördern suchte.

⁴⁹ Keetenheuve reist mit dem „Nibelungenexpress“ (Koeppen 1986 (2):223) an – freilich nicht die einzige Anspielung auf nordische Mythen, wie schon der Name von Keetenheuves Frau zeigt, aber vielleicht auch eine kleine Anspielung auf Konrad Adenauers Zug, „Rheingold“.

Übersetzung im Andenken an seine Frau ausgewählt habe, da die Schiffsmetaphorik anzeige, „daß er ein weiteres Mal den Gegensatz von privater Existenz und staatlich-gesellschaftlicher Sphäre pointiert zur Sprache“ bringe. Am Ende gebe er der „privaten Sphäre den Vorzug, und er sieht den entscheidenden Fehler seines Lebens darin, sie zugunsten der politischen Aufgabe vernachlässigt zu haben.“ (Quack 1997:176f.) Und auch bei der politischen Aufgabe scheitert Keetenheuve. Nach der Abstimmung für die Wiederbewaffnung Deutschlands, in der Keetenheuves Partei freilich unterliegt, sieht der Abgeordnete seinen Antimilitarismus untergraben.

Keetenheuve glaubt: „Ein Mensch genüge, dem Leben Sinn zu geben. Die Arbeit genüge nicht. Die Politik genüge nicht.“⁵⁰ (Koeppen 1986 (2):310) An dieser Stelle wird ersichtlich, dass Felix Keetenheuve nicht von der Rheinbrücke springen wird, weil er politisch versagt hat – eher ist es so, dass ihm keine Versöhnung jeweils in und auch zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen möglich scheint. Besonders sein Verhältnis zu den Frauen muss im Hinblick auf die Wahl des Gedichtes, das er nachdichten will, untersucht werden: Elke, seine Frau, war wohl tatsächlich der Einsamkeit erlegen, hatte nicht nur bei Drogen und Alkohol Zuflucht gesucht, sondern auch in einer lesbischen Affäre, was Keetenheuve einerseits mit Ekel, andererseits mit Faszination erfüllt, und er verführt seinerseits, gleichermaßen als Rache- und als Akt persönlicher Befreiung, ein Mädchen, welches die Geliebte einer jungen, burschikosen Heilsarmee-Frau ist. Keetenheuves politischer Misserfolg schlägt sich in einer charakterlichen Bösartigkeit nieder.

Die Mädchen hatten sich gezankt. Das war zu sehen. Du wirst bestohlen werden, dachte Keetenheuve, und er erschrak, weil er grausam war, weil er merkte, es vergnügte ihn, die kleine Lesbierin zu quälen. [...] Aber er haßte sein Spiegelbild, das närrische Spiegelbild seiner Vereinsamung. (Koeppen 1986 (2):383f.)

⁵⁰ Siehe auch Andri in Max Frischs *Andorra*: „Ich hasse ihr Land, das wir verlassen werden, und ihre Gesichter alle. Ich liebe einen einzigen Menschen, und das ist genug.“ (1986 [1957/61]:499. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Abfolge*. Bd. 4.)

Er führt Lena (und ihre Freundin Gerda folgt ihnen) in einen noch nicht wieder aufgebauten Teil Bonns und vollzieht einen „Akt vollkommener Beziehungslosigkeit. [...] Nur Trauer blieb. Hier war keine Erhebung, hier war Schuld, hier war keine Liebe, hier gähnte ein Grab. Es war das Grab in ihm.“ (Koeppen 1986 (2):389) Und um sich ein äußeres, dem inneren entsprechendes Grab zu schaffen, erwählt er den Rhein – und stürzt sich in die Freiheit, wie es im Roman in Anlehnung an Gertrud in Schillers *Wilhelm Tell* heißt.⁵¹ Ob es sich hier aber wirklich um einen Akt der Befreiung handelt, wie der Erzähler den Leser auf den ersten Blick glauben läßt, ist fraglich. Keetenheuve muss sich nicht von politischer Unterdrückung und Tyrannei befreien – er ist ja selber ein Teil der demokratisch gewählten Regierung. Wenn der Schillersche Sprung in die Freiheit eine Manifestation der Selbstbestimmung ist, dann ist der Sprung Keetenheuves die letzte Konsequenz gänzlicher Selbstaufgabe. Koeppen scheint hier ironisch Freiheit mit dem Nichts, der Leere gleichzusetzen. Die Ideale der Gleichheit und Brüderlichkeit sind für Keetenheuve gescheitert, und für ihn, der sowohl als *bourgeois* als auch als *citoyen* versagt hat, gibt es auch keine *liberté*. Momber (2000:34f.) sieht diesen Sprung zwar auch als ironische Anklage des fortgesetzten Faschismus und meint: „Der Gewissensmensch hatte denen das Feld geräumt, die hinter dem Maulkorb der Demokratie nur noch an das Fressen dachten. Wenngleich – wer eigentlich war hier gescheitert?“, spricht aber doch von der Freiheit, die Keetenheuve erlangt – und verkennt so den letzten Schritt in Koeppens Ironie, den Sprung in die vormalige Freiheit bei Schiller nun zu einem Sprung in die Leere, die Absenz von möglicher Existenz, umzukehren.⁵²

Keetenheuve, in dem man häufig den Sozialdemokraten Carlo Schmid sehen wollte, der wie die Romanfigur literarische Übersetzungen (besonders Baudelaires) vorgenommen

⁵¹ Gertrud entgegnet Stauffacher auf sein: „Wir Männer können tapfer fechtend sterben,/ Welch Schicksal aber wird das *eure* sein?“ (im Hinblick auf einen womöglich mißlingenden Aufstand gegen Habsburg): „Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen,/ Ein Sprung von dieser Brücke macht ihn frei.“ (Schiller 1982:15)

⁵² Siehe auch Quack (1997:184-6), der Keetenheuves Selbstmord in einen existenzialphilosophischen Diskurs einbettet.

hat, hat sich nach der Rückkehr aus dem Exil während der Hitlerjahre zu einem wichtigen Politiker der Oppositionspartei entwickelt (Quack 1997:151); er ist die liberalere rechte Hand des Oppositionsführers Knurrewahn in seiner Ablehnung des Bestehenden und des Absehbaren als Fortführung des Bestehenden. Keetenheuve selbst sieht sich oft eher auf verlorenem Posten, bezeichnet sich als einen „Dilettant[en] in der Politik“ (Koeppen 1986 (2):292). Man sollte dieses Wort aber nicht in dem abfälligen Sinne des gegenwärtigen Gebrauchs verstehen; wie Quack aufgezeigt hat, ist Max Webers positiv besetzter Begriff, als Gegenbegriff zum ‚Fachmann‘ (Quack 1997:151) gemeint, dem oftmals nur eine stark begrenzte Perspektive zueigen ist und der sich auf sein Fachgebiet beschränkt. Dennoch macht sich Keetenheuve Vorwürfe, während des sogenannten Dritten Reiches ins Exil gegangen zu sein, statt gegen das faschistische Regime mit der Waffe in der Hand gekämpft zu haben - dabei hat er hinter dem Mikrophon gekämpft, hat in seinem ursprünglichen Beruf als Journalist bei der BBC Vorträge gehalten (man ist geneigt, an Thomas Manns Ansprachen „An deutsche Hörer“ zu denken).

Keetenheuve hat gerade seine junge Frau beerdigt, und Uske sieht Keetenheuve (in Anlehnung an die Theorie Freuds) als einen Melancholiker, als einen „trauernde[n] Narzißt[en]“. (Uske 1984:115) Der Narzißt identifiziere sich mit der Außenwelt, und wenn diese als negativ erfahren wird, so erfahre sich auch das Ich als negativ. Bei Keetenheuve komme hinzu, dass er keinerlei neue libidinös besetzten Beziehungen mehr eingehe – der „Rückfluß der [versagten] Libido hat [...] beim Melancholiker zu einer Identifizierung mit dem versagenden, versagten, verlassenen Objekt im eigenen Ich geführt. Der Objektverlust wird zum Ichverlust.“ (Uske 1984:115) Es handelt sich jedoch wohl um mehr als das.

Keetenheuve hat eine wirklich nicht den bürgerlichen Konventionen entsprechende Frau geheiratet – viel jünger als er, der zum Zeitpunkt des Einsetzens der Erzählung ungefähr 45 Jahre alt ist (Koeppen 1986 (2):239). Wenn er nun an sie denkt, mit echtem Schmerz,

erinnert er sich, wie er sie, die damals Sechzehnjährige gefunden hatte: Wie eine streunende, hungrige Katze, die von der Straße ins warme Zimmer mit Futter und Zuwendung gelockt wurde, kam sie aus den Trümmern gegenüber seiner kargen Wohnung. Was als erotische Anziehung beginnt (Keetenheuve hat „nach langem Fasten Appetit auf Menschenfleisch, eine Formulierung, die Novalis für die Liebe gebraucht“ (Koeppen 1986 (2):227)), entwickelt sich für den Mann zu einer Bindung, die er sich leisten kann, denn er hat auch noch andere Lebensschwerpunkte, für die junge Frau zu neuen Abhängigkeiten – nicht nur zu der materiellen Art, sondern auch zu einer sexuellen, emotionalen und – für die nicht schulisch Gebildete – zu einer intellektuellen. Sie langweilt sich allein, sie eifert „gegen die zahllosen Schriften, Papiere, die Hefte, die Journale, die Ausschnitte und Entwürfe, die überall herumlagen und Keetenheuve aus ihrem Bett entführten in Bezirke, zu denen sie den Weg nicht fand, in Reiche, die für sie kein Tor hatten“ (Koeppen 1986 (2):232). Für den vielbeschäftigten Abgeordneten gilt die Entschuldigung:

[W]as er in der Politik verlor [...], das verlor er auch in der Liebe, denn Politik und Liebe, sie waren beide zu spät zu ihm gekommen, Elke liebte ihn, aber er reiste mit dem Freifahrtschein [!] der Parlamentarier Phantomen nach, dem Phantom der Freiheit, vor der man sich fürchtete und man den Philosophen zu unfruchtbarer Erörterung überließ, und dem Phantom der Menschenrechte [...]. (Koeppen 1986 (2):233)

Der Erzähler vermittelt durchaus Keetenheuves Schuldbewusstsein, aber dass die Liebe „zu spät zu ihm gekommen“ sei, klingt klischeehaft lahm und handlungsscheu, dabei hat Keetenheuve doch durchaus schon früher verantwortliche Handlungsbereitschaft bewiesen.

Elke läßt sich mit „der Wanowski“ ein, einem Mannweib „mit ihrem breit gepolsterten Schultern, eine pervertierte Frauenschaftsführerin“ (Koeppen 1986 (2):234) – der Erzähler stellt eine Verbindung her zwischen dem an sich perversen Faschismus und sogenannter pervertierter lesbischer Liebe, und solchermaßen fühlt Elke sich an das

nazistische Elternhaus erinnert und geborgen. Auf die Verbindung zu Baudelaires ursprünglichen Titel für seine Gedichtsammlung, *Les lesbiennes*, wird im Weiteren noch eingegangen.

Die Wanowski wird mehrfach „Tribade“ genannt (Koeppen 1986 (2):234f.), die Elke vor allem, wofür Keetenheuve steht, schützt: „vor der Ewigkeit, da wurden einfache Worte gesprochen, keine Abstrakta geredet, da war nicht die entsetzliche, die bedrückende, fließende, springende, sprudelnde, nie zu fassende Intellektualität Keetenheuves *der sie geraubt hatte als sie schwach war* [...]“ (Koeppen 1986 (2):235; Hervorhebung im Original). Zu der eigenen, körperlichen Befriedigung sucht die Wanowski (die keinen Vornamen erhält) eine Form der emotionalen Befriedigung zu erreichen, indem sie aus Verachtung der Männer andere „Jüngerinnen zum unheiligen Vestalinnendienst“ (Koeppen 1986 (2):235) wirbt. Eine reine Frauengemeinschaft, so legt uns der Erzähler weiterhin nahe, hat etwas Bedrohliches: die der römischen Jungfrauen sowie die der modernen, sexuell Entfesselten. Hier wird also (körperliche) Liebe zwischen Frauen als „unheilige“ Tat zwischen zur Keuschheit bestimmten Menschen dargestellt. Die Wanowski ist ein

Oger des Geschlechtsneides, eine böse und dick gewordene Penthesilea der Budiken, die ihren Achill versäumt hatte. Was die Wanowski Elke bot, war eine unwiderstehliche Bestechung, war Zweisamkeit und Bier. [...] Im Zimmer stank es nach Weiberschweiß, nach fruchtloser Erregung, sinnloser Ermattung und nach Bier Bier Bier. (Koeppen 1986 (2):235)

Alles an dieser Frau wird dem Leser als verabscheuenswert und pervertiert präsentiert. Der Geruch nach Schweiß im Zimmer, in das Keetenheuve aus Bonn zurückkommt, wird geschlechtsspezifisch differenziert, und die homosexuelle Liebe ist nicht nur biologisch fruchtlos (eine Tatsache), sondern hier auch sinnlos (eine Wertung) und übelriechend. Elke scheint sich nur mittels Alkohol und ihrer Verlassenheit wegen auf das lesbische Abenteuer eingelassen zu haben, und sie lallt Keetenheuve entgegen, sie liebe nur ihn (Koeppen 1986 (2):235). Auch hier, in diesen „Tribaden“, finden wir wieder einen

Rückgriff auf Baudelaire, der ursprünglich seine *Fleurs du Mal Les lesbiennes* nennen wollte, eben wegen der Fruchtlosigkeit einer solchen Beziehung. (de Jonge 1976:82; siehe hier auch Kap. 5) Diesem Unterscheiden des Erzählers zwischen tatsächlichen, und somit verdammenswerten Lesbierinnen wie der Wanowski, und scheinbar eher zufälligen wie Elke begegnen wir zum Ende des Romans hin erneut, wenn Keetenheuve mit Gerda und Lena zu tun hat. Der Eindruck, dass Elke einfach nur nicht so recht weiß, wo sie hingehört, verstärkt sich, wenn man weiterliest: Während Keetenheuve an den Sonntagen nach der Aussöhnung mit Elke dem Läuten der Kirchenglocken, welche die Gläubigen rufen, zuhört, auch wenn er sich nicht oder kaum von ihnen angesprochen fühlt, findet Elke das „Bimmeln“ „gemein“ (Koeppen 1986 (2):236) – sie fühlt sich angesprochen. Die faschistische Erziehung zum blinden Folgen, zum Nicht-selber-Denken hat bei Elke gefruchtet; trotz der nationalsozialistisch programmatischen Gottlosigkeit fühlt sie sich sogar von Kirchenglocken gerufen, und die nun haltlos Gewordene kommt mit sich allein in der postfaschistischen Welt nicht zurecht, was wohl auch das Sich-Entfremden vom konventionellen Verhältnis der Geschlechter symbolisieren soll. Sogar Elkes Vorstellung von einem Gott, der ein böser ist, wird ihr von ihrem „Schullehrer“ (Koeppen 1986 (2):232) und Nihilisten Keetenheuve genommen – Keetenheuve gibt ihr nicht nur nichts an intellektueller und moralischer Nahrung, er nimmt ihr auch ihren früheren Glauben – zu Recht fühlt er sich als Versager an einem Menschen, das er allerdings wie ein niedliches Tier hält:

Keetenheuves kleiner Kater war es, der Elke zutraulich stimmte. Das Mädchen und die Katze, sie waren jung, und sie spielten zusammen. [...] Wenn Keetenheuve von seinen vielen Beschäftigungen, in die er sich immer weiter verstrickte und die ihn immer mehr enttäuschten, nach Hause kam, rief Elke: „Herrchen kommt!“ Herrchen war Keetenheuve wohl auch für sie. Aber bald langweilte Elke das Treiben mit dem Kater, [...] und da ihre Freundschaft so Schiffbruch litt, ließen sie sich trauen. (Koeppen 1986 (2):229f.)

Die Ehe mit Elke wird also aus gescheiterter Freundschaft geschlossen, und Keetenheuve empfindet sie als lästig und kompliziert, gilt er nun doch als Schwiegersohn des toten ehemaligen Gauleiters. Schwerer wiegt aber, dass Keetenheuve sich als

Junggesellentyp sieht und es sicher ist, „daß er sich mit der Ehe auf eine Erfahrung eingelassen hatte, die ihm nicht bestimmt war und die ihn überflüssig [!] belastete“ (Koeppen 1986 (2):230). Der Erzähler konstatiert an gleicher Stelle mit einem Anschein von Fairness auch, dass Elke nichts mit ihrem Übermaß an Freiheit anzufangen wusste und dass ihr Mann ein Wegweiser sei. Doch gleich darauf heißt es: „Aber erst mal stillte er seinen Appetit.“ (Koeppen 1986 (2):231) Elkes Anspruch auf Orientierung wird weggefegt von Keetenheuves sexuellen Ansprüchen. Ihr sexuelles Experimentieren wird als Verzweiflungstat und als nicht eigentlich so gemeint „entschuldigt“, da sie ganz offensichtlich nicht dem Klischee der „wahren“ Lesbierinnen entspricht.

Keetenheuve will zum Gedenken an Elke Baudelaires Gedicht *Le beau navire* übertragen. Walter Benjamin, selbst unnachahmlicher Baudelaire-Übersetzer, schreibt zur Rolle des Übersetzers, dass „alle Übersetzung nur eine irgendwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen [, ...] wiewohl sie auf Dauer ihrer Gebilde nicht Anspruch erheben kann und hierin unähnlich der Kunst“ sei (Benjamin 1981:14).

[Die Aufgabe des Übersetzers] besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. Hierin liegt ein vom Dichtwerk durchaus unterscheidender Zug der Übersetzung, weil dessen Intention niemals auf die Sprache als solche, ihre Totalität, geht, sondern allein unmittelbar auf bestimmte sprachliche Gehaltszusammenhänge. Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag. Ihre Intention geht nicht allein auf etwas anderes als die der Dichtung, nämlich auf eine Sprache im ganzen von einem einzelnen Kunstwerk in einer fremden aus, sondern sie ist auch selbst eine andere: die des Dichters ist naive, erste, anschauliche, die des Übersetzers abgeleitete, letzte, ideenhafte Intention. [...]
Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. (Benjamin 1981 (b):16-9)

Benjamin sieht also den größten Unterschied zwischen Übersetzer und Künstler in der Intention ihrer Arbeiten; selbst wenn das Ergebnis des Übersetzers herausragend ist, so basiert es doch auf einer anderen Voraussetzung und Absicht als das Kunstwerk selbst. Nach dieser Definition ist der Abgeordnete Keetenheuve kein Künstler. Wir werden nie erfahren, ob Keetenheuves Übersetzung zumindest ein Meisterwerk seiner Art wird; es geht also im *Treibhaus* nicht um das Produkt, und auch nicht um den Prozess (Keetenheuve scheint diese Arbeit irgendwie nebenher zu unternehmen) – es bleibt uns, Keetenheuves Intention bezüglich seiner Nachdichtung genauer zu untersuchen, die er zudem aus der Erinnerung des Originaltextes unternehmen will (Koeppen 1986 (2):284)!

[A]n dieses herrliche Gedicht des Frauenlobs hatte ihn nun Elke erinnert [...], das gefiel ihm, er wollte Elke beichten, daß er sie liebe, daß sie ihm fehle, er suchte das richtige Wort, den adäquaten Ausdruck, [...] er versank in ästhetisch wehmütigen Gefühlen. Log er? Nein, er empfand so; die Liebe war groß und die Trauer tief, aber mit schwang ein Unterton aus Eitelkeit und Selbstmitleid und der Verdacht, daß er in der Poesie wie in der Liebe dilettiere. Er beklagte Elke, aber ihm graute auch vor der Vereinsamung, die er sein Leben lang herausgefordert hatte, und die ihn nun ganz umfing. (Koeppen 1986 (2):284)

Das Gedicht ist vordergründig durchaus ein „Frauenlob“, doch ist es Teil einer Gedichtsammlung, die dem scheinheiligen Leser, dem „hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère“ gewidmet ist, einem, der dem Autor in seinen Neigungen zum *ennui* und zum Sinnlich-Ästhetischen artverwandt ist, dem „monstre delicat“ (Baudelaire 1966:8)! Meines Wissens ist Keetenheuves „Scheinheiligkeit“ noch nicht untersucht, doch Belege dafür finden sich nicht nur in der halbherzigen Annäherung an eine Nachdichtung, sondern in dem ebenso halbherzigen Engagement in der Politik und im Zwischenmenschlichen, auch wenn man auf den ersten Blick geneigt ist, Keetenheuve für einen bemühten, wenn auch desillusionierten liberalen Politiker zu halten (und sehr viel weiter hat die Forschung bislang nicht geblickt); seine Visionen sind ungeheuer detailliert, doch sie entfernen sich meist sehr vom vordergründigen Thema hin zum Geschlechtlichen, das Keetenheuves eigentliches Problem zu sein scheint. Die Liebe, die

der Erzähler Keetenheuves Bergarbeitern, die es zu behausen gilt (!) zugesteht, findet in Parenthesen statt, umspült von den Kalamitäten des täglichen Lebens, aber bei den Bergarbeiterfamilien ebenso wie bei Keetenheuve selbst verhindert der Alltag die Entfaltung der idealen Liebe: „Er sah die Menschen, und er sah, daß sie sich an Illusionen festklammerten, an die sie schon lange nicht mehr glaubten. Eine dieser Illusionen war das Familienglück“ (Koeppen 1986 (2):318), und viele Männer, Arbeiter, waren, denkt Keetenheuve (so lässt uns der Erzähler glauben), willig in den Krieg gezogen,

weil der Krieg mit seinen Schrecken auch Flucht und Befreiung war, die Möglichkeit des Reisens, die Möglichkeit des Sich-Entziehens, [...]. [Und] doch war es nur der Überdruß am Lärm der Siedlungen, der Unmut über so viel Nähe, der Ekel vor den Gerüchen des Essens und der Verdauung, [...] dem Bergmann wurde übel vor dem Schweiß der Frau (er liebte sie), vor den Ausscheidungen der Kinder (er liebte sie) und wie ein Orkan umdröhnte ihn das unaufhörliche Gequatsch ihrer Lippen. (Koeppen 1986 (2):314)

5.3.1. Frauenlob?

Wie in 5.2. ausgeführt, geht es Keetenheuve, trotz ernsthaft empfundenem Verlust Elkes, nicht um sie. Als er seine Übertragung, aus dem Gedächtnis, beginnt, überträgt er „ô molle enchanteresse“ als „mein süßes, mein weiches, mein warmes Entzücken, o mein weiches, mein schmeichelndes, mein entzücktes Wort“ (Koeppen 1986 (2):284; Hervorhebung im Original) – nicht diejenige, die das Entzücken hervorruft, die „enchanteresse“, ist von Belang, sondern das Entzücken selbst, oder gar das eigene Wort. Keetenheuves Narzissmus und Misogynie steht der Baudelaires in nichts zurück:

La femme est le contraire du dandy.
 Donc elle doit faire horreur.
 La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
 Elle est en rut et elle veut être foutue.
 Le beau mérite!
 La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.
 Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy.⁵³
 (Baudelaire 1980:1272)

Baudelaires Sentiments formen natürlich einen Teil seiner Theorie des Dandys – einerseits scheint der zumindest politisch altruistische und liberale Keetenheuve wirklich kein Dandy im Sinne Baudelaires, wenn es um sein Äußeres geht, doch seine emotionale Ich-Bezogenheit und seine Verachtung dem Körperlichen, besonders dem weiblichen, gegenüber sowie sein Ästhetizismus rücken ihn in die Nähe des frühen Dandytums. Im Foucaultschen Sinne besteht das Dasein des Dandys hauptsächlich in einer bestimmten Geisteshaltung bezüglich der gegenwärtigen Situation, es sei eine freiwillig getätigte Wahl bestimmter Personen: „[m]odernity is the attitude that makes it possible to grasp the ‚heroic‘ aspect of the present moment, [...] it is the will to ‚heroize‘ the present“

⁵³ Die Frau ist das Gegenteil des Dandys. Daher muss sie uns abstoßen.

Die Frau ist hungrig und will essen. Durstig und will trinken.

Sie ist läufig und will gevögelt werden.

Ist das nicht wunderbar!

Die Frau ist natürlich, will heißen, abscheulich.

Zudem ist sie immer vulgär, will heißen, das Gegenteil des Dandys. (Eigene Übersetzung)

(Foucault 1984:39). Der Dandy ist nicht ein Mann, der all seine Zeit und Geld ausschließlich auf Äußeres verwendet – er ist ein Rebell für die Kunst, ein Traum, in die Tat umgesetzt. (Gogröf-Voorhees 1999:54) In seinem *Rebell* (1951) widmet Albert Camus dem Dandy ein ganzes Kapitel, in dem er auch auf den Nihilismus und die Absenz jeglicher existenzieller Werte eingeht. Der Dandy ist der personifizierte Protest des modernen Menschen gegen seine *conditio*. (Gogröf-Voorhees 1999:55) Michel Lemaire bringt es auf den Punkt: Der Dandy wird freilich die bürgerliche Struktur angreifen, obwohl er doch von ihr profitiere, und auch wenn er das Leben in den Salons verachte, so werde er diese doch nicht verlassen. (Lemaire 1978:46) Sowohl auf Baudelaire als auch auf Keetenheuve trifft zu:

[T]he dandy is not only an artist in the stricter sense of the term, but rather an artist of life as such. His seemingly cold detachment is a necessary mask to preserve his integrity, which constantly threatens to disintegrate. Underneath the mask burns an ardent passion for art and beauty. His asceticism, reflected in the absolute simplicity of his dress and his own code of rules [,] is his only promise of survival in a society promoting the ethics of „useful“ work and money. (Gogröf-Voorhees 1999:60)

Und so trauert und arbeitet der Witwer Keetenheuve, und er trauert betont ästhetisch, eitel darauf bedacht, den rechten Anschein zu geben. Sowohl der tatsächliche Dichter Baudelaire als auch der fiktionale Nach-Dichter Keetenheuve haben die Rechnung dafür erhalten: Baudelaire in der Form seiner ihn fast in jeglicher Hinsicht ruinierenden „Schwarzen Venus“, Jeanne Duval (de Jonge 1976:54f.), Keetenheuve in der seiner gleichermaßen intellektuell unbedarften Gauleiterstochter Elke. Nicht nur eine Nachdichtung von *Le beau navire* als Hommage an Elke will Keetenheuve unternehmen; der Erzähler lässt uns wissen, dass die Briefe, die Keetenheuve früher an Elke schrieb, „vielleicht auch an die Nachwelt gerichtet waren, [...] Elke [war] doch weit mehr als eine Adresse gewesen; sie war das Medium, das ihn sprechen ließ und das ihm Kontakt gab“ (Koeppen 1986 (2):284). Elkes Bedeutung für Keetenheuve geht also über die der Sexualpartnerin und des dominierten Besitzes hinaus; sie repräsentiert etwas Zukünftiges für Keetenheuve, nicht Elke persönlich ist gemeint; sie ist zu klein, zu

unbedeutend, und der Verfasser der Briefe an sie meint eigentlich eine Welt, eine Leserschaft jenseits von Elke. Auch wenn sie gewissermaßen Keetenheuves Muse ist – Elke als erwachsener Mensch wird so nicht vom Erzähler gezeichnet. Dies zeigt sich auch in der Art und Weise, wie er an sie am Tage nach ihrer Beerdigung auf einer Sitzung denkt:

[Er] dachte an sie jetzt nicht wie an eine Frau, er sah sie wie ein Kind, das ihm anvertraut war und das er nicht gehütet hatte. Das Kind oder die Bande der zärtlichen Empfindung waren sein Halt gewesen, ein fester Punkt in der zerfließenden Flut, der Anker seines Bootes [...], und der Anker war hinabgesunken, er hatte sich vom Boot getrennt, die Kette war gerissen, der Anker blieb für immer unten, blieb in der grausigen, der unbekanntem, der entsetzlichen dunklen Tiefe. Armer kleiner Anker! Er hatte ihn schlecht geputzt. Er hatte ihn rosten lassen. Was war aus Elke an seiner Seite geworden? Eine Trinkerin. Wohin war sie betrunken gefallen? In die Arme der Lesbierinnen, in die Arme der durch und durch Verdammten der Liebe. Er hatte Elke nicht gehütet. [...] Ein Mensch genügte, dem Leben Sinn zugeben. Die Arbeit genügte nicht. Die Politik genügte nicht. Sie schützten nicht vor der ungeheuren Öde des Daseins. Die Öde war sanft. Die Öde tat ihm nichts. [...] Die Öde hatte sich ihm gezeigt, sie hatte sich mit ihm bekannt gemacht, und nun waren ihm die Augen geöffnet, nun sah er sie, überall, und nie wieder würde die Öde verschwinden, nie wieder würde sie seinen Augen unsichtbar werden. Wer war sie? Wie sah sie aus? Sie war das Nichts, und sie hatte kein Aussehen. Sie sah wie alle Dinge aus. (Koeppen 1986 (2):309f.)

Hier werden nicht nur Alkoholismus und das Element des Verdammten in der lesbischen Liebe aufgegriffen, hier verschwimmen, um in der gewählten Metapher zu bleiben, alle Formen und Bedeutungen, die Elke für Keetenheuve angenommen hatte, zur Sartreschen Öde. Der Ekel vor dem Dasein, dem Verwesenden, dem Ranzigen und dem Fischgeruchigen (in derber Assoziation mit dem Geruch des Geschlechtlichen, vgl. Koeppen 1986 (2):311; 326f.) scheint allem zugrunde zu liegen und Keetenheuve alles zu verderben, nur Vorpupertäre sind noch frei vom Hauch des Todes. Erwachsene Männer und Frauen sind bereits behaftet mit dem Makel des Verdorbenen und Verderbenden, und der introspektive Keetenheuve sieht sich selbst ganz schonungslos als einen Teil

davon. Dennoch sucht er immer wieder Stätten auf, an denen sich Kinder und Jugendliche treffen, und begibt sich eines Abends in die Unterwelt eines Nachtclubs:

[Es] duftete nicht nach Moder und nicht nach Weihrauch, es roch sehr intensiv nach Zigarettenqualm, nach Schnaps, nach Mädchen und nach Männern, man tanzte [...], es war das Lokal der jungen Leute, [...] ein Hort der Opposition der Jugend gegen die alten Betten der Stadt, aber die junge Opposition gluckste wie Grundwasser dahin, [...] verrieselte dann in Hörsälen, in Streberseminaren, auf Büroschemeln und am Arbeitsplatz der Laborantin. [... Keetenheuve] fühlte sich alt. [...] Er stand wie isoliert. Elke wäre ein Medium gewesen, das Keetenheuve mit der jungen Welt verbunden hätte. [...] Nicht Jünglinge und nicht Mädchen wagte er einzuladen. (Koeppen 1986 (2):351f.)

Auch der letzte Brief, den Keetenheuve von Elke empfangen hat, erinnert ihn an seine eigene Endlichkeit, Friedhofsmoder umgibt ihn bereits (Koeppen 1986 (2):353). Keetenheuves pädophile Neigungen sind vor diesem Hintergrund vielleicht auch der latente Wunsch nach einer Rückkehr zu jenem noch unverbrauchten Zustand, und der Beischlaf mit dem Heilsarmeemädchen, das ja wiederum kein wirklich solches ist, als „ein Akt vollkommener Beziehungslosigkeit“ (Koeppen 1986 (2):389) steht damit in Zusammenhang; Verwesung und definitives Ende winken also auch hier, und Keetenheuve kann sich auch durch kurzfristige physische Appropriation die Jugend nicht dauerhaft zueigen machen. Keetenheuves Nachbarn zeigen auch schon Vorboten der *vanitas*: ein „Fräulein Sekretär“ wäscht sich den „amtliche[n] Schmutz“ von den sich „leider“ senkenden Brüsten (Koeppen 1986 (2):354), die Abgeordnete Piershelm lauscht der Rundfunkrede, die sie gegeben hat, und kommt darin zu dem Schluss, dass „der [Sicherheits-] Pakt den deutschen Frauen Sicherheit gebe, ein schöner Slogan, der nur allzu sehr an die Anzeige einer Fabrik für intime Tampons erinnerte“ (Koeppen 1986 (2):355). Das Geschäft mit der Politik ist schmutzig (das ist nicht neu), unfruchtbar und „aasig[]“ (Koeppen 1986 (2):357), und Keetenheuve schämt sich des „Schauspiels, das er sah“ (Koeppen 1986 (2):361) – der Bundestagsdebatte.

Nach der fatalen Bundestagsdebatte um die Wiederbewaffnung geht Keetenheuve am Rhein entlang und sieht einen Ausflugsdampfer; die Männer werden als lächerlich verkleidet geschildert, die Frauen sind „häßlich angezogen[], häßlich frisiert[], streng und süßlich riechend[]“ (Koeppen 1986 (2):377), also weniger schrecklich verkleidet denn gekleidet, was wohl schlimmer ist für den Ästheten.

Am Ufer standen Pfadfinder. Sie sprachen eine ausländische Sprache. Sie beugten sich über das Gelände des Ufers und blickten in den Fluß. Es waren Jungen. Sie hatten kurze Hosen an. In ihrer Mitte war ein Mädchen. Das Mädchen hatte lange schwarze, sehr enge, Schenkel und Waden nachzeichnende Beinkleider an. Die Jungen hatten ihre Arme auf die Schulter des Mädchens gelegt. In der Vereinigung der Pfadfinder war Liebe. Sie griff Keetenheuve ans Herz. Die Pfadfinder existierten. Die Liebe existierte. Die Pfadfinder und die Liebe existierten an diesem Abend. Sie existierten in dieser Luft. Sie existierten am Ufer des Rheins. Aber sie waren völlig unwirklich. Es war hier alles so unwirklich wie die Blumen in einem Treibhaus. Selbst der matte und heiße Wind war unwirklich. (Koeppen 1986 (2):380f.)

Auch die knappbehosten Pfadfinder und das erotisch enggekleidete Mädchen sind Narzissten, die ihrem eigenen Spiegelbild hinterher jagen – und somit ist ihre Liebe (für den Erzähler aufgrund der Umarmung manifest) vordergründig existent, bei genauerem Hinsehen jedoch „völlig unwirklich“.

Einerseits heißt es von Keetenheuve, dem angeblichen Menschenfreund und Anti-Militaristen, er wolle „niemand erniedrigen“ (Koeppen 1986 (2):382), doch will er Gerda demütigen, und gerade weil er in ihr seine „Schwester“ sieht, sein „Spiegelbild, das närrische Spiegelspiegel der Vereinsamung“ (Koeppen 1986 (2):384), kann er sich vorstellen, Lena in Perpetuierung seiner zerstörerischen Handlungsmuster wie Elke von sich abhängig zu machen, wie die Folge der semantisch an Stärke zunehmenden Modalverben auch zeigt:

[Er] hätte sie gern mitgenommen, sie **konnte** bei ihm wohnen; sie **sollte** bei ihm essen, sie **mußte** mit ihm schlafen, er hatte wieder Appetit auf Menschenfleisch, *Keetenheuve der alte Oger*; vielleicht konnte er Lena auf die Technische Hochschule schicken, sie würde ihr Examen machen, *Lena Doktor der Ingenieurwissenschaft* – und was dann? (Koeppen 1986 (2):386; eigene Hervorhebung in Zeilen 1 u. 2)

Eine Elke-Figur zu Anfang und zum Ende des Romans hin: Keetenheuve, nun selbst ein Oger, will Lena sexuell besitzen, ein paar Zukunftsmöglichkeiten werden vage hineingestreut, und man vermutet, dass er da, wo er bei Elke gescheitert ist, nämlich bezüglich eines partnerschaftlichen Verhältnisses, das über gute Vorsätze nicht hinausgeht, auch bei Lena scheitern würde, aber so weit kommt es ja gar nicht. Keetenheuves Geilheit wird mit Konsumgeilheit und Politik in Verbindung gebracht, und am Ende ist alles nur Schein – „Optik ist alles“ (Koeppen 1986 (2):383), und in „seiner Kritik der ‚konfektionierten Träume‘ des Kinos und in seiner Beschreibung der normierenden Macht der Reklame [...] trifft er sich weitgehend mit dem, was Horkheimer und Adorno über die Kulturindustrie und den westlichen Reklamecharakter der Massenkultur ausgeführt haben“ (Quack 1997:173).

Quack hat bereits auf die Auseinandersetzung mit dem Existenzialismus in Koeppens *Treibhaus* (und auch in *Tauben im Gras*) hingewiesen, und dass dem Daseins-Ekel keine „schöngestige[], ästhetisierende[] Kulturkritik zugrunde liegt“ (1997:169) – dazu ist die Beschreibung der politischen Vorgänge und der physisch widrigen Umstände, in denen sich ein Großteil der Wählerschaft befindet, zu detailliert, zu nah an der Realität. Doch reiht sich Quack in den allgemeinen Tenor der Koeppenkritik ein, indem er Keetenheuve als tragische, oder immerhin eine Gestalt mit Größe sieht – Keetenheuve wolle keine öffentliche Anteilnahme am Tod seiner Frau, da diese Öffentlichkeit des Gefühls dem Existenzialisten widerstrebe, dennoch sei der Witwer gezwungen, dieses Gefühl anzuerkennen, ebenso „reflektiert er über die Authentizität seines Gefühls, wenn er ein Gedicht Baudelaires übersetzt, um Elke eine Liebeserklärung zu machen“ (Quack 1997:176). Dass diese unvollendet bleibende „Übersetzung“ keine ist, sondern Ausdruck

reiner Ich-Bezogenheit, dass wir, die Leser, vom Erzähler an der Nase herumgeführt werden, wenn wir denn an die obengenannte, nie stattfindende „Liebesbeichte“ glauben, wird klar, wenn man sich, wie hier geschehen, den Kontext des Baudelairegedichtes sowie Keetenheuves Taten, Unterlassungen und Motive vor Augen führt. Die *Fleurs du mal* beginnen nicht nur mit einer Widmung für den „hypocrite lecteur“, sie enden mit der Anrufung des Todes, der als alter Kapitän angedredet wird – was perfekt zu diesem Selbstmord, der in der Schiffs- und Wassermetaphorik im *Treibhaus* stattfindet, passt:

*O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!*

*O Tod, alter Kapitän, es ist Zeit! laß uns die Anker lichten!
dieses Land hier sind wir leid, o Tod! Laß uns ausfahren!
Ob Meer und Himmel auch schwarz wie Tinte sind,
unsere Herzen, die du kennst, sind voller Strahlen!*

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pur trouver du nouveau!*

*Flöße uns dein Gift ein, daß es uns stärke!
Wir wollen, so sehr sengt dieses Feuer uns das Hirn,
Zur Tiefe des Abgrunds tauchen, Hölle oder Himmel, gleichviel!
[z]ur Tiefe des Unbekannten, etwas Neues erfahren!*

(Baudelaire 1966:246f., Hervorhebung im Original)

Der Wegbereiter modernen Empfindens und Schreibens behauptete: „La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est éternel et l'immuable.“ (Baudelaire 1980:1163)⁵⁴ Dieses Sentiment trifft durchaus auch auf die Welt zu, wie Wolfgang Koeppen sie (besonders im *Treibhaus*) darstellt. In *Tauben im Gras* bedient sich Koeppen der Elemente modernen Schreibens wie sie auch oft in der englischsprachigen Moderne verwendet wurden – der Titel des Romans ist ein Zitat Gertrudes Steins, der *stream of consciousness*, den wir auch in Joyces *Ulysses* finden, wird so stark wie in keinem anderen deutschen Nachkriegsroman eingesetzt; im *Tod in Rom* finden wir häufig Anspielungen auf Thomas Manns *Tod in Venedig* und *Doktor Faustus*. Doch im *Treibhaus* geht Koeppen auf die Anfänge der Moderne zurück, vor

⁵⁴ „Die Moderne, das ist der Übergang, das Flüchtige, das Unvollständige, die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte ewig und unveränderlich ist.“ (Eigene Übersetzung)

Thomas Mann, vor Döblin, vor die Amerikaner, Engländer und Iren. Es ist Baudelaires scheinbares Frauenlob, das der Parlamentarier Felix Keetenheuve zum Andenken seiner Frau nachdichten möchte – ein Versuch, der scheitert, und dessen hehre Absichten nur halbherzig und teilweise verwirklicht werden. Die Geschichte um Keetenheuve und Keetenheuves Geschichte haben mehr Berührungspunkte mit Baudelaire als nur das Gedicht *Le beau navire* und Keetenheuves nur wenig verhüllte intellektuelle Existenz als Dandy. Auch Baudelaire war kurzzeitig politisch aktiv, als er, der wegen seiner Unfähigkeit mit Geld umzugehen hochverschuldet unter anwaltliche Vormundschaft gestellt wurde, in der Revolution von 1848 angeblich sogar auf die Barrikaden für den Sozialismus ging. (Burton 2002:354) Doch auch er, wie Keetenheuve, der für ein demokratisches Vaterland kämpfte, verliert sein Interesse an der Politik, als er merkt, dass die Bevölkerung eigentlich gar nicht so sehr daran interessiert ist, selbst zu bestimmen, sondern sich bestimmen zu lassen. Auch wenn eine Parallele zwischen Bonaparte III. und Adenauer nicht zulässig ist, so reagiert „das Volk“ in beiden politischen Umbruchsituationen ähnlich. Sowohl die Person Baudelaire als auch der fiktionale Charakter Keetenheuve werden enttäuscht:

[S]haken by *le 2 décembre* and still more by the ensuing plebiscite that effectively legitimized the Bonapartist putsch, Baudelaire's radical populist faith collapsed in the face of the elections of 29 February 1852 in which a predominantly lower-class electorate overwhelmingly endorsed Bonapartist candidates: it was this, rather than the coup itself, that 'depoliticized' Baudelaire in the restricted Proudhonian sense of destroying forever his faith in electoral politics. (Burton 2002:354)

und:

Da saßen sie nun und waren am Ende ihres Lateins, die Günstlinge des Suffrage universel, die Jünger Montesquieus, und sie merkten gar nicht, daß sie Torensysteme arrangierten, daß von der Gewaltenteilung, die Montesquieu gefordert hatte, schon lange nicht mehr die Rede war. Die Mehrheit regierte. Die Mehrheit diktierte. Die Mehrheit siegte in einem zu. Der Bürger hatte nur noch zu wählen, unter welcher Diktatur er leben wolle. (Koeppen 1986 (2):374)

Baudelaires politische Ansichten und Aktivitäten stellen sich für seine Biographen als verwirrend und oftmals paradox dar; de Jonge (1976:89) ist zudem der Meinung, dass Dandytum und Sozialismus miteinander kompatibler seien, als man vordergründig annehmen sollte, da das Image des Dandys auf einer Geste der Ablehnung beruhe – der Schritt von einer Ablehnung aus ästhetischen Gründen zur politischen Tat sei nicht enorm gewesen. Koeppen lässt in diesem Roman nicht nur zufällig seinen Protagonisten Baudelaire nachdichten, und es ist auch keineswegs ein Zufall, dass die Nachdichtung aus einem Werk vorgenommen werden soll, das dem „scheinheiligen“ Leser gewidmet ist (s.o.). Doch Baudelaire erringt mit seinem Werk wahre, wenn auch anfänglich verkannte Größe; Keetenheuves Weg, nicht der eigenen Kreativität entspringend, führt in die Auflösung.

*Le Poète est semblable au Prince des Nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;*

*Exilé sur le sol au milieu des huées,
umgeben,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

*Der Dichter gleicht dem Fürsten der Wolken,
der mit dem Sturm Gemeinschaft hat und des
Bogenschützen spottet;*

*auf den Boden verbannt, von Hohngeschrei
hindern die Riesenflügel seinen Gang.*

(Aus: *L'albatros*. Baudelaire 1966:16f.)

5.3.2. E.E. Cummings, John Dos Passos, Malcolm Lowry

Cummings' Bedeutung für Koeppens *Treibhaus* ist vermutlich aufgrund der wenigen Nennungen im Roman keineswegs intensiv untersucht worden; dass aber Cummings und Baudelaire von Keetenheuve zur gleichen Zeit und beinahe unmittelbar vor seinem Freitod rezipiert (und „lieengelassen“) werden, erfordert doch einen (wenn auch kurzen) Blick auf sein Werk.⁵⁵ Im *Treibhaus* steht Cummings' Dichtung in starkem Kontrast zu der Baudelaires; er befindet sich poetologisch auch in der Nähe zu seinem Freund, früheren Kommilitonen und Mitbewohner John Dos Passos (Sawyer-Lauçanno 2004:67; 79-101; 184-6; Hielscher 1988(b):75), und wurde früh von Gertrude Stein beeinflusst (Sawyer-Lauçanno 2004:52; 63-5). Auch Dos Passos hat in seiner Trilogie (!) *U.S.A.* (*The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932), *The Big Money* (1936)) erstaunliche Montagen aus Schlagzeilen/ Nachrichten, Miteinbeziehung historischer Figuren und Bewusstseinsstrom erstellt und ist somit Koeppen eigentlich viel näher als alle in der Sekundärliteratur genannten möglichen Inspirationen: In allen drei Romanen finden wir *newsreels*, multiple Stimmen (Mac, Janey, The Camera Eye, Eleanor Stoddard, Charley Anderson, etc.) und die Darstellung der Auswirkungen der Weltkriege.⁵⁶ Besonders im *Treibhaus* hat die Auseinandersetzung mit den Medien eine manchmal unterschwellige, manchmal ganz offene Präsenz: die im Radio gesendete Ansprache der Abgeordneten Piershelm (Koeppen 1986 (2):355), Keetenheuves Kinobesuch, der ihn zum „Objekt der Werbung“ (Koeppen 1986 (2):328) macht und in dem die Nachrichten vor der Filmveranstaltung einerseits schreckerregend sind und doch gleichzeitig völlig banalisiert werden:

⁵⁵ Die Frage, die Keetenheuve sich halb amüsiert stellt, stellt sich vielleicht auch generell in Bezug auf die Koeppen-Forschung: „Keetenheuve war ein Kenner und Liebhaber der zeitgenössischen Lyrik, und manchmal belustigte es ihn, während er im Plenum einem Redner zuhörte, daran zu denken, wer im Saal außer ihm wohl Cummings gelesen hatte.“ (Koeppen 1986 (2):247)

⁵⁶ Im Jahr 1945 war Dos Passos in Europa und berichtete für *Life Magazine* über die Nachkriegslebensbedingungen, von den Nürnberg-Prozessen und der Bedrohung durch den Kommunismus. (Aaron/ Ludington 1996:1256)

Miß Loisach wurde gewählt. Bikini auf der Alm. Netter Hintern. Großer Atombombenpilz über der Wüste von Nevada. Skirennen auf künstlichem Schnee am Strand von Florida. Wieder Bikinis. [...] Noch nettere Hintern. In Korea: Zwei ernst blickende Feinde treffen sich. [...] Bomben auf irgendeine Stadt. Schüsse. Bomben in einen Dschungel. Miß Makao wird gewählt. Bikini. Sehr netter chinesisch-portugiesischer Hintern. Der Sport versöhnt die Völker. Zwanzigtausend starren auf einen Ball. Es ist höchst langweilig. (Koeppen 1986 (2):329)

Diese Passage erinnert gleich an das erste *newsreel* in Dos Passos' *42nd Parallel*, in der zunächst von Taten und Ansprachen ehemaliger Generäle und Präsidenten berichtet wird, um dann zu der Meldung „Gaiety Girls Mobbed in New Jersey“ überzugehen, sowie zu der „Nachricht“: „One of the lithographs of the leading lady represented her in less than Atlantic City bathing costume, sitting on a red-hot stove; in one hand she held a brimming glass of wine, in the other ribbons drawn over a pair of rampant lobsters.“ (Dos Passos 1996:12) Nun liegt die Mischung von „hard news“ und „soft news“ in der Natur der *newsreels* und Wochenschauen der Kinos der Zeit. Dennoch sind Parallelen zwischen Dos Passos und Koeppen für den Koeppenforscher von Interesse; bedauerlicherweise ist aber keine Absicht Koeppens, sich auf Dos Passos zu beziehen, bekannt (allerdings ist auch keine Absicht, sich auf Joyce zu beziehen, vorhanden, und doch sind die Spuren überdeutlich zu erkennen; s. oben). Koeppens Rezensionen wie die von Cummings' *The Enormous Room* und von Lowrys *Under the Volcano* (1947; dt. 1951), beide aus dem Jahr 1955, (Koeppen 1986 (6):305-7; 298-304) erwecken den Eindruck, dass ihm besonders Cummings' Werk bekannt war – wie Koeppen überhaupt über eine außerordentlich gute Kenntnis über die moderne amerikanische und englische Literatur zu verfügen schien. Auch Malcolm Lowrys Werk scheint Pate bei Koeppen gestanden zu haben; ganz erstaunlich ist seine Rezension von *Unter dem Vulkan* insofern sie eine Beschreibung seines eigenen Romans *Tauben im Gras* sein könnte:

Es ist ein intellektuelles Buch, ein Roman für die Intellektuellen, fast könnte man sagen ein Werk für Literaten, es ist voll von Bildung, Zitaten, Lese-Anspielungen, Zweifel und Bitterkeit, ein Gesang hirnlischer Verzweiflung, ein Bericht vom Scheitern, eine Tiefenlotung der Seele, eine Entblößung des Herzens und der Gefühle. Die vier Hauptpersonen des Buches sprechen, denken, träumen,

meditieren ihre Lebensbeichte – in langen Sätzen ohne jede Interpunktion. Der Leser wird nicht geleitet. Keine fortlaufende Handlung fesselt ihn. Die Erzählung stockt, retardiert, verschlingt sich in in überaus künstlichen Knoten. [...] Der Roman beschreibt – auch hier James Joyces ‚Ulysses‘ gleichend – den Ablauf eines einzigen Tages [...]. (Koeppen 1986 (6):298-304)

Ebenso bemerkenswert sind zwei weitere Parallelen zum hier untersuchten Werk Koeppens: der absurde und sinnlose Tod, den Lowrys Protagonist Firmin ebenso wie Koeppens Edwin und Ilse Kürenberg erleiden („[T]he Consul took the card and turned it over. ‚Blackstone’s my name. I am a writer, not an anarchist.‘ ‚Wriider? You *antichrista*. *Sí*, you *antichrista* prik.’“ (Lowry 2000:370)

Ohne jeglichen Verweis behauptet Hielscher (1988(b):76): „[Der Titel] ‚Das Treibhaus‘ ist eine Metapher aus der Poetik von Cummings“, doch dies wird nicht nur nirgendwo belegt, sondern auch nicht analysiert.⁵⁷ Freilich ist Cummings nicht nur zwischen den Zeilen präsent: Das Gedicht, aus dem zitiert wird, als Keetenheuve sein Büro zum letzten Mal verlässt, deutet seinen Tod voraus: „(kiss me) you will go“⁵⁸ (Koeppen 1986 (2):376). Die „neue[] Lyrik“ (Koeppen 1986 (2):376), „up into the silence the green“⁵⁹, die Keetenheuve in seinem Büro mit der begonnenen, doch unvollständigen Baudelaire-Übertragung liegen lässt, ist in den 1950er Jahren so neu wie die „neue Musik“ Siegfrieds/ Schönbergs im *Tod in Rom*: ein Teil der Moderne, aber nicht modern/ neu im Sinne von „neulich erschienen“ – „Buffalo Bill’s“ stammt aus dem Jahr 1923; die anderen Gedichte sind allerdings jüngeren Datums (s. Anhang). Da Cummings zum Zeitpunkt der Niederschrift des *Treibhaus* durchaus noch produktiv war, ist es wohl von Bedeutung, dass Koeppen den Erzähler aus zwei Cummings-Gedichten zitieren lässt, von denen „up into the silence the green“ ein Jahr vor dem Eintritt der USA in den Zweiten

⁵⁷ In Koeppens Roman heißt es: „Deutschland war ein großes öffentliches Treibhaus, Keetenheuve sah seltsame Floren, gierige, fleischfressende Pflanzen, Riesenhallen, Schornsteinen gleich voll schwelenden Rauches, blaugrün, rotgelb, giftig, aber es war eine Üppigkeit ohne Mark und Jugend, es war alles morsch, es war alles alt, die Glieder strotzten, aber es war eine Elephantiasis arabum.“ (Koeppen 1986 (2):251f.)

⁵⁸ E.E. Cummings idiosynkratische Zeichensetzung wird im Roman nicht eingehalten.

⁵⁹ Die Gedichte aus *50 Poems* (1940) tragen keine Titel; die erste Zeile wird als Titel im Index genannt; dieses Gedicht trägt die Nummer 41.

Weltkrieg veröffentlicht wurde, also ein Jahr, bevor auch Cummings' Welt sich grundlegend veränderte, ganz zum Ende des amerikanischen *modernism* hin. Ebenso wie es sich lohnt, Baudelaires Widmung an den „heuchlerischen Leser“ der *Fleurs du mal* in eine Analyse der Absicht Keetenheuves miteinzubeziehen, so sollte man vielleicht die zwei Gedichte, die „up into the silence the green“ umgeben, ansehen⁶⁰:

a peopleshaped toomany-ness far too

and will it tell us who we are and will
it tell us why we dream and will it tell
us how we drink crawl eat walk die fly do?

a notalive undead too-nearishness

and shall we cry and shall we laugh and shall
entirely our doom steer his great small
wish into upward deepness of less fear
much than more climbing hope meets most despair?

all knowing's having and have is(you guess)
perhaps the very unkindest way to kill
each of those creatures called one's self so we'll

not have(but i imagine that yes is
the only living thing)and we'll make yes

In diesem Gedicht wird das Einander-zu-nahe-Sein thematisiert, und auch im *Treibhaus* finden wir das schreckliche Miteinander: Als Keetenheuve am zweiten Tag der erzählten Zeit erwacht, ist er sich sofort der bedrückenden Nähe der anderen Mietsparteien in seinem Wohnblock bewußt: des „Fräulein Sekretär[s]“, des Gymnastik treibenden „Froschmensch[en]“ Sedesaum, der Politikerin Frau Piershelm. (Koeppen 1986 (2):354-6) Das Gedicht Cummings' lässt noch das „yes“ zu; Keetenheuve jedoch weiß: „[...] und wenn es Abend war, würden sie ihn hetzen. [...] Er hatte sich entschieden [sich politisch nicht auf das Abstellgleis als Botschafter in Guatemala schieben zu lassen]. Er würde kämpfen.“ (Koeppen 1986 (2):356)

⁶⁰ Die Abfolge der Gedichte ist in allen Ausgaben, derer ich habhaft werden konnte, identisch.

Wird in Cummings' Gedicht Nr. 40 trotz des Schwebeszustandes „notalive undead“ am Ende noch eine Entscheidung zugunsten des Lebens getroffen, ist in dem von Koeppens Erzähler zitierten „up into the silence the green“ (Nr. 41) von Abschied und Erinnerung die Rede:

up into the silence the green
silence with a white earth in it

you will(kiss me) go

out into the morning the young
morning with a warm world in it

(kiss me)you will go

on into the sunlight the fine
sunlight with a firm day in it

you will go(kiss me

down into your memory and
a memory and memory

i)kiss me(will go)

Ob es nun die Erinnerung an Elke ist oder die Erinnerung an eine Zeit, in der eine Zukunft für Keetenheuve möglich war – der Abschied ist nahe.

Im darauf folgenden Gedicht („love is more thicker than forget“, Nr. 42) wird die Liebe, die nicht sterben kann, thematisiert; vielleicht tiefer empfunden als Keetenheuves eher ich-bezogene Gefühle seiner Kindfrau Elke gegenüber, deren Bild er auf dem Weg zum Todessprung von der Rheinbrücke ganz pathetisch „auf der Brust [trug], *links wo das Herz ist*“ (Koeppen 1986 (2):382, Hervorhebung im Original). Doch auch das Gedicht drückt das Un-Fassbare der Liebe aus:

love is more thicker than forget
more thinner than recall
more seldom than a wave is wet
more frequent than to fail

it is most mad and moonly

Erstaunens, der Bewunderung für Buffalo Bills Treffsicherheit mit der Flinte ist, oder ob hier vielleicht doch gar eine Parallele wohl eher zum Märtyrer denn zum Erlöser gezogen wird. Keetenheuve, mit all seinen Vorstellungen, wie er dem „kleinen Mann“ als Abgeordneter dienlich sein könnte, ihm das Leben erleichtern könnte, sähe sich vermutlich gern als Erlöser, doch auch sein Mannscher „Erkenntniskegel“ hält ihn davon ab, sich letzten Endes als große Figur zu sehen: „Der Abgeordnete war sich selbst eine Last, und ein Sprung von dieser Brücke machte ihn frei.“ (Koeppen 1986 (2):390)

Es ist unklar, inwiefern Koeppen mit der Person Cummings vertraut war (gewiss hat er den Amerikaner nie persönlich kennen gelernt) und wie viel er von dessen Leben als Pfarrerssohn und als in eines der Zentren der amerikanischen intellektuellen Elite Hineingeborenen wusste; es zeigen sich aber doch einige Parallelen zum bürgerlichen Hintergrund Thomas Manns. Koeppens Rezension zu der Übersetzung von Cummings' *The Enormous Room* (1922; dt. 1954 (!)) lässt auf ein seit langem bestehendes Interesse für den Dichter und sein Leben schließen. (Koeppen 1986 (6):305-7) Auch E.E. Cummings war zeit seines Lebens zwischen der repressiven Welt vor allem des Vaters und dem expressiveren Aspekt des Künstlertums hin- und hergerissen (Sawyer-Lauçanno 2004:4-26; 37), hat sich aber, anders als Mann, klar für ein Leben ganz für die Kunst, gegen das Repräsentieren und den gesellschaftlichen Konformismus entschieden. Auch Keetenheuve entscheidet sich für das Kämpfen gegen die Möglichkeit neuer Kriege, gegen soziale Ungerechtigkeit, doch ihm bleibt nicht die Kunst, nicht einmal die der Übersetzung oder gar Nachdichtung. Dem Epigonen Keetenheuve bleibt nur die Selbstaflösung.

5.4. Abschied von Thomas Mann

Wie oben beschrieben, ist besonders die deutschsprachige literarische Moderne im Bildungsbürgertum verankert (trotz der häufigen Ablehnung der Manifestationen der kulturellen Moderne), auch wenn sich Nietzsches Kritik an ihm die Künstler dazu anregte, sich „unbürgerlich oder gar antibürgerlich“ zu geben. (Bollenbeck 2007:47) Aus dem Bürgertum stammend, das Bürgertum repräsentierend, seine Schwächen aufzeigend, und ihm doch Würde und Bedeutung beimessend – kein deutscher Schriftsteller des ausgehenden 19. und ersten Teils des 20. Jahrhunderts war in dieser Hinsicht wohl einflussreicher als Thomas Mann. Sein *Tod in Venedig* von 1912, in dem der bürgerliche Künstler sich gegen die Gesellschaft wendet, aus der er stammt und von der er immer profitiert hat, ist immer noch vielerorts gymnasiale Pflichtlektüre; *Doktor Faustus* (1947) ist einer der am intensivsten bearbeiteten deutschen Romane aller Zeiten⁶¹. Im Gegensatz zu Baudelaire, der sich bis zu einem gewissen Grad gezwungenermaßen vom Bürgertum abwandte, und zu Cummings, der mit seinen kommunistischen *flirtations* nicht weiter von Mann entfernt sein könnte, repräsentiert der Mensch und Künstler Thomas Mann den Konservativismus *par excellence*. Seine Charaktere lassen sich auf Abenteuer ein, die für den Autor selbst nur denkbar, aber selten durchführbar sind: Aschenbachs Nachgeben in seiner Besessenheit von Tadzio und Leverkühns selbst auferlegte Ausgrenzung aus der Gesellschaft wären das Ende des nach Größe Strebenden gewesen.

Im *Tod in Venedig* exerziert Mann ein Wiederaufleben des Klassizismus durch, den auch sein Protagonist scheinbar pflegt – und sich doch nicht besonders seiner erfreut, ihn

⁶¹ „70 000 Seiten Sekundäres“, stöhnte Joachim Kaiser schon vor Jahren. Das war 1987; seither sind es gut und gerne 10 000 Seiten mehr geworden. Ein Jahr später konstatierte Helmut Koopmann, kein anderer Roman dieses Autors sei derart gründlich diskutiert worden; alles sei nun schon gesagt, neue Erkenntnisse seien kaum mehr möglich. Der ganze Roman wirke wie ‚ausinterpretiert‘.“ (Vaget 2001:11) Das dem freilich nicht so ist, zeigen die neuesten Studien, zu der auch Vagets gehören, die hier im Weiteren rezipiert werden.

eher als Pflichterfüllung wahrnimmt; Mann kreiert eine Figur, die sich nicht von seiner gesellschaftlichen Position lösen kann und will:

Wenn Aschenbach sich von seiner Rolle als moralischer Mentor befreit, sich seiner Liebe ergibt, dann gewinnt er seine Freiheit von dem Zwang der Gesellschaft um den Preis des Ausschlusses aus der sozialen Ordnung. Aschenbachs Befreiung aus seiner sozialen Funktion ist eine Antwort auf Heinrich [... Manns] Manifest. Ein Schriftsteller, der ein Programm vertritt, hat sich auf eine Rolle, eine soziale Funktion beschränkt; er konnte den Beifall der bürgerlich-ethischen Stimme gewinnen, aber das schloss ihn von den Quellen seiner Kunst ab, die aus den irrationalen Tiefen kommt, zu denen nur sein unverfälschtes Ich Zugang hat. (Lehnert 2008:16)

Inwiefern ist Thomas Manns Werk ein Teil der Moderne und somit von Relevanz für unsere Untersuchung? Wie Karthaus aufzeigt, ist sein Werk „hinter seiner konservativen Vorderansicht modern“ (2008:67); „[e]r prägte entscheidend das gegenwärtige Bild des Dichters und veränderte es vom inspirierten Schöpfer zum höchst bewußten Konstrukteur“ (Pütz 1977:459) – oder in Karthaus' Worten: „Der Dichter ist nicht mehr der Seher, sondern der Skeptiker: der genau blickende Beobachter.“ (Karthaus 2008:68) Thomas Manns eigene Aussagen bezüglich seiner (Nicht-)Zugehörigkeit zur Moderne (Mann in Karthaus 2008:71) müssen ebenso sehr mit Vorsicht genossen werden wie Koeppens Kommentare zu seinem eigenen Werk und seiner Motivation. Mann mag abstreiten, einer Gruppe oder einer Stilrichtung gefolgt zu sein, doch im *Tod in Venedig*, der noch Spuren der früheren Dekadenzexperimente wie *Buddenbrooks* (1901) enthält, nähert sich der Künstler klar dem Neoklassizismus an; in *Doktor Faustus* werden die der Moderne unmittelbar vorangegangenen Bewegungen des Naturalismus und des Realismus parodiert; die Zwölftonmusik der Moderne wird zwar als Versuch zelebriert, dem Alten etwas ganz Neues entgegenzusetzen, doch in einem Werk von 1947 kann die Musik, die ihren Ursprung im Beginn des 20. Jahrhunderts, vor den beiden Weltkriegen, vor dem Holocaust hat, rückblickend weder als neu noch unbefleckt gesehen werden: „Leverkühn, der seine Mitmenschen nicht lieben darf, drückt die Apokalypse, das Ende seiner Welt aus und akzeptiert seine Verdammnis als Preis des Durchbruchs in modernistische Vortrefflichkeit.“ (Lehnert 2008:23) Auch Wimmer (2008:198f.) vertritt

die Auffassung, *Doktor Faustus* sei kein Werk, das nur die Schritte eines Mannes – und stellvertretend: einer Gesellschaft, eines Landes – auf dem Weg zum Untergang aufzeigt: „[Ein] Opfer ist auch im Roman gebracht für eine Kunst der Zukunft.“

Doktor Faustus, von den hier besprochenen das Werk, das Koeppen zeitlich am nächsten steht, setzt sich ebenso wie seine drei Romane, besonders aber wie *Der Tod in Rom*, mit der unmittelbaren Vergangenheit auseinander. Windisch-Laube spricht von der „etwa Strawinskyschen [...] parodistischen Klitterung“ in *Doktor Faustus*, dergegenüber „Leverkühn im ‚strengen Satz‘ der ‚Durchbruch‘ gelingt“ (1990:333) – diese Klitterung ist in veränderter Gestalt bei Koeppens Darstellung der Nachkriegssituation zu finden. Gesellschaftliche Unordnung wird durch scheinbar narrative Unordnung dargestellt, der doch die ordnende Hand eines Künstlers zugrunde liegt. Bezüglich der jüngsten deutschen Geschichte lehnt es Mann in seinem Washingtoner Vortrag „Deutschland und die Deutschen“ von 1945 ab, seine kritische Distanz zum deutschen Schicksal und zu deutscher Schuld als „Untreue“ verstanden zu wissen: „Wahrheiten, die man über sein Volk zu sagen versucht, können nur das Produkt der Selbstprüfung sein.“ (Mann 1955:XI, 1128)

Dies gilt ebenso für Koeppens drei Romane – und für Koeppen selbst, wie gleich noch zu sehen sein wird. Philipp Gut bezeichnet *Doktor Faustus* als „herausragende[s] Dokument literarischer ‚Vergangenheitsbewältigung‘“, und er sieht in Manns Aussage, es gebe nicht zwei, sondern nur ein Deutschland, die Deutung, dass „der Nationalsozialismus nicht als historischer Bruch verstanden werden darf: Dem *Doktor Faustus* liegt eine Interpretation der deutschen Katastrophe zugrunde, die deren Wurzeln tief in der Geschichte verankert sieht“ (Gut 2008:331f.). Auch Manns persönliche Haltung bezüglich Deutschland, mit ihrem Ursprung in der „unpolitischen Kulturtradition“ (Gut 2008:332), durchläuft verschiedene Phasen. Sein Roman von 1947 ist freilich nicht nur eine jüngere deutsche Geschichte, sondern auch Künstlerroman und ein Roman „historischer Selbstkritik“, in dem die bildungsbürgerlichen Vorstellungen des

Protagonisten sowie des Autors, allen voran die der „Affinität der Kultur zur Barbarei“ (Gut 2008:333), später sowohl den Nazis als auch ihren Gegnern gemein waren. Thomas Mann stellt sich letzten Endes gegen den Nationalsozialismus, spricht während des Krieges aus gesicherter Position kultivierte, ermutigende Worte für deutsche Hörer, ähnlich wie Koeppens Protagonist Keetenheuve im *Treibhaus*. Koeppen, über dreißig Jahre jünger, beruflich nicht erfolgreich, nicht aus dem Groß- und Bildungsbürgertum kommend, keine Goethesche Größe anstrebend (sondern im Gegenteil, sich klein machend (vgl. Döring 2001)), hat es schwerer mit einer klaren Haltung in den Nazijahren. (Döring 2001:7f.) Er bekannte oft, einen autobiographischen Roman zu seinen Erfahrungen während der Nazidiktatur schreiben zu wollen, der freilich so nie erschienen ist: „In Bezug auf Koeppen wird hier zu fragen sein, ob seine exponierte [*sic*; sollte wohl sein: exponierende] Kritik an der Nachkriegsgesellschaft nicht auch als Substitut verstanden werden kann für die scheiternde erzählerische Bewältigung der eigenen Vergangenheit im Dritten Reich.“ (Döring 2001:14) In diesem Kontext kann die umstrittene Autorschaft von *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch* (1948), also eines Berichtes eines Holocaust-Überlebenden, hier nicht unerwähnt bleiben. Vermutlich aus Werbegründen „überraschte“ der Suhrkamp Verlag das lesende Publikum mit der Ankündigung von 1992, besagte Aufzeichnungen seien von Koeppen geschrieben worden; möglicherweise tat der Verlag dies mit Koeppens Einwilligung. Döring verweist darauf, dass es schon längst Hinweise auf Koeppens Miturheberschaft/Urheberschaft gegeben habe, und dass das Werk in der jüngeren Rezeptionsgeschichte eher lauwarm behandelt wurde – man konnte den Roman/ Bericht weder stilistisch noch narrativ mit den Nachkriegsromanen vergleichen.⁶²

⁶² Als verheerend und (menschlich) enttäuschend für die Koeppenforschung, die bis dahin die Kriegsjahre „in werkbiographischer Hinsicht [als] terra incognita“ (Döring 2001:21) behandelte, stellte sich Reinhard K. Zachaus Studie von 1999 heraus, in der er nachweist, dass Koeppen keineswegs Autor oder auch nur einer der Autoren einer Auftragsarbeit war, sondern hauptsächlich redaktionelle Arbeit an dem Bericht eines Holocaust-Überlebenden vollbracht hatte. Interessanterweise mildert Ruth Franklins Studie von 2011 das harsche Urteil, das die enttäuschten Koeppenforscher bezüglich der Genese von *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch* und Aussagen Koeppens hierzu, indem sie genaue Textanalysen der beiden Autoren, Littners und Koeppens, unternimmt und von der Debatte „wahr oder falsch“ zurücktritt und eher Fakt versus Fiktion untersucht.

Koeppens Behauptung, er habe sich beim Film „untergestellt“ und sich irgendwie als Kriegsdienstverweigerer im Untergrund durch das Kriegsende durchgehungert, hat bereits Alfred Estermann (1998) in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* widerlegt: „[...] in den ‚Untergrund‘ hätten ihm die Bavaria oder die Styria ihre [mit Koeppen vertraglich vereinbarten] Honorare vermutlich nicht überweisen können“. (Estermann 1998:II) Koeppens langjährige Ungenauigkeiten bezüglich seiner Selbstaussagen und seine Ausschmückungen dessen, wie er die Kriegs- und Nachkriegsjahre verbracht hat, sind nun von Döring, Estermann und anderen Bearbeitern des Nachlasses nach und nach aufgerollt worden. Von Interesse für die hier vorliegende Studie ist auch, wie Koeppen sich in seinen in jeglicher Hinsicht sensationellen Nachkriegsromanen einerseits an den vorangegangenen sowie vorhandenen Größen (wie Charles Baudelaire oder Thomas Mann) misst, sie einsetzt, sie solchermaßen ehrt, und sich von ihnen letztlich doch abwendet. Wie hier ersichtlich, geht die Auseinandersetzung in den drei Nachkriegsromanen besonders mit Thomas Mann doch wesentlich über klare Verweise auf den *Tod in Venedig* hinaus. Mann ist Wegbereiter für Koeppen, wird als solcher auch geehrt, um sich dann als überlebt zu erweisen: „Wenn die Kunst keine Fragen beantwortet und keine Probleme löst, wenn sie stattdessen mit rücksichtslos scharfem und skeptischem Blick die Wirklichkeit durchdringt und in verschiedene Perspektiven zerlegt, wenn sie den Mythos entmythologisiert, was bleibt ihr dann noch zu tun? ‚Sie will und soll Freude bereiten, unterhalten und beleben.‘“ (Karthaus/ Mann in Karthaus 2008:80) Wenn Freude hier intellektuellen Stimulus mit einschließt, dann trifft Manns Aussage zur Funktion der Literatur auch auf Koeppen zu.

Oliver Herwig weist darauf hin, dass ein Jahr nach der Niederschrift von *Der Tod in Rom* Koeppen „euphorisch“ anlässlich Thomas Manns 80. Geburtstag schreibt: „Herzlich ergeben und wahrhaft begeistert möchte ich den Meister der Kunst und des Lebens ehren und preisen [...]“. (Koeppen 1955:4) Es ist erstaunlich, dass Koeppen sich erst nach dem *Tod in Rom* dazu durchringt, sich direkt zu seiner Ablehnung der Th.

Mannschen Romane zu äußern, hat man doch den Eindruck, dieser Abschied habe sich schon längst und prozessartig von *Tauben im Gras* bis zum *Tod in Rom* vollzogen:

Ich fürchte, ich habe Thomas Mann nie genug geschätzt [...], den ich immer für einen großen Schriftsteller gehalten habe. Es entzückten mich höchst kunstvoll gebaute Sätze, überraschende, meist ironische Erhellungen, der allzu flüchtige Blick in die Abgründe, sein augurenhaftes Augenzwinkern, daß er das Unglück der Menschen kennt, doch wendet er sich schnell, wie erschrocken, von ihm ab, klebt eine Vandeveldetapete oder stellt eine Bibliothek davor. [...] Ich glaube heute zu wissen, was mich enttäuscht. Thomas Manns Romane sind Gesellschaftsromane. Der Verfasser denkt an eine Gesellschaft im konservativen Sinn der Zugehörigkeit zur guten Gesellschaft. Seine Menschen sind Leute, die miteinander verkehren, die [...] stolz sind, sich zu kennen, hineingeboren oder emporgekommen zu sein, dazuzugehören. [...] Mein Urteil ist ungerecht. [...] Es ist auch kein Urteil, es ist Undank und Unbehagen. Und widerlegt bin ich schon durch den Schluß gerade des „Zauberberg“. Da beschreibt Thomas Mann den Krieg, eine Schlacht des ersten Weltkrieges, in dem seine gute Gesellschaft sich umbrachte. Das wird auf fünf Seiten zusammengedrängt erzählt. Das ist ein Meisterwerk! [... Doch] nie wird Herr von Aschenbach seinen Knaben in sein Zimmer locken, nie wird er das schon drohend gezeigte Messer auf der Brust fühlen, nie in das Unglück des Verbrechens und der Justiz geraten. (Koeppen 1986 (6):193f.)

Dies aber widerfährt Koeppens Protagonisten – der Lack der guten Gesellschaft ist ab. Der Titel und das Ende des Romans sowie die Figurenzeichnung des Protagonisten des *Tod in Rom*, Siegfried Pfaffrath, und sein Kunstschaffen stellen zugleich eine Hommage an Thomas Mann und eine Ablehnung seiner Kunst dar. Wenn schon in *Tauben im Gras* anklang, dass in der jungen Dichtergeneration Ratlosigkeit bezüglich der nun einzuschlagenden Kunstrichtung herrscht, die sich im nicht schreibenden Schriftsteller Philipp manifestiert, dass die Kunst Edwins (und auch die Th. Manns) und die Ehrerbietung, die Edwin der deutschen Literatur früherer Jahrhunderte entgegenbringt, sich überlebt haben in einer halb-zerstörten Welt, wenn im *Treibhaus* tentativ auf den Beginn der literarischen Moderne im 19. Jahrhundert zurückgegriffen wird, aber im Angesicht des politischen Muffs der Restauration verworfen wird, so wird im *Tod in Rom* ganz deutlich Abschied genommen von einer Vorkriegsästhetik – indem Koeppen aber raffinierterweise mit ihren Elementen operiert.

Der Künstler Siegfried ist bei Koeppen keine Figur mehr, die Wagners Worte wiedergibt, sondern eine, die selbst kreiert, und komponiert ganz unwagnerianisch Zwölftonmusik. Der Künstlertod, noch im *Tod in Venedig* und im *Doktor Faustus* notwendig, ist interessanterweise überwunden: es ist Judejahns Tod, der „durch die Umstände eine Weltnachricht [wird], die aber niemand erschütterte“ (Koeppen 1986 (2):580). Die Handlung wird von der Stadt des schönen Scheins (Venedig) in die Ewige Stadt verlagert, die ebenso wie München in *Tauben im Gras* eine Hochburg des Faschismus war, die ebenso wie Bonn im *Treibhaus* auch das Zentrum der politischen Macht ist.

Der dem Roman inhärente, intertextuelle Dialog mit Thomas Mann beschränkt sich nicht nur auf Zitate aus und zum Teil eine Parodie von *Tod in Venedig* (1912),⁶³ obwohl die meisten Kritiker sich in ihrer Analyse auf die offensichtliche Anspielung beschränken. Starke Bezüge zu *Doktor Faustus*, nur sieben Jahre vor dem *Tod in Rom* erschienen, zeigen sich natürlich in der Verwendung von Zwölftonmusik, der Thematik des künstlerischen Schaffens in der Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg sowie der Auseinandersetzung der Autoren mit dem eben überstandenen Nationalsozialismus.

Koeppen greift Thomas Manns Versuch auf, die Grenzen des ‚Zeitromans‘ oder ‚zeitkritischen Romans‘ einerseits zu überschreiten, gleichzeitig sich jedoch der Aufgabe zu stellen, Geschichte darzustellen. Koeppens Text radikalisiert dabei in vielerlei Hinsicht Manns Unternehmen. Die aufwendig inszenierte, selbstreflektierende Erzählerposition Zeitblohms [sic!], die trotz allem aufklärerischen Impetus künstlerische Produktion nur im Rahmen einer romantisierenden Genie-Biographie zu schildern vermag, macht in *Der Tod in Rom* einer anonymen, montierenden Erzählposition Platz, die sich mit der Ich-Erzählung von Siegfried Paffrath [sic!!] abwechselt. Die Geste der Distanzierung, der Absonderung, mit der Zeitblohm [sic!] nicht nur Leverkühns Charakter ausstattet, sondern die er auch für sich und sein Erzählen in Anspruch nimmt, entlarvt sich vor dem Hintergrund von *Der Tod in Rom* als der anachronistische und hilflose Akt eines Bildungsbürgers. (Widdig 1991:165)

⁶³ Siehe zu weiteren Beispielen Herwig 1995:544-53.

Doch ebenso wie bei Thomas Mann, der mit dem *Tod in Venedig* und *Doktor Faustus* nicht nur die eigene, sondern die Schaffenskrisen des Künstlers als solchem angesprochen hat, findet man auch im *Tod in Rom* den gequälten Schaffenden. Wie im vorherigen Kapitel schon erwähnt, sieht Widdig (1991:165) eine „Genealogie der Moderne“ durch die „Verdoppelung“ Aschenbachs in Siegfried und Judejahn, die einerseits in die Avantgarde geführt habe, andererseits in den Faschismus, und den *Tod in Rom* als einen „Metatext, als eine Stellungnahme zu Dr. [sic!] *Faustus*“, führt dies aber nicht weiter aus. Um zu begreifen, warum Mann und Koeppen ihre jeweiligen Komponisten sich der Zwölftonmusik bedienen lassen, möchte ich hier kurz einige wenige theoretische Prämissen dieser auch atonal genannten Musik darlegen.

Zu einem Grundbegriff ordnenden Gestaltens, ja zu einem epochalen Ordnungssystem ist Arnold Schönbergs Methode des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen geworden. Schon viel früher hatte man den Komplex der zwölf chromatischen Töne zu einem Baufaktor der Musik gemacht. [... Man hat] sich in der Sterbestunde der Tonalität auf den Baufaktor der chromatischen zwölf Töne [besonnen], der so wesentlich zur Überwindung der Tonalität beigetragen hatte. Eigentlich geschah nichts anderes, als daß man an die Stelle einer alten Ordnung eine neue stellte. Die Ordnung der Klassik berief sich für alle Kategorien auf die Harmonik. Jetzt ist es die Melodik, die ein neues Ordnungssystem aufgestellt hat. (Nestler 1962:600f.)

Die Hauptregel, der diese Musik zu folgen hat, ist die, dass in der Reihe der zwölf chromatischen Töne kein Ton wiederholt werden darf, bevor nicht die anderen elf erklingen sind. Die Grundgestalt kann mittels Umkehrung der Intervalle nach oben und unten, des Krebses und des Krebses der Umkehrung verschieden ausgeführt werden. (Nestler 1962:601f.) Schönberg meinte 1922, nachdem er die ersten Versuche in der neuen Ordnung unternommen hatte: „Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert ist.“ (Schönberg in Nestler 1962:601) Der Versuch, die neue Ordnung zu etablieren, wurde freilich elf Jahre später durch die Nationalsozialisten unterbunden, die diese Art der Musik als unharmonisch (was sie ja auch ist, s.o.) und undeutsch einstufte. Schönberg sah die seiner Musik eigene Dissonanz als eine Emanzipation von traditionellen tonalen

Beschränkungen (Butler 1994:49), doch erfährt diese Musik kompositorische Beschränkungen. Zwölftonmusik muss sich ihren mathematischen Regeln beugen, und ist somit einerseits frei von Zwängen der Harmonie, andererseits hochgradig durchstrukturiert.

Mann's novel [*Doctor Faustus* ...] reflects upon the problematic nature of the work of art in the modern age and seeks to examine those aspects of Germany's cultural heritage that had contributed to the rise of nazism. These two themes – aesthetic crisis and the hidden political teleology of sociocultural history – are interrelated in the novel's program, and thus discussions of one imply the other as well. [...] Politics, social problems, cultural history, and aesthetic discussions are still conflated in the modern German narrative, but now the volatile nature of their conflation is the concern of the literary sociocritical text, a significant departure from the more straightforward equation of art and extra-aesthetic concerns from 1900 to the early 1930s. (Weiner 1993:214)

Th. Mann zeigt durch die Spannung, die zwischen Freiheit und Reglement entsteht, sowie durch die unharmonische Atonalität den Zustand des faschistischen Deutschlands, und auch die Künstlerkrise, nur teilweise aufgehoben durch den Pakt mit dem Teufel, den Leverkühn eingeht. Leverkühns *Apocalypsis con figuris* wird von Zeitblom in Kapitel XXXIV als „eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie [...] etwas Beklemmendes, Gefährliches, Bösertiges“ (Mann 1981:497f.) dargestellt.⁶⁴ Koeppens Welt sollte in den 1950er Jahren postfaschistisch sein, ist es aber nicht, wie durch die Anwesenheit von Judejahn, seiner Frau Eva und seinem Bruder Pfaffrath klar wird; sein Künstler Siegfried ist zwar durchaus von Dämonen geplagt, doch hier herrscht ein leiser Hoffnungsschimmer: Siegfried gewinnt aus eigener Kraft den halben ersten Preis bei dem Wettbewerb, anlässlich dessen er nach Rom gereist ist. Bei Aschenbach ist es noch nicht eindeutig, ob seine Kreativität, das Erschaffen der „anderthalb Seiten erlesener Prosa“ (Mann 1958:42), der psychologisch (Eros, der zum Thanatos führt) oder der physiologisch (Cholera) bedingten Krankheit entspringt; auch Leverkühn muss physisch

⁶⁴ „Der Erzähler selber weist den Vorwurf des ‚Barbarismus‘ gegen Leverkühns Werk partiell zurück, aufgrund einer geheimen ‚Identität‘ der Musik, die mit dem Bösen zugleich das Gute auszudrücken vermöge [...]“ (Gut 2008:359)

und psychisch leiden – der Eros, der Siegfried treibt, birgt durchaus die Gefahr der Syphilis, doch der Fluch Leverkühns, Nietzsches und Baudelaires ist längst heilbar, und Siegfried hat es nicht nötig, seine Homosexualität auf Aschenbachsche Weise zu sublimieren, auch wenn sie ihm selbst widerwärtig ist:

Doch der übelste der Burschen trat in die Zelle, Wasser tropfte herab, er stank nach dem stinkenden Wasser des Tibers, wie auch das ganze Badeschiff nach diesem Wasser stank, das unter den Bohlen faulte und gluckste wie tausend gierige Münder, Flecken sprenkelten die Haut des verkommenen Jünglings, Pickel blühten rot und eitrig im schlaffen Felde des früh verdorbenen Gesichts, die Augen waren trübe, sie lauerten, sie blickten tückisch und hart, und sein Haar war strähnig von dem stinkenden Wasser. Ich verabscheute ihn. Er war nackt, und ich verabscheute ihn. Ich haßte mich. Der Ekel war mit mir allein in der Zelle. Ich haßte mich und preßte mich an seinen geschändeten Leib, ich legte meinen Arm um seinen nassen Nacken, ich drückte meinen Mund auf seinen gemeinen käuflichen Mund. Es war Lust und Vergangenheit, die ich empfand, es war Erinnerung und Schmerz, und ich haßte mich
(Koeppen 1986 (2):508; Zeichensetzung wie im Original)

Leverkühns Beschreibung der Zwölftonmusik in Kapitel XXII, musiktheoretisch ganz dem Schönberg-Kapitel in Adornos *Philosophie der neuen Musik* (1949) verpflichtet, gibt Aufschluss bezüglich der Motivation, die Mann dazu veranlasst hat, seinen Komponisten Reihen-Musik komponieren zu lassen:

„Sehr merkwürdig“, sagte [Zeitblom], „wie du die Sache beschreibst, läuft sie auf eine Art von Komponieren vor dem Komponieren hinaus. Die ganze Material-Disposition und -Organisation müßte ja fertig sein, wenn die eigentliche Arbeit beginnen soll, und es fragt sich nur, welches die eigentliche ist. Denn diese Zubereitung des Materials geschähe ja durch Variation, und die Produktivität der Variation, die man das eigentliche Komponieren nennen könnte, wäre ins Material zurückverlegt – samt der Freiheit des Komponisten. Wenn er ans Werk ginge, wäre er nicht mehr frei.“
„Gebunden durch selbstbereiteten Ordnungszwang, also frei.“ [Leverkühn]
(Mann 1981:257)

Dieser Dialog ist ein Teil einer Diskussion um Objektivität (atonale Musik) und Subjektivität (harmonische Musik). Der Künstler Leverkühn will also durch Struktur und

Form der Stagnation entgegenwirken, die sich aus dem spätrömantischen Gedanken der Freiheit, des Individualismus und der Subjektivität ergibt. Diese Musik stellt aber auch die Ablehnung des aus der Vergangenheit bestimmten Zeitgeistes dar. Das Aufgeben der Harmonie, die Atonalität, drückt die Situation der Zeit jenseits der Worte aus. Wir müssen zwar die marxistische Auffassung von Adorno, der so viel Einfluss auf die Entstehung des *Doktor Faustus* hatte, berücksichtigen, die besagt, dass Subjekt und Objekt im dialektischem Verhältnis zu einander stehen – eine Synthese dieser beiden Formen, wenn überhaupt möglich, würde bedeuten, dass das Subjekt im Objekt aufgeht, das Kapitalistische im Faschistischen (Cobley 2002:53), doch man kann nicht vereinfachend behaupten, Leverkühns Musik wende sich für oder gegen den Faschismus – dazu sind Leverkühns eigene Aussagen zu seiner Musik zu uneindeutig. Dennoch drücken sie, ebenso wie seine Musik, die Befindlichkeit der Zeit aus, und Adornos (und somit Manns) Schilderung der Geschichte der deutschen Musik kann als Paradigma der politischen Geschichte der Nation gesehen werden. (Vaget 2006:380) Problematisch ist allerdings, dass

[d]ie Menschen [...] von der Verantwortlichkeit für ihr Handeln entbunden [sind], wenn die Schlachtfelder der Erde zum Schauplatz metaphysischer Auseinandersetzungen stilisiert werden. Diese apologetische Funktion der Dämonisierung historischen Geschehens war im Hinblick auf den Nationalsozialismus verbreitet. [...] Manns Rückgriff auf den Teufelpakt dient nicht der Entlastung der Deutschen. (Gut 2008:358)

Bei Koeppen finden wir keine musiktheoretischen oder subtilen politischen Abhandlungen; das Dämonische beschränkt sich auf die persönliche Hölle (wenn auch das Vaterland vom Teufel besessen ist (s.u.)); Zwölftonmusik ist schon etabliert, wenn auch nicht mehr im unmittelbar postfaschistischen Deutschland. Wir erfahren gleich zu Anfang des Romans über Siegfrieds Motivation sich der atonalen Musik zu widmen. Seine erste Komposition, ein Septett, „Variationen über den Tod und die Farbe des Oleanders“, war seiner Großmutter gewidmet, „der einzigen Person in seiner Familie, die er geliebt hatte“ (Koeppen 1985 (2):394f.), in dessen zweiter Fassung er „etwas

Allgemeineres, Zwielfichtiges [hatte] ausdrücken wollen, geheimen Widerstand [...]. Es war Siegfrieds Auflehnung gegen seine seine Umgebung, gegen das Kriegsgefangenenencamp, [...] den Krieg, den er seinen Eltern zuschrieb, und das ganze vom Teufel besessene und geholte Vaterland. Sie alle wollte Siegfried ärgern [...].“ (Koeppen 1985 (2):395) Er bittet den Dirigenten Kürenberg, den Koeppen aus dem Mittelalter in das Nachkriegs-Rom transponiert, um Beispiele der Zwölftonmusik, „einer in Siegfrieds Jugendreich unerwünschten Kompositionsweise, die ihn allein schon deshalb anzog, weil sie von den Machthabern verfemt war [...].“ (Koeppen 1985 (2):395) Trotz ist also ein Teil von Siegfrieds Motivation, eine postfaschistische Auflehnung gegen den Faschismus, die aber auch ursprünglich Liebe ausdrückt.

So war diese Musik für Siegfried eine neue Welt, ein Tor, das ihn aus einem Käfig ließ, nicht allein aus dem Stacheldrahtpferch der Kriegsgefangenschaft, nein aus bedrückenderer Enge, und er kroch nicht zurück unter das Joch, wie er es nannte, der Krieg war verloren, und er wenigstens war befreit worden und beugte sich nicht länger den Anschauungen der Sippe, in die geboren zu sein er immer nur entsetzlich gefunden hatte. (Koeppen 1985 (2):396)

Diese Musik ist für Siegfried ebenso identitätsstiftend wie für Leverkühn. Während Aschenbachs „ganzes Wesen auf Ruhm gestellt war“ (Mann 1958:11), so sind die beiden Tonsetzer davon beseelt, „eine Annäherung an die Wahrheit der Dinge“⁶⁵ (Koeppen 1985 (2):394) zu suchen. Siegfried braucht keine teuflischen Versprechungen („Aufschwünge liefern wir und Erleuchtungen, Erfahrungen von Enthobenheit und Entfesselung, von Freiheit, Sicherheit, Leichtigkeit, Macht- und Triumphgefühl“ (Mann 1981:307)), doch gelingt es ihm, das auszudrücken, was er sich vornimmt? Bei einer Probe empfindet er, dass Kürenberg sein Werk zu leicht, zu schön klingen lässt:

Falsch klang die Musik, sie bewegte ihn nicht mehr, fast war sie ihm unsympathisch [...], die Geigen vor allem stimmten nicht, sie klangen zu schön,

⁶⁵ Interessanterweise wählt Lada Bormotov gerade dieses Zitat, das sich auf „das Suchen eines Klangs“ (Koeppen 1986 (2):394) bezieht, als Titel ihrer Arbeit zur „Intertextualität in Wolfgang Koeppens Roman ‚Der Tod in Rom‘“ von 2008, und geht in dem stark textlinguistisch orientierten Werk nicht im Geringsten auf die Musik ein. *Doktor Faustus* als möglicher und eigentlich recht offensichtlicher Intertext wird nicht einmal erwähnt.

das war nicht der unheimliche Wind in den Bäumen, [...] so war die Furcht vor dem Dasein nicht, sie war nicht so maßvoll, sie war bei weitem nicht so wohltemperiert, inniger quält sie, die uralte Angst [...] – dies hatte Siegfried singen wollen, es war ihm ganz und gar mißlungen. (Koeppen 1986 (2):394)

Daseins-Angst soll dargestellt werden, Nicht-so-Schönes. Obwohl Siegfried Pfaffrath, wie jeder Schaffende, mit seiner und um seine Kunst manchmal ringt, so stellt sich hier eigentlich keine Mannsche Künstlerkrise (die freilich in Aschenbachs und Leverkühns Fällen mit der Aufhebung der Existenz endet) dar, sondern eine reine Existenzkrise, die er in einen geographisch neuen Raum tragen will: er will seine nächste Symphonie in Afrika schreiben. Thomas Manns Künstler tragen ihre Schaffenskrisen nach Italien oder Dänemark; Koeppen ist hier radikaler. Afrika als Topos wird noch im Weiteren besprochen werden.

Die Wirkung, die Siegfrieds Musik auf seine Zuhörer hat, zeichnet ihre Charaktere aus. Bei einer Probe der Symphonie in Rom scheint es Ilse, der Gattin des Dirigenten Kürenberg, „als seien die Noten von einem geschrieben, der nicht wußte, was er wollte. [...] Aber] sie bedauerte ihn nun, weil er sich um Zerfahrenes und Hoffnungsloses bemühte, um eine in ihrer Nacktheit schamlos wirkende Äußerung der reinen nichtswürdigen Verzweiflung“ (Koeppen 1986 (2): 403). Bei der eigentlichen Aufführung empfindet sie:

Es war zu viel Tod in diesen Klängen, und ein Tod ohne den heiteren Todesreigen auf antiken Sarkophagen. Zuweilen bemühte sich die Musik um diese Sinnenfreude der alten Grabmale, aber dann hatte Siegfried falsche Noten geschrieben, hatte sich in den Tönen vergriffen, sie wurden trotz Kürenbergs kühler Konduktion grell und maßlos, die Musik verkrampfte sich, sie schrie, das war Todesangst, das war nordischer Totentanz, eine Pestprozession, und schließlich verschmolzen die Passagen zu einer Nebelwand. (Koeppen 1986 (2):535)

Siegfrieds Familie, von einem schlichteren Kunstverständnis als Ilse Kürenberg, ist mehr als unangenehm berührt durch die fremden Töne, die sie im Publikum erreichen:

[E]s war, als wehe Eishauch sie an, und dann klang es gar wie Verhöhnung ihrer deutschbürgerlichen Sitte, sie meinten Jazz-Rhythmen zu erkennen, einen Urwald ihrer Einbildung, einen Negerkral voll Entblößung und Gier, und dieser Dschungel entarteten Getöses wurde wieder abgelöst von einfach langweiligen Stellen, von wahrhaft eintönigen Partien disharmonischer Notenreihen. (Koeppen 1986 (2):537)

Der Dschungel wird hier wieder ganz un-Aschenbachsch evoziert, als Gegenpol zur „deutschbürgerlichen Sitte“ – Schönbergs Diktum der Vorherrschaft der (deutschen) Zwölftonmusik (s.o.) hat sich bei den Zuhörern hier nicht durchgesetzt. Adolf, Siegfrieds Cousin, empfindet die Musik als einerseits eine „Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld [...], an die Schönheit und den Frieden des Paradieses und Trauer um den in die Welt gesetzten Tod. [...] Aber dann wieder stießen Zynismus, Unglaube, eine Verzweiflung, mit der narzißtisch kokettiert wurde, und anarchisches Treiben Adolf von den Klängen ab.“ (Koeppen 1986 (2):537f.) Die römische Symphonie spiegelt also etwas Hybrides wider, und Siegfrieds Unglaube, Verzweiflung und Zynismus stehen im Konflikt mit der geglaubten Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld. Die Disharmonien, an denen sich die Zuhörer stören, spiegeln eine Bachtinsche Vorstellung der Polyphonie (und somit durchaus der Disharmonien) der Stimmen in einer Gesellschaft wider (Ashcroft *et al.* 2000:118). Eben diese musikalische und soziale Polyphonie wird auch durch die Vielschichtigkeit der Perspektiven, mit denen der Leser konfrontiert wird, ausgedrückt. Komponieren ist für Siegfried eine Überlebensstrategie und somit Ausdruck seiner Position als ein zur Gesellschaft nicht mehr Dazugehörender. Auch Leverkühn will sich vom deutschen Spießbürgertum abgrenzen:

Through the use of a narrator espousing values Leverkühn rejects and implicitly criticizes via the aesthetic program of his music, Mann is able to present his themes in a humorously ironic fashion, for Zeitblom never understands that he and his cherished culture represent a world view Leverkühn finds abhorrent. In many respects Zeitblom is reminiscent of Gustav von Aschenbach, and he evokes many of the social issues associated with Mann's Venetian-bound writer. Like him, Zeitblom is a classicist at pains to produce a polished literary text fashioned in accordance with traditional notions of form and beauty [...], and, like

Aschenbach, he is suspicious of music, preferring literature, because music represents for him the Dionysian (labeled in *Doctor Faustus* the „barbaric“ and „daemonic“). (Weiner 1993:215f.)

Die Klassizisten und die, die sich unter dem Deckmantel des Humanistischen am Klassizismus und Biedermeier festklammern als letzte Bastion des Vertrauten, Heimeligen, Rechten und Rechtschaffenen (und dazu gehört auch Koeppens Dichter Edwin in *Tauben im Gras*) sind überkommen, auch wenn sie versuchen, mit ihren letzten reaktionären Kräften am Gestern festzuhalten.

6. Doch eine Trilogie? Abschließende Bemerkungen

Koeppen war einer der ersten, der es wagte, an die vorkrieglichen Formen der Literatur anzuknüpfen, einer der ersten, der ganz klar nicht an eine literarische ‚tabula rasa‘ und an eine Möglichkeit des absoluten Neuanfangs glaubte. (Esselborn 1986:230ff.; Fischer 1986(a):50f.)

Im Literaturangebot und wohl auch bei der Beachtung durch ein breiteres Publikum dominierte ohnehin bis weit in die fünfziger Jahre eine traditionalistische Literatur, die der Restaurationsbewegung in vielem konform ging. [...] Aber auch den zeitgeschichtlich sensiblen Autoren der ‚jungen Generation‘ schien die Distanz zur Sphäre der gesellschaftlich-politischen Praxis die zwangsläufige Konsequenz aus der restaurativen Gesamtentwicklung zu sein – Wolfgang Koeppen gibt mit seinen Romanen Anfang der fünfziger Jahre ein frühes, heftig angefeindetes Muster der literarischen Verarbeitung bundesdeutschen Alltags aus emotionalem wie analytisch-kritischem Abstand [...]. (Fischer 1986(a):50f.)

Koeppens Zeitgenossen waren zunächst noch dem „Aufbruchs-Pathos“ des Neuanfangs verhaftet, rangen um eine „neue, nüchtern-realistische Sprache“, und auch bei Böll finden wir „oft aufdringliche[] Symbolik“. (Esselborn 1986:231-42) Ein stilistisches Anknüpfen an die Literatur vor 1933 „wie sie allenfalls von Wolfgang Koeppen wieder aufgenommen wurde[], die Nähe der übermächtigen Erlebnisse der Zeit, die Ablehnung von Artistik als Flucht von der Realität, das Fehlen eines entsprechenden Erwartungshorizonts und die Kontinuität der traditionellen bürgerlichen Literaturkonzepte erklären weitgehend das Vermeiden des literarischen Experiments und einen gewissen Provinzialismus [...]. (Esselborn 1986:243)

Es stellt sich die Frage, was Koeppen mit dem Rückgriff auf Stein, den frühen Th. Mann, Baudelaire, Cummings und den späten Th. Mann zum Ausdruck bringen wollte.

In *Tauben im Gras* wird Westdeutschland, genauer: München, so verzweifelt geschildert, wie es trotz des bis 1952 greifenden Europäischen Wiederaufbauplans (oder

auch: *Marshall-Plans*), trotz der Trümmerbeseitigung, trotz der Bemühungen der Gruppe 47 und ihrer Satelliten aussah: Man wusste immer noch nicht so recht, wie es eigentlich weitergehen sollte. Viele litten noch Hunger, „[v]iele Stadtkinder [hatten] noch nie eine intakte Straßenfront gesehen“ (Großkopff 2005:12), und „obwohl sie engagiert ihre Stimme erhoben, blieben die Autoren, Verleger und Kritiker von der breiten Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt. Der Diskurs um die Rolle von Kunst, Kultur und Literatur fand nach wie vor in einem begrenzten Kreis statt“ (Großkopff 2005:238). Philipp in *Tauben im Gras* als der Vertreter der noch nicht gefundenen neuen Stimme und Edwin als Repräsentant des vormals Erfolgreichen erkennen sich als Brüder, doch kommunizieren nicht miteinander, können trotz Koexistenz nicht miteinander kommunizieren.⁶⁶ Edwin kann und will dem jüngeren Philipp, Schriftsteller mit Schreibhemmung unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, nicht sagen, „was“ Philipp ist (Koeppen 1986 (2):108; siehe Zitat in der Fußnote). Das Schicksals Philipps und Edwins wird uns multiperspektivisch, oftmals im *stream of consciousness* präsentiert; Koeppen greift auf die Vorkriegskniffe der englischsprachigen Moderne zurück, doch sein Künstler-Protagonist selbst bleibt stumm, er kann zu seinem Thomas-Mann-artigen oder T.S.-Eliot-ähnlichen Gegenüber (Hielscher 1988(b):78) keine Verbindung herstellen. Edwin, wie Aschenbach, fühlt sich ganz der Schönheit ergeben, fühlt sich wie

Sokrates und Alkibiades. Er wäre gern Sokrates in Alkibiades' Leib gewesen, aber er war Alkibiades in Sokrates' Leib. [... Bene, Kare, Schorschi und Sepp] erwarteten ihn. Sie hatten schon lange auf ihn gewartet. Sie sahen nicht Sokrates

⁶⁶ „Edwin stand nun im Hof des Hotels vor einem eisernen Gestell, [...] und hinter dem Gestell stand ein Herr, den Edwin in der Verwirrung einer Sekunde für sich hielt, für sein Spiegelbild, für seinen Doppelgänger, eine sympathisch-unsympathische Erscheinung, doch dann sah er, daß es natürlich Täuschung war, gedankliche Absurdität, nicht sein Ebenbild stand da, sondern ein jüngerer, ihm nicht einmal entfernt ähnlich sehender Herr, der aber dennoch verwandt sympathisch-unsympathisch blieb und etwa einem Bruder zu vergleichen war, den man nicht mochte. Edwin begriff: der Herr war Schriftsteller. [...] Philipp erkannte Edwin, und nach dem ersten Augenblick der Überraschung dachte er ‚dies ist die Gelegenheit ihn zu sprechen‘. – ‚Wir können unser Gespräch führen‘, dachte er. ‚Edwin und ich, wir wollen uns unterhalten, wir werden uns verstehen; **vielleicht wird er mir sagen, was ich bin.**‘ Aber schon floh Philipp die Hoffnung [...]. [E]r hätte gern einen Jünger gefunden, einen Dichter aus dem Lande Goethes und Platens, aber der hier war ja kein Jüngling mehr, kein strahlend Gläubiger, der eigene Zweifel, die eigene Trauer, die eigene Sorge standen dem andern im Gesicht geschrieben, und beide dachten sie im Hof des Hotels, geflohen vor der Gesellschaft der Menschen, ‚ich muß ihn meiden.‘“ (Koeppen 1986 (2):108f.; eigene Hervorhebung)

und Alkibiades. Sie sahen einen alten Freier, einen alten Deppen, eine alte wohlhabende Tante. Sie wußten nicht, daß sie schön waren. Sie ahnten nicht, daß es ein Verfallensein an die Schönheit gibt und daß der Liebhaber im Geliebten, im Körper eines rüden Burschen, den Abglanz des ewig Schönen, das Unsterbliche lieben kann, die Seele, wie Plato sie anbetete. Bene, Schorschi, Kare und Sepp hatten auch Platen nicht gelesen wer-die-Schönheit-angeschaut-mit-Augen-ist-dem-Tode-schon-anheim-gegeben.“ (Koeppen 1986 (2):216)

Aschenbach/ Edwin ist dem Tode anheimgegeben, ebenso seine Kunst.

Das Treibhaus scheint zunächst aus dem Rahmen zu fallen. Wie oben herausgearbeitet, gibt es keine Künstlerfigur als Protagonisten, aber der Rückgriff auf einen bestimmten Künstler dominiert – ein Zusammenhang, der merkwürdigerweise von der Forschung bis jetzt doch sehr vernachlässigt wurde⁶⁷, doch 1986 weist Fischer (1986(b):281; Hervorhebung im Original) darauf hin, dass die drei Romane, „ohne im strengen Sinne eine Trilogie [] bilden, *einen* Gegenstand [behandeln]: die ‚Teilung der Welt, die Desillusionierung der Demokratie, die Fortexistenz des Faschismus‘ – und zwar zu einer Zeit, da andere Autoren sich noch schreibend um Distanz zum überwältigenden Kriegserleben mühen.“ Im *Treibhaus* greift Koeppen auf Baudelaire zurück; Keetenheuve sind, wie oben gezeigt, bezüglich seiner Geisteshaltung einige Grundzüge des Dandys nach Baudelaire zueigen, ebenso wie zum Beispiel die des Protagonisten Joris-Karl Huysmans' (des Esseintes in *A rebours*, 1884) und Oscar Wildes (Dorian Gray in *The Picture of Dorian Gray*, 1891, der wiederum Huysmans' *A rebours* liest). Baudelaire wollte seine *Fleurs du mal* zuerst *Les lesbiennes* nennen; und in den *Fleurs du mal* finden wir auch die Lesbierinnen Daphne und Hyppolite, „doomed to failure because they seek the infinite through sensation, which is fatally finite. Baudelaire chooses to render this, the essential theme of *Les Fleurs du Mal*, through the image of lesbian lovers not just because they defy convention [...], but because of the essential aridity of their physical relationship“ (de Jonge 1976:82). Das allein würde Baudelaires Werk nicht zu einem besonderen machen. Walter Benjamin hat bereits erkannt: „Das Motiv der

⁶⁷ Hielscher (1988:10) weist zwar darauf hin, dass „Cummings als Antipode zu Baudelaire aufzufassen ist“, bleibt dem Leser aber eine in die Tiefe gehende Analyse schuldig.

Androgyne, der Lesbischen, der unfruchtbaren Frau [bei Baudelaire] ist im Zusammenhang mit der destruktiven Gewalt der allegorischen Intention zu behandeln“ (Benjamin 1981 (a):661) – es ist die Absage an das „Natürliche“, die Zuwendung zur Hölle des urbanen Lebens, mit einem Wort: der Beginn der Moderne, von den Nationalsozialisten abgelehnt, und eine daher sozusagen unbefleckte, unterbrochene, nicht zu Ende geführte Kunstform. Koeppens Rückgriff im *Treibhaus* auf die Ursprünge der literarischen Moderne: Charles Baudelaire soll von einem nachgedichtet werden, der sich ähnlich wie der Franzose im geistigen Gefängnis einer politischen Restauration sieht. „[Baudelaire] hat den Preis bezeichnet, um welchen die Sensation der Moderne zu haben ist: die Zertrümmerung der Aura im Chockerlebnis. Das Einverständnis mit dieser Zertrümmerung ist ihn teuer zu stehen gekommen. Es ist aber das Gesetz seiner Poesie.“ (Benjamin 1981 (a):653) Doch ist Keetenheuve kein Künstler; seine Absicht, wie oben gezeigt, unterscheidet sich von der des Künstlers. Nachdichten, Nachmachen reicht zum (geistigen) Überleben hier nicht aus, so wenig wie die Anspielungen auf frühere Größen (Homer, Dante, Joyce) es im *Tauben im Gras* getan haben.

[Stendhal:] Was machen Ihre Literaten, Herr Keetenheuve? Sie übertragen Baudelaire. Wie schön, wie tapfer! Aber Narvik, die Cyrenaika, der Atlantik, die Wolga, alle Richtstätten, die Gefangenenlager im Kaukasus und die Gefangenenlager in Iowa. Wer schreibt das? Die Wahrheit interessiert, nichts als die Wahrheit –

Keetenheuve: Es gibt hier überhaupt keine Wahrheit. Nur Knäuel von Lügen.

Stendhal: Sie sind ein impotenter Gnostiker, Herr Abgeordneter. (Koeppen 1986 (2):302)

Widdig (1991:166) ist der Meinung, “[m]oderne Kunst nach 1945 hat damit bei Koeppen weniger die Funktion avantgardistischer Emanzipation als vielmehr eine Verlusterfahrung in radikaler Subjektivität zu formulieren [...]”, und wenn er damit den Verlust einer Vorkriegswelt meint, dann ist dem unbedingt zuzustimmen. Doch was gibt es dem Verlust entgegenzusetzen?⁶⁸ Das ästhetisierte Nichts?

⁶⁸ Ich will mich hier nicht in den Diskurs der achtziger Jahre begeben, in dem bezüglich der Gründe für Koeppens Schweigen spekuliert wurde, und will hier auch nicht andeuten, dass ihm, nachdem für Koeppen das Ende der Moderne gänzlich vollzogen war, nichts mehr blieb.

In allen drei Romanen wird nach einer intellektuellen oder spirituellen Heimat gesucht (s.a. Erlach 1973:164); der Herkunftsort der Charaktere spielt dabei keine Rolle. Philipps Heimat in *Tauben im Gras* ist zerbombt, die homerischen Untoten irren darin umher, er selbst weiß (noch) nicht, „was“ er ist (s.o.); der amerikanische Schriftsteller Edwin soll „über Europa und für Europa sprechen, aber wünschte er geheim vielleicht die Zerstörung, die Zertrümmerung des Gewandes, in welchem der [...] im Geist so sehr geliebte Erdteil sich zeigte, oder war es so, daß er [...] die Bedeutung des Vergehens kannte, ein Freund des Vogels Phönix war“ (Koeppen 1986 (2):45)? Klar ist, dass die Tradition Edwins, das Land Goethes, Winckelmanns und Platens (Koeppen 1986 (2):44) so nicht mehr existieren (können). In *Tauben im Gras* wird noch gesucht, wie der Titel ja auch schon andeutet, man überschaut noch nicht recht das neue Feld, in dem man sich bewegt.

Keetenheuve im *Treibhaus* versucht scheinbar, sich seine Heimat in seiner Frau Elke zu schaffen, doch dies ist nur Vorwand – Keetenheuve ist keiner menschlichen Bindung fähig. Der Künstler Koeppen geht zu den Anfängen der Moderne zurück, doch die „Öde“ kann auch hier nur konstatiert, aber nicht gelöst werden. „So ist sie, die Zeit, die nackte Zeit, das kommt langsam zur Existenz, das läßt auf sich warten, und wenn es kommt, ist man angeekelt, weil man merkt, daß es schon lange da war.“ (Sartre 1998:54)

Auch keine Heimat und nur Öde im *Tod in Rom*?⁶⁹ „Wo stammen Sie her?“ fragte Kürenberg. Ich nannte ihm den Ort, und ich wollte noch erklären, daß nichts mich an ihn binde, nichts als der Zufall der Geburt“ (Koeppen 1986 (2):432) – Siegfried hat nach der nationalsozialistischen Ordensburg und dem Kriegsgefangenenlager keine physische Heimat, die Kürenbergs haben sich auf ein Nomadendasein eingerichtet, sogar Judejahn will lieber „Heimatenge und Familiendunst“ des „spießbürgerlichen Hotel[s], in dem sie

⁶⁹ Siehe hierzu: Weber, Undine S. 2000 „Aufgabe des Vaterlandes – Suche nach einer neuen Heimat. Zu Wolfgang Koeppens *Tod in Rom*“. *Acta Germanica, German Studies in Africa*. Volume 26/27 (1998/99) Ed. John K. Noyes. Frankfurt am Main: Peter Lang. 57-64.

alle untergekrochen waren und auf ihn warteten“ (Koeppen 1986 (2):413) entkommen; Adolf Pfaffraths Versuche, sich in der katholischen Kirche, bei Gott, zu beheimaten, sind nicht sehr erfolgversprechend; er sucht im Monastischen eine Fortsetzung des geregelten unfreien Lebens auf der Ordensburg ((Koeppen 1986 (2):499). Richner (1982:59) sieht alle Gestalten im *Tod in Rom* dem Thanatos nachgehen: „Der Nachdruck auf das Attribut ‚schwarz‘ [bezüglich der geplanten neuen Symphonie] weist klar [!] daraufhin, daß Schwarz auch die Farbe des Todes ist. Mit anderen Worten: Jede Hoffnung wird auf dem Hintergrund des Todes als trügerisch, falsch und zuletzt als sinnlos entlarvt.“ Diese willkürliche, am Text nicht belegte Vermutung ist rundweg abzulehnen. Richner meint, die Mobilität der Charaktere sei ein Hinweis darauf, dass Heimat „sich bei Koeppen nicht finden [lässt]“ (Richner 1982:29), doch Mobilität, das Aufbrechen zu Neuem, scheint geradezu eine Voraussetzung für das Erlangen eines wenn auch noch so geringen Heimatgefühls:

Suchte ich wirklich ein Vaterland, oder berufe ich mich nur auf die Menschheit als auf einen Nebel, in den ich verschwinden kann? Ich liebe Rom, weil ich ein Ausländer in Rom bin, und vielleicht möchte ich immer ein Ausländer sein, ein bewegter Zuschauer. Aber andere brauchen ihr Zuhause, und wenn es ein Vaterland gäbe ohne Geschrei, ohne Fahnen, ohne Aufmärsche, ohne betonte Staatsgewalt, eine gute Verkehrsordnung nur unter Freien, eine freundliche Nachbarschaft, eine kluge Verwaltung, ein Land ohne Zwang, ohne Hochmut gegen den Fremden und den Nächsten, wäre es nicht auch meine Heimat? Ich werde sie nicht finden. Ich glaube nicht daran. (Koeppen 1986 (2):518f.)

Freilich gab es und gibt es die von Siegfried gewünschte Art der staatlichen Heimat nicht, aber er hat es dennoch geschafft, sich in der Musik zu beheimaten. Einige Kritiker heben hervor, dass Siegfried ja „nur“ einen halben ersten Preis gewonnen habe, (Quack 1997:225; Richner 1982:84) aber dadurch macht Koeppen auch deutlich, dass es in dieser Nachkriegswelt keine reinen Sieger mehr gibt. Ob Siegfried letztlich wirklich erfolgreich ist, muss Spekulation bleiben.

Existenz, oder das Gegenteil davon, die Todesthematik, taucht immer wieder in diesem Roman auf – ebenso wie in *Tod in Venedig* und *Doktor Faustus*. Weder Aschenbach, Leverkühn noch Siegfried Pfaffrath fürchten den Tod; die beiden ersteren geben sich Dionysos ganz bewusst hin. Doch trotz aller negativ definierten Charakteristika Siegfrieds ist er der Künstler, der überlebt, gar eine Zukunft für sich sieht. Bormotovs Feststellung: „Somit lässt sich die Auseinandersetzung mit der Todesproblematik in zwei Entwicklungslinien verfolgen: die realistische Auffassung, die den Tod als *Übergang aus dem Dasein ins Nichtsein* auslegt, und die mythologische Auffassung, die den Tod als *Übergang in die Ewigkeit* darlegt“ (2008:69; Hervorhebung im Original) ist stark vereinfacht. Auch Hielschers folgender Feststellung ist nur bedingt zuzustimmen:

Koepkens Romantrilogie verweist als Auseinandersetzung mit dem Problem der „ästhetischen Existenz“ (Kierkegaard) auf die Rolle des Erzählers. Von Roman zu Roman verschärft sich die Reflexion auf das Erzählen; ihr ist das Verstummen, das Schweigen ihres Autors bereits inhärent. In der Hilflosigkeit Philipps, dem Selbstmord Keetenheuves, der masochistischen Einsamkeit Siegfrieds, alles „stumme“ Figuren, ist die Schranke bereits gesetzt, über die sich keine epische Souveränität mehr erheben mochte. Alle drei Helden sind schweigende, mit sich selbst und ihren Ängsten beschäftigte Exilanten aus der Welt der Kommunikation, des Sprechens. (1988(b):77)

Hielscher geht davon aus, dass nur Sprechen Kommunikation darstellt – auch hier wird die Sprache der Musik ignoriert. Zudem impliziert er, dass es sich bei den drei Romanen um eine ansteigende Konfliktkurve handelt. Doch es handelt sich hier meines Erachtens weder um eine „Todesproblematik“ (Bormotov 2008:69; Richner 1982:117), noch um die Repräsentation der im Verstummen Ausdruck findenden Erzählproblematik, sondern um die Darstellung einer Lebensproblematik,⁷⁰ die in *Tauben im Gras* ihren Anfang, ihre Exposition, im *Treibhaus* ihren Höhepunkt durch die Entselbstlichung des Protagonisten, und im *Tod in Rom* ihre Lösung findet – in der Moderne, in der es eine

⁷⁰ Nicht der Künstler stirbt am Ende vom *Tod in Rom*, wie im *Tod in Venedig* oder *Doktor Faustus*, oder wie der Nach-Dichter im *Treibhaus*, sondern die Gattin Kürenbergs (obwohl nicht sie gemeint war), was die einzige relativ erfolgreiche dauerhafte Beziehung in der Trilogie zu einem Ende bringt.

einfache glückliche Lösung, oder doch eine bildungsbürgerlich-mythologisch erhabene, nicht gibt, gibt es doch Hoffnung auf weitere Symphonien.

Man kann nun diese Trilogie vielleicht doch als solche und nicht als eine sogenannte bezeichnen (was natürlich auch andere Forscher getan haben (s. oben); allerdings ohne eine detaillierte Begründung), ohne Anführungsstriche oder zurücknehmende Fußnoten – es gibt einen Zusammenhang, und *Das Treibhaus* fällt doch nicht so ganz aus dem Rahmen.

Vereinzelung und Entfremdung des Subjekts in einer ungesteuerten Gesellschaft mit zerfallenden Institutionen – so könnte das soziologische Fazit aus diesem Nachkriegs-Panorama [bei Koeppen] lauten. Nur ästhetisch wird diese Zersplitterung aufgehoben; denn die Kunstmittel, mit deren Hilfe Isolation und Partialisierung ausgedrückt werden: Montage, Bewußtseinsstrom, metaphorische Verkettung und Literaturzitat, konstituieren zugleich eine übergreifende Einheit [...]. (Vogt 1986:282)

Was Wolfgang Koeppen hier gelingt, ist ein Besuch bei und ein grandioser Abschied von der literarischen Moderne allgemein und, bezüglich der deutschsprachigen Moderne, insbesondere von Thomas Mann, gerade indem er ihm so viel Tribut zollt.

Thomas Mann war ein Fürst im Reich der Literatur. Er verwaltete dieses Reich lange Zeit. Er stand ihm vor mit der Liebe eines Jünglings und der Weisheit des Erfahrenen. Es machte ihm Vergnügen, die Meister zu interpretieren. Er hat nie ihren Ruhm beschnitten. Er hat sie in sein Licht gesetzt, von Staub befreit in ein Schaufenster, vergeßt sie nicht. Leiden und Größe der Meister, das ist Theodor Storm und Thomas Mann, das ist August von Platen und Thomas Mann, ist Thomas Mann plus Goethe, am Ende Thomas Don Quijote. Es ist erstaunlich und sehr zu bewundern. (Koeppen 1985 (6):195)

Auch Koeppen machte es Vergnügen, diesen Meister zu interpretieren – oder es war immerhin eine Notwendigkeit. Und auch seine Interpretation ist erstaunlich und sehr zu bewundern.

7. Literatur

7.1. Quellen

Aligheri, Dante 1962 [1320]. *Die göttliche Komödie*. Übertragen von Vossler, Karl. München: Goldmann.

Baudelaire, Charles 1966 [1857]. *Les fleurs du mal/ Die Blumen des Bösen*. Dt. Übersetzung: Friedhelm Kemp. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.

Baudelaire, Charles 1980. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard.

Cummings, E.E. 1940. *50 Poems*. In: *idem* 1968. *Complete Poems*. London: Macgibbon & Kee. 2 vols.

Dos Passos, John 1996 [1930-36]. *U.S.A.* New York: The Library of America.

Homer. *Odyssee*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voss 1781. Von der Mühl, Peter (Hrsg.) (o.J.). Wiesbaden: R. Löwit.

Joyce, James [1922] 1986. *Ulysses*. London: Penguin.

Kleist, Heinrich von 1966 [1810]. „Über das Marionettentheater.“ In: Sembdner, Helmut (Hrsg.) *Heinrich von Kleist. Werke in einem Band*. München: Carl Hanser. 802-7.

Koeppen Wolfgang 1995 [1962]. *Einer der schreibt. Gespräche und Interviews*. Hrsg. Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koeppen, Wolfgang 1955. [Ohne Titel]. In: Saller, Karl (Hrsg.) 1955. *Deutsche Dichter zum 80. Geburtstag von Thomas Mann*. München: Der deutsche Kulturtag. Zitiert nach: Herwig, Oliver 1995.

Koeppen, Wolfgang 1971. „Selbstanzeige. Schriftsteller im Gespräch. Wolfgang Koeppen/ Horst Krüger.“ In: Koch, Werner (Hrsg.) 1971: 57-66.

Koeppen, Wolfgang 1986 [1955]. „Ein Aufschrei gegen Gewalt. E. E. Cummings' Roman ‚Der endlose Raum‘.“ In: *Idem* 1986. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Bd.6. 305-7.

Koeppen, Wolfgang 1986 [1955]. „Malcolm Lowry. Ein Schriftstellerporträt.“ In: *Idem* 1986. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Bd.6. 298-304.

Koeppen, Wolfgang 1986 [1956]. „William Faulkner oder Die Geburt der Tragödie aus den Sümpfen des Mississippi.“ In: *Idem* 1986. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Bd.6. 274-8.

Koeppen, Wolfgang 1986 [1975]. „Thomas Mann. Die Beschwörung der schweren Stunde.“ In: *Idem* 1986. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Bd.6. 193-5.

Koeppen, Wolfgang 1986. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hrsg. Reich-Ranicki, Marcel. Frankfurt am Main. Suhrkamp. [*Tauben im Gras*. Erstmals erschienen: Stuttgart: Scherz & Goverts. 1951. *Das Treibhaus*. erstmals erschienen: Stuttgart: Scherz &

Goverts. 1953. *Der Tod in Rom*. Erstmals erschienen: Stuttgart: Scherz & Goverts. 1954. Alle in: Band 2.]

Koeppen, Wolfgang 1995 [1962]. „Werkstattgespräch“. In: Koeppen, Wolfgang 1995. *Einer der schreibt. Gespräche und Interviews*. Hrsg. Treichel, Ulrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Koeppen, Wolfgang 1995. „Werkstattgespräch. Horst Bienek im Gespräch mit Wolfgang Koeppen“ (1962). In: Koeppen, Wolfgang/ Treichel, Hans-Ulrich (Hrsg.) 1995. 20-9.

Koeppen, Wolfgang 2000. *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. Estermann, Alfred. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lowry, Malcolm 2000 [1947]. *Under the Volcano*. London: Penguin.

Mann, Thomas 1955. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Berlin: Aufbau Verlag.

Mann, Thomas 1958 [1912]. *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.

Mann, Thomas 1981 [1947]. *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Mann, Thomas 1993 [1903]. *Tonio Kröger; Mario und der Zauberer*. Frankfurt am Main: Fischer.

Sartre, Jean-Paul 1998 [1938]. *Der Ekel*. Übersetzt v. Contat, Michel/ Rybelka, Michel. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Schiller, Friedrich 1982 [1804]. *Wilhelm Tell*. Stuttgart: Reclam.

7.2. Sekundärliteratur

Aaron, Daniel/ Ludington, Townsend 1996. „Chronology“. In: Dos Passos, John 1996. 1243-60.

Albrecht, Monika 2001. "Schwarzer Engel, schwarzer Teufel'. Wolfgang Koeppens Roman *Tauben im Gras* aus postkolonialer Sicht." 55th Annual Convention of the Rocky Mountain Modern Language Association in Vancouver, B.C. Der unveröffentlichte Vortrag wurde mir freundlicherweise von der Autorin übersandt.

Albrecht, Monika 2003. „Afrika hin und her? Spurensuche zur Fremdwahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur der 1950er Jahre.“ In: Diallo, Moustapha M.; Göttsche, Dirk (Hrsg.) 2003. 101-59.

Albrecht, Monika 2005. „Spiegel, die immer nur dich zeigen, Kaliban' – Alfred Döblin und Wolfgang Koeppen aus postkolonialer Sicht“. In: Häntzschel, Günter/ Leuschner, Ulrike/ Ulrich, Roland (Hrsg.) 2005. 221-38.

Albrecht, Monika 2008. *„Europa ist nicht die Welt.“ (Post)Kolonialismus in Literatur und Geschichte der westdeutschen Nachkriegszeit*. Bielefeld: Aisthesis.

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen 2000 [1998]. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge.

-
- Assmann, Aleida** 2006. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt.
- Barnard, Rita** 2005. „Modern American Fiction.“ In: Kalaidjian, Walter (ed.) 2005. 39-67.
- Barthes, Roland** 1973 [1963], transl. Howard, Richard. „The Structuralist Activity.“ In: Gras, Vernon W. (ed.) 1973.
- Barthes, Roland** 1987 [1977]; transl. Heath, Stephen. *Image, Music, Text*. London: Fontana.
- Basker, David** 1993. „Für einen werdenden Schriftsteller keine schlechte Lehre‘: Wolfgang Koeppen’s Literary Career Pre-1945.“ *Modern Language Review* (Jul. 1993). 666-86.
- Basker, David** 1993. *Chaos, Control, and Consistency: The Narrative Vision of Wolfgang Koeppen*. Bern: Peter Lang.
- Bauman, Richard** 2004. *A World of Others’ Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Malden (Mass.): Blackwell Publishing.
- Becker, Sabina** 2006. „Wolfgang Koeppen und die deutsche Nachkriegsliteratur.“ In: Häntzschel, Günter *et al.* 2006. 62-77.
- Becker, Sabina** 2005. „Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne.“ In: Erhart, Walter. (Hrsg.) 2005. 97-115.
- Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth** (Hrsg.) 2007. *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Benjamin, Walter** 1981 (a). „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.“ In: *Idem* ⁶1981 [1937-39]. *Gesammelte Schriften*. Sechs Bände. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. I/2. 509-690.
- Benjamin, Walter** 1981 (b). „Charles Baudelaire. Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers.“ In: *Idem* ⁶1981 [1923]. *Gesammelte Schriften*. Sechs Bände. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Bd. IV/1. 9-21.
- Berghaus, Günter** 1988. „Girlikultur: Feminism, Americanism, and Popular Entertainment in Weimar Germany.“ *Journal of Design History*, 1/4. 193-200.
- Berman, Jessica** 2001. *Modernist Fiction, Cosmopolitanism, and the Politics of Community*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blair, Sara** 1999. „Modernism and the Politics of Culture.“ In: Levenson, Michael (ed.) 1999. 157-73.
- Blumenberg, Hans** 1979. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bolduc, Stevie Anne** 1983. „A Study of Intertextuality: Thomas Mann’s ‚Tristan‘ and Richard Wagner’s ‚Tristan und Isolde‘.“ *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 37 (1/2). 82-90.
- Bollenbeck, Georg** 2007. „‚Gefühlte Moderne‘ und negativer Resonanzboden. Kein Sonderweg, aber deutsche Besonderheiten.“ In: Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth (Hrsg.) 2007. 39-60.
- Bönisch, Georg** 2006. „Amnesie und Amnestie.“ In: *Der Spiegel*, 2/2006 (09.01.2014). 48-57.
- Bormotov, Lada** 2008. *Eine Annäherung an die Wahrheit. Intertextualität in Wolfgang Koeppens Roman „Der Tod in Rom“*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Bradshaw, David** (ed.) 2003. *A Concise Companion to Modernism*. Oxford: Blackwell.
- Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred** (Hrsg.) 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Buchholz, Hartmut** 1982. *Eine eigene Wahrheit: Über Wolfgang Koeppens Romantrilogie Tauben im Gras, Das Treibhaus und Der Tod in Rom*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Burton, Richard D.E.** 2002 [1991]. *Baudelaire and the Second Republic. Writings and Revolution*. Oxford: Clarendon.
- Butler, Christopher** 1994. *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe 1900-1916*. Oxford: Oxford University Press.
- Cobley, Evelyn** 2002. „Avant-Garde Aesthetics and Fascist Politics: Thomas Mann’s ‚Doctor Faustus‘ and Theodor W. Adorno’s ‚Philosophy of Modern Music‘“ . *New German Critique* 86. 42-70.
- Craven, Stanley** 1982. *Wolfgang Koeppen: A Study in Modernist Alienation*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Dallery, A.B., Scott, C.E., Holley Roberts, P.** (eds.) 1990. *Crises in Continental Philosophy*. Albany: State of New York Press.
- De Jonge, Alex** 1976. *Baudelaire. Prince of Clouds*. New York, London: Paddington Press.
- Dekoven, Marianne** 1999. „Modernism and Gender.“ In: Levenson, Michael (ed.) 1999. 174-93.
- Delabar, Walter** 2007. „Zur Dialektik des Modernen in der Literatur im Dritten Reich.“ In: Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth (Hrsg.) 2007. 383-402.
- Derrida, Jacques** 1991 [1967]; transl. Allison, David B. „Speech and Phenomena.“ In: Kamuf, Peggy (ed.) 1991. 8-30.
- Diallo, Moustapha M./ Götttsche, Dirk** (Hrsg.) 2003. *Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*. Bielefeld: Aisthesis.
- Döhl, Reinhard** 1970. „Wolfgang Koeppen.“ In: Weber, Dietrich (Hrsg.) 1970. 128-54.

- Döring, Jörg** 2001. „...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...“. *Wolfgang Koeppen 1933-1948*. Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld/ Nexus.
- Duignan, Peter/ Gann, Lewis H.** 1992. *The Rebirth of the West. The Americanization of the Democratic World, 1945-1958*. Cambridge, MA: Blackwell.
- Dunker, Axel** (Hrsg.) 2005. *(Post-) Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der angloamerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Echenberg, Myron 1991. *Colonial Conscripts: The Tirailleurs Senegalais in French West Africa, 1857-1960*. London: Heinemann.
- Eisele, Ulf** 1987. „Odysseus trinkt Coca Cola. Wolfgang Koeppens ‚Tauben im Gras‘.“ In: Oehlenschläger, Eckart (Hrsg.) 1987. 258-74.
- Eliot, Thomas Stearns** 1923. „Ulysses, Order, and Myth.“ In: *Dial*. 75, 480-83.
- Erhart, Walter** (Hrsg.) 2005. *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Band 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*. München: iudicium.
- Erlach, Dietrich** 1973. *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald** 2014. <http://www.phil.uni-greifswald.de/index.php?id=42089>. (22/04/2014)
- Esselborn, Karl** 1986. „Neubeginn als Programm.“ In: Fischer, Ludwig (Hrsg.) 1986. 230-43.
- Estermann, Alfred** 1998. „Ein riesiger Steinbruch aus Anfängen. Wolfgang Koeppens literarischer Nachlaß. Ein Überblick.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.12.1998. Supplement *Bilder und Zeiten*. I-II.
- Fehrenbach, Heide** 2001. „Of German Mothers and ‚Negermischlingskindern‘. Race, Sex and the Postwar Nation.“ In: Schissler, Hanna. (Hrsg.) 2001. 164-86.
- Fehrenbach, Heide** 2005. *Race after Hitler*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Fehrenbach, Heide** 2005b. „Learning from America. Reconstructing ‚Race‘ in Postwar Germany.“ In: Stephan, Alexander (Hrsg.) 2005. 107-25.
- Felisch-Schwab, Hans** 1976 [1952 und 1966]. „Kritik und Widerruf.“ In: Greiner, Ulrich (Hrsg.) 1976. 36-44.
- Fetz, Bernhard** 1994. *Vertauschte Köpfe: Studien zu Wolfgang Koeppens erzählender Prosa*. Wien: Braunmüller.
- Fischer, Ludwig** (Hrsg.) 1986. *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. Bd. 10 von *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. Grimmiger, Rolf. München/ Wien: Carl Hanser.
- Fischer, Ludwig** 1986a. „Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Gesellschafts- und Literaturentwicklung.“ In: Fischer, Ludwig (Hrsg.) 1986. 29-89.

- Fischer, Ludwig** 1986b. „Dominante Muster des Literaturverständnisses.“ In: Fischer, Ludwig (Hrsg.) 1986. 179-213.
- Foucault, Michel** 1984. „What is Enlightenment?“ In: Rabinow, Paul 1984. 32-50.
- Franklin, Ruth** 2011. *A Thousand Darknesses. Lies and Truths in Holocaust Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Frosh, Stephen** 2003. „Psychoanalysis in Britain: ‚The rituals of destruction.‘“ In: Bradshaw, David (ed.) 2003. 116-37.
- Fulbrook, Mary** 2002. *History of Germany 1918-2000. The Divided Nation*. Oxford: Blackwell.
- Gann, Lewis H. et al.** 1977. *The Rulers of German Africa, 1884-1914*. Stanford: Stanford University Press.
- Gates, Lisa.** 1996. „Rilke and Orientalism: Another Kind of Zoo Story.“ In: *New German Critique*, 68. 61-77.
- Gay, Peter** 2007. *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*. London: William Heinemann.
- Gilman, Sander** 1986. *Black Sexuality and Modern Consciousness*. In: Grimm, R./ Hermand, J. 1986. 35-53.
- Glücksmann-Lüdy, Elisabeth** 1954. „Sollen Mütter erwerbstätig sein?“ In: Heinemann, Elisabeth D. 2000. 156.
- Gogroß-Voorhees, Andrea** 1999. *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence, and Wagner*. New York: Peter Lang.
- Gordon, Colin** 1999. *Major Problems in American History, 1920-1945*. Boston, New York: Houghton Mifflin.
- Götze, Karl-Heinz** 2006. „‚Eine kalte, stinkende Hölle‘. Warum Wolfgang Koeppen in den fünfziger Jahren keinen Erfolg hatte.“ In: Häntzschel, Günter *et al.* 2006. 90-106.
- Grafe, Arne** 2006. „‚Koeppen, aber kein Köppchen‘, ‚schlechthin genial‘ oder ‚ein Ekel-Buch‘? Ein Beitrag zur Beziehung Wolfgang Koeppens zum Rowohlt Verlag. Drei bisher unbekannte Gutachten zum Treibhaus-Manuskript.“ In: Häntzschel, Günther *et al.* 2006. 78-89.
- Gras, Vernon W.** (ed.) 1973. *European Literary Theory and Practice. From Existential Phenomenology to Structuralism*. New York: Delta.
- Greiner, Ulrich** (Hrsg.) 1976. *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost** (eds.) 1986. *Blacks and German Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Grivel, Charles** 1982. „Thèses préparatoires sur les intertextes.“ In: Lachmann, Renate (Hrsg.) 1982. 237-49.
- Großkopff, Rudolf** 2005. *Unsere 50er Jahre. Wie wir wurden, was wir sind*. Frankfurt am Main: Eichborn.

- Groth, Sepp** 1961. *Kinder ohne Familie*. München: Juventa Verlag.
- Gugelberger, Georg** 1986. „Them in Our Literature and We in Theirs: Geo-Thematics Reconsidered and Revised.“ In: Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost 1986. 87-112.
- Gunn, Richard L.** 1983. *Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Postwar Trilogy*. New York: Peter Lang.
- Gut, Philipp** 2008. *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Haas, Christoph** 1998. *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*. Würzburg: Ergon.
- Habermas, Jürgen** 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns. Bd.1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hanbidge, Carol** 1983. *The Transformation of Failure. A Critical Analysis of Character Presentation in the Novels of Wolfgang Koeppen*. Bern: Peter Lang.
- Häntzschel, Günter et al.** (Hrsg.) 2001. *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft*. München: iudicium.
- Häntzschel, Günter/ Leuschner, Ulrike/ Ulrich, Roland** (Hrsg.) 2005. *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*. Bd. 1. München: iudicium.
- Häntzschel, Günter/ Leuschner, Ulrike/ Ulrich, Roland** (Hrsg.) 2006. *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre: Wolfgang Koeppen 1906-1996*. Bd. 2. München: iudicium.
- Harsch, Donna** 1993. „Public Continuity and Private Change? Women's Consciousness and Activity in Frankfurt 1945 – 1955.“ *Journal of Social History*, Fall 1993. 29-58.
- Heinemann, Elisabeth D.** 2000. „Single Motherhood and Maternal Employment in Divided Germany: Ideology, Policies and Social Pressure in the 1950s.“ *Journal of Women's History*, 12/3. 146-72.
- Heißenbüttel, Helmut** 1976 [1968]. „Wolfgang Koeppen-Kommentar.“ In: Greiner, Ulrich (Hrsg.) 1976. 151-62.
- Hermand, Jost** 2000. „Gläubige und Opportunisten. Remythisierungsversuche in Politik und Kultur des ‚Tausendjährigen Reichs.‘ In: Noyes, John K. et al. (Hrsg.) 2000. 245-61.
- Herwig, Oliver** 1995. „Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus. Die Strategie der literarischen Auseinandersetzung mit Thomas Mann im Roman ‚Der Tod in Rom‘.“ In: *Zeitschrift für Germanistik* 5 (3). 544-53.
- Hielscher, Martin** 1988(a). *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Hielscher, Martin** 1988(b). *Wolfgang Koeppen*. München: C.H. Beck.
- Höhn, Maria** 2001. „Heimat in Turmoil: African-American GIs in 1950s West Germany.“ In: Schissler, H. (Hrsg.) 2001. 145-63.

-
- Höhn, Maria** 2002. „GIs and Fräuleins. The German-American Encounter in 1950s West Germany.“ Online: http://uncpress.unc.edu/chapters/hohn_gis.html (accessed 11/09/09)
- Holthusen, Hans E.** 1964 [1951]. *Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur.* München: dtv.
- Iser, Wolfgang** (ed.) 2006. *How to do theory.* Oxford: Blackwell.
- Iser, Wolfgang** 2006. „Reception Theory.“ In: Iser, Wolfgang (ed.) 2006. 57-69.
- Judd, Tony** 2005. *Postwar. A History of Europe since 1945.* London: Heinemann.
- Kalaidjian, Walter** (ed.) 2005. *The Cambridge Companion to American Modernism.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Kamuf, Peggy** (ed.) 1991. *Derrida Reader. Between the Blinds.* New York: Columbia University Press.
- Kestling, Robert W.** 1998. „Blacks under the Swastika: A Research Note.“ In: *The Journal of Negro History*, 83/1. 84-99.
- Koch, Manfred** 1973. *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation.* Stuttgart: Kohlhammer.
- Koch, Werner** (Hrsg.) 1971. *Schriftsteller im Gespräch. Wolfgang Koeppen/ Horst Krüger.* Frankfurt: Fischer Taschenbücher.
- Koebner, Thomas** (Hrsg.) 1971. *Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1945.* Stuttgart: Kröner.
- Koopmann, Helmut** (Hrsg.) 1990. *Thomas-Mann-Handbuch.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Kristeva, Julia** 1986 [1966]. „Word, Dialogue and Novel.“ In: Moi, Toril (ed.) 1986. 35-61.
- Kurth, Bianca** 1998. *Spiegelung des Ich im Anderen. Juden und Schwarze im Werk von Wolfgang Koeppen.* Heidelberg: Manutius-Verlag.
- Lachmann, Renate** (Hrsg.) 1982. *Dialogizität.* München: Fink.
- Laybourn, Keith** 1990. *Britain on the Breadline. A Social and Political History of Britain between the Wars.* Gloucester: Alan Sutton.
- Lebzelter, Gisela.** 1985. „Die Schwarze Schmach’: Vorurteile-Propaganda-Mythos.“ *Geschichte und Gesellschaft.* 11. 37-58.
- Lehnert, Herbert** 2008. „Thomas Mann: Schriftsteller für und gegen deutsche Bildungsbürger.“ In: Sprecher, Thomas/ Wimmer, Ruprecht 2008. 9-26.
- Leick, Karen** 2009. *Gertrude Stein and the Making of an American Celebrity.* New York: Routledge.
- Lemaire, Michel** 1978. *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé.* Paris: Klincksieck.
- Levenson, Michael** (ed.) 1999. *The Cambridge Companion to Modernism.* Cambridge: Cambridge University Press.

- Lévi-Strauss, Claude** 1966. *The Savage Mind*. Transl. anon. Chicago: University of Chicago Press. Erstmals erschienen als: Lévi-Strauss, Claude 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Librairie Plon.
- Lévi-Strauss, Claude** 1973. „The Structural Study of Myth.“ In: Gras, Vernon W. (ed.) 1973. 289-316. Transl. Jacobson, Claire. Erstmals erschienen in **Lévi-Strauss, Claude** 1962. *Structural Anthropology*. New York: Doubleday Anchor.
- Linder, Christian** 1972. „Im Übergang zum Untergang. Über das Schweigen Wolfgang Koeppens.“ In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 41-63.
- Mann, Golo** 1992. *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Martin, Thomas** 2002. *Oppression and the human condition. An Introduction to Sartrean Existentialism*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- May, Trevor** 1987. *An Economic and Social History of Britain 1760-1970*. Harlow: Longman.
- Mayer, Hans** 1967. *Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Mitscherlich, Margarete** 1987. „Wie haben sich deutsche Schriftsteller gegen die Unfähigkeit zu trauern gewehrt? Dargestellt an Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom*.“ In: Oehlenschläger, Eckart (Hrsg.) 1987. 289-307.
- Moeller, Robert G.** 1993. *Protecting Motherhood: Women and the Family in the Politics of Postwar West Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Moi, Toril** (ed.) 1986. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press.
- Momber, Eckhardt** 2000. „Scheiterndes Gelingen. Zu Wolfgang Koeppen.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 24-49.
- Müller, Ute** 2005. *William Faulkner und die deutsche Nachkriegsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nelson, Keith.** 1970. „Black Horror on the Rhein.“ *Journal of Modern History*, 42/ 4. 606-27.
- Nestler, Gerhard** 1962. *Geschichte der Musik*. Gütersloh: Bertelsmann. New York: Routledge.
- Niemeyer, Christiane** 2000. „Aims, Obstacles, Gains and Setbacks: German Women 1945-1960.“ *University of Sussex Journal of Contemporary History*, 1. 1-9.
- Nietzsche, Friedrich** 1994 [1872]. Hrsg. Schlechta, Karl 1994 [1954]. *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 7-135.
- Noyes, John K./ Pakendorf, Gunther/ Pasche, Wolfgang** (Hrsg.) 2000. *Kultur · Sprache · Macht. Festschrift für Peter Horn*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Oehlenschläger, Eckart** (Hrsg.) 1987. *Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Otten, Kurt** 1986. *Der englische Roman vom Naturalismus bis zur Bewußtseinskunst*. Berlin: Erich Schmidt.
- Pfister, Manfred** 1985. „Konzepte der Intertextualität“. In: Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hrsg.) 1985. 1-30.
- Plett, Heinrich F.** 1991. *Intertextuality*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Poiger, Uta G.** 1995. „Rebels with a Cause? American Popular Culture, the 1956 Youth Riots, and the New Conception of Masculinity in East and West Germany.“ In: Pommerin, Reiner (Hrsg.) 1995. 93-124.
- Pommerin, Reiner** (Hrsg.) 1995. *The American Impact on Postwar Germany*. Providence, R.I.: Berghahn Books.
- Price, Roger** ²2006. *A Concise History of France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Quack, Josef** 1997. *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rabinow, Paul (ed.)** 1984. *The Foucault Reader*. New York: Random House.
- Rasula, Jed** 2005. „Jazz and American Modernism.“ In: Kalaidjian, Walter (ed.) 2005. 57-76.
- Rathofer, Katja** 2007. „The Healing Power of Narration: Identity Construction in Abdulrazak Gurnah’s Novel *By the Sea*.“ In: Weber, Undine S./ Wozniak, Janina (Hrsg.) 2007. 79-89.
- Reich-Ranicki, Marcel** 1976 [1962]. „Der Fall Wolfgang Koeppen.“ In: Greiner, Ulrich (Hrsg.) 1976. 101-8.
- Reich-Ranicki, Marcel** 1996. *Wolfgang Koeppen*. Zürich: Amman.
- Renner, Ursula** 2007. „Dokumentation eines Skandals. Arthur Schnitzlers ‚Lieutenant Gustl‘“. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne*, 15/2007. 33-40.
- Richner, Thomas** 1982. *Der Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman*. Zürich und München: Artemis.
- Ricoeur, Paul** 1988 [1985]. Transl. Kathleen Blamey and David Pellauer. *Time and Narrative*. Chicago: University of Chicago Press. Transl. by Kathleen Blamey and David Pellauer.
- Ringel, Erwin** 2001. *Die österreichische Seele*. Europa Verlag: Hamburg und Wien.
- Röcke, Werner** (Hrsg.) 2001. *Thomas Mann: Doktor Faustus 1947-1997*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Said, Edward W.** 2003 [1978]. *Orientalism*. London: Penguin.
- Sawyer-Lauçanno, Christopher** 2004. *E.E. Cummings. A Biography*. Naperville: Sourcebooks.
- Schauer, Hilda** 2001. „Wolfgang Koeppen: *Das Treibhaus*. Romanstruktur und Intertextualität.“ In: Häntzschel *et al.* (Hrsg.) 2001. 65-75.

- Scherpe, Klaus** 1987. „Ideologie im Verhältnis zur Literatur: Versuch einer methodischen Orientierung am Beispiel von Wolfgang Koeppens Roman ‚Tauben im Gras‘.“ In: Oehlenschläger, Eckart (Hrsg.) 1987. 233-56.
- Schildt, Axel** 1993. *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn: Dietz.
- Schildt, Axel** 1995. *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg: Christians.
- Schildt, Axel** 1999. *Zwischen Abendland und Amerika: Studien zur westdeutschen Ideenlandschaft der 50er Jahre*. München: R. Oldenbourg.
- Schissler, Hanna** (Hrsg.) 2001. *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany 1949-1968*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Schmidt, Gary** 2001. *Koeppen – Andersch – Böll. Homosexualität und Faschismus in der deutschen Nachkriegsliteratur*. Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag.
- Schmundt-Thomas, Georg** 1992. *America's Germany: National Self and Cultural Other after World War II*. Ph.D. dissertation. Northwestern University.
- Schütz, Erhard** 1987. „Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus* modern ist.“ In: Oehlenschläger, Eckart (Hrsg.) 1987. 275-88.
- Schwab-Felisch, Hans** 1976 [1952 und 1966]. „Kritik und Widerruf.“ In: Greiner, Ulrich (Hrsg.) 1976. 36-44.
- Seaman, Lewis Charles Bernard** 1970. *Life in Britain between the Wars*. New York: Putnam.
- Senghor, Léopold** 1959. *Congrès constitutif du Parti du Rassemblement Africain. Rapport sur la doctrine et la propagande du parti*. Dakar: roneoed copy.
- Solomons, Leon M.; Stein, Gertrude** 1896. „Normal Motor Automatism“. In: *Psychological Review*, Vol 3(5), Sept. 1896, 492-512.
- Sprecher, Thomas/ Wimmer, Ruprecht** 2008 (Hrsg.). *Thomas Mann Jahrbuch. Band 20*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Sprengel, Peter** 2007. „Wolfgang Koeppen. Die Wiederholung der Moderne.“ In: Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth (Hrsg.) 2007. 403-16.
- Sprengel, Peter** 2007. „Wolfgang Koeppen. Die Wiederholung der Moderne.“ In: Becker, Sabina/ Kiesel, Helmuth (Hrsg.) 2007. 403-15.
- Stephan, Alexander** (Hrsg.) 2005. *Americanization and Anti-Americanism. The German Encounter with American Culture after 1945*. New York and Oxford: Berghahn.
- Studies in Africa*, 30/ 31. 31 – 40.
- Susman, Warren** 2003. *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. Washington: Smithsonian Institute Press.

- Tate, Trudi** 1998. *Modernism, History and the First World War*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Thurber, James** 17 Nov. 1934. „There’s an Owl in My Room“. In: *The New Yorker*. <http://mmi.tudelft.nl/~bart/leesvoer/owl.html> (accessed 03 May, 2010)
- Treichel, Hans-Ulrich** (Hrsg.) 1995. *Wolfgang Koeppen. Einer der schreibt. Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Trommler, Frank** 1971. „Realismus in der Prosa.“ In: Koebner, Thomas (Hrsg.) 1971. 177-275.
- Uske, Bernhard** 1984. *Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk Wolfgang Koeppens*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Vaget, Hans R.** 2001. „Fünfzig Jahre Leiden an Deutschland: Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ im Lichte unserer Erfahrung.“ In: Röcke, Werner (Hrsg.) 2001. 11-34.
- Vaget, Hans R.** 2006. *Seelenzauber: Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Vietta, Silvio** 1992. *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Vogt, Jochen** 1986. „Nonkonformismus in der Erzählliteratur der Adenauerzeit.“ In: Fischer, Ludwig (Hrsg.) 1986. 279-98.
- von Einsiedel, Wolfgang** 1952. „Ein dichterischer Zeitroman.“ In: Greiner, Ulrich (Hrsg.) 1976. 33-5.
- von Friedeburg, Ludwig** 1953. *Die Umfrage in der Intimsphäre*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Weber, Dietrich** (Hrsg.) 1970. *Deutsche Literatur seit 1945 in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner. 128-54.
- Weber, Max** 1976 [1921]. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Besorgt von Johannes Winckelmann. Tübingen: Mohr.
- Weber, Undine S.** 2000 „Aufgabe des Vaterlandes – Suche nach einer neuen Heimat. Zu Wolfgang Koeppens *Tod in Rom*“. *Acta Germanica, German Studies in Africa*. Volume 26/27 (1998/99) Ed. John K. Noyes. Frankfurt am Main: Peter Lang. 57-64.
- Weber, Undine S.** 2002/ 2003. „Die schwarze Symphonie des schwarzen Erdteils. Afrikanisches in Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie.“ In: *Acta Germanica, German Studies in Africa*. Volume 30/31 (2002/03) Ed. Anette Horn. Frankfurt am Main: Peter Lang. 31-40.
- Weber, Undine S.** 2004. „‘Exit: Odysseus.’ Zum Verschwinden einer Romangestalt in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*.“ In: Rolf Annas (ed.) 2004. *Fremdsprachenunterricht und Literatur in Forschung und Lehre. Festschrift für Rainer Kussler*. Stellenbosch: SUN Press. 253-63.

- Weber, Undine S.** 2004. "Gescheiterte Begegnungen. Weiße Frauen und schwarze Männer in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen." *TRANS. Internet Journal for Cultural Sciences*. http://www.inst.at/trans/15Nr/04_07/weber15.htm
- Weber, Undine S.** 2006. "'Il mal seme d'Adamo': Zwischen Wolfgang Koeppen und Günter Grass. Einblicke in den Umgang mit dem nationalsozialistischen Faschismus und der Vergangenheitsbewältigung in den vergangenen 50 Jahren." In: *Acta Germanica, German Studies in Africa*. Volume 33 (2005) Ed. Anette Horn. Frankfurt am Main: Peter Lang. 121-9.
- Weber, Undine S.** 2007. „A New Woman? Das Frauenbild in ausgewählten Romanen Richard Aldingtons.“ In: Weber, Undine S./ Wozniak, Janina (Hrsg.) 2007. 39-48.
- Weber, Undine S.** 2012. "Entzauberung der Moderne. Wolfgang Koeppen, Charles Baudelaire und Thomas Mann." In: *Jahrbuch für internationale Germanistik. Magie und Sprache*. Ed. Carlotta von Maltzan. Frankfurt am Main: Peter Lang. Vol. 108. 273-88.
- Weber, Undine S./ Surridge, Trevor M.** 2010. „Wessen Heimat? Integration/ Re-Integration deutscher Soldaten in Ost- und Westdeutschland nach der Kriegsgefangenschaft in der Sowjetunion.“ In: Wozniak, Janina/ van Ryneveld Hannelore (Hrsg.). 369-80.
- Weber, Undine S./ Williams, Alison E.** 2009. "'The 'Golden Fifties' and the 'Tide of Immorality': Relations between African-American GIs in West Germany of the 1950s and white women as provided by Wolfgang Koeppen's Tauben im Gras." In: *Acta Academica. Journal of the human sciences and interdisciplinary fields*. Ed. D.J. van den Berg. Vol. 41/1. 99-125.
- Weber, Undine S./ Wozniak, Janina** 2007. *Kultur- und Literaturvermittlung. Festschrift für Werner Krueger*. Stellenbosch: SUNePress.
- Weiner, Marc A.** 1993. *Undertones of Insurrection. Music, Politics, & the Social Sphere in the Modern German Narrative*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Widdig, Bernd** 1991. „Melancholie und Moderne. Wolfgang Koeppens ‚Tod in Rom‘.“ *The Germanic Review*, vol. 66 (4). 161-8.
- Wilkinson, Sarah** 2003. „The Concept of the State, 1880-1939: ‚The discredit of the State is a sign that it has done its work well‘.“ In: Bradshaw, David (ed.) 2003. 179-99.
- Willett, Ralph** 1992 [1988]. *The Americanisation of Germany, 1945-1949*. London: Routledge.
- Windisch-Laube, Walter** 1990. "Thomas Mann und die Musik." In: Koopmann, Helmut (Hrsg.) 1990. 327-42.
- Worton, Michael/ Still, Judith** (eds.) 1990. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.

Wozniak, Janina/ van Ryneveld Hannelore (Hrsg.) 2010. *Einzelgang und Rückkehr im Wandel der Zeit./ Unknown Passages – New Beginnings. Festschrift für Gunther Pakendorf*. Stellenbosch: SUNeMEDIA.

Young, Iris Marion 1990. „Abjection and Oppression: Dynamics of Unconscious Racism, Sexism and Homophobia.“ In: Dallery, A.B., Scott, C.E., Holley Roberts, P. (eds.) 1990. 201-13.

Zachau, Reinhard K. 1999. „Das Originalmanuskript zu Wolfgang Koeppens *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*.“ *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik*, vol. 32 (2). 115-33.

8. Anhang

LE BEAU NAVIRE

*Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!
Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;
Je veux te peindre ta beauté,
Où l'enfance s'allie à maturité.*

*Quand tu vas bayalant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.*

*Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces;
D'un air pacide et triomphant
Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.*

*Je veux te raconter, ô molle enchanteresse!
Les diverses beautés qui parent ta jeunesse;
Je veux te peindre ta beauté,
Où l'enfance s'allie à maturité.*

*Ta gorge qui s'avance et qui pousse la moire,
Ta gorge triomphante est une belle armoire
Dont les panneaux bombés et clairs
Comme les boucliers accrochent des éclairs;*

*Boucliers provoquants, armés de pointes roses!
Armoire à doux secrets, pleine de bonnes choses,
De vins, de parfums, de liqueurs,
Qui feraient délirer les cerveaux et les cœurs!
Quand tu vas bayalant l'air de ta jupe large,
Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,
Chargé de toile, et va roulant
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent.*

DAS SCHÖNE SCHIFF

*Erzählen will ich dir, o weiche Zauberin!
die mancherlei Reize, die deine Jugend schmücken;
deine Schönheit will ich dir malen,
wo Kindhaftigkeit und Reife sich verbünden.*

*Wenn du, die Luft mit deinem weiten Rocke fegend,
einhergehst
gleichst du einem schönen Schiff, das auf das Meer
hinausfährt,
mit allen Segeln, und schaukelnd gleitet,
sanft gewiegt, und trüg, und langsam.*

*Auf deinem breiten runden Halse, über deinen
prallen Schultern
neigt und hebt dein Haupt sich mit
seltsamer Anmut;
gelassen ziehst du und siegessicher
Deines Weges, du hoheitsvolles Kind.*

*Erzählen will ich dir, o weiche Zauberin!
die mancherlei Reize, die deine Jugend schmücken;
deine Schönheit will ich dir malen,
wo Kindhaftigkeit und Reife sich verbünden.*

*Deine Brust, die sich vorwölbt und die Seide strafft,
deine siegreiche Brust ist ein schöner Schrank,
dessen geschweifte und blanke Paneele oft
wie Schilde die Blitze fangen;*

*Herausfordernde Schilde, mit rosigen Spitzen
bewehrt!
Schrank süßer Geheimnisse, voll guter Dinge,
voller Weine, Wohlgerüche und Liköre,
die Hirn und Herz zum Taumel reizten!
Wenn du, die Luft mit deinem weiten Rocke fegend,
einhergehst
gleichst du einem schönen Schiff, das auf das Meer
hinausfährt,
mit allen Segeln, und schaukelnd gleitet,
sanft gewiegt, und trüg, und langsam.*

*Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles
chassent,
Tourmentent les désirs obscurs et les agacent,
Comme deux sorcières qui font
Tourner un philtre noir dans un vase profond.*

*Deine edlen Beine, unter den Falbeln, die sie vor
sich her jagen,
quälen die dunklen Begierden und reizen sie,
zwei Hexen gleich, die
einen schwarzen Zaubertrank in einem tiefen Topfe
brauen.*

*Tes bras, qui se joueraient de précoces hercules,
Sont des boas luisants les solides émules,
Faits pour serrer obstinément,
Comme pour l'imprimer dans ton cœur, ton amant.*

*Deine Arme, denen der junge Herkules ein Spiel
wäre,
wetteifern an Kraft mit schimmernden
Riesenschlangen;
geschaffen sind sie, hartnäckig,
als wolltest du ins Herz ihn pressen, den Geliebten
zu umklammern.*

*Sur ton cou large et rond, sur tes épaules grasses,
Ta tête se pavane avec d'étranges grâces;
D'un air pacide et triomphant
Tu passes ton chemin, majestueuse enfant.*

*Auf deinem breiten runden Halse, über deinen
prallen Schultern
neigt und hebt dein Haupt sich mit
seltsamer Anmut;
gelassen ziehst du und siegessicher
Deines Weges, du hoheitsvolles Kind.*

Charles Baudelaire 1966 [1857/68]. *Les fleurs du mal*. Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei. 90-3.

PIGEONS ON THE GRASS ALAS

Pigeons on the grass alas.

Pigeons on the grass alas.

Short longer grass short longer longer shorter yellow grass. Pigeons
large pigeons on the shorter longer yellow grass alas pigeons on the
grass.

If they were not pigeons what were they.

If they were not pigeons on the grass alas what were they. He had
heard of a third and he asked about if it was a magpie in the sky.

If a magpie in the sky on the sky can not cry if the pigeon on the
grass alas can alas and to pass the pigeon on the grass alas and the
magpie in the sky on the sky and to try and to try alas on the
grass alas the pigeon on the grass the pigeon on the grass and alas.

They might be very well they might be very well very well they might
be.

Let Lucy Lily Lily Lucy Lucy let Lucy Lucy Lily Lily Lily Lily
Lily let Lily Lucy Lucy let Lily. Let Lucy Lily.

Gertrude Stein (1934), <http://oldpoetry.com/opoem/show/35403-Gertrude-Stein-From-Four-Saints-in-Three-Acts>

A PEOPLESAPED TOOMANY-NESS FAR TOO

a peopleshaped toomany-ness far too

and will it tell us who we are and will
it tell us why we dream and will it tell
us how we drink crawl eat walk die fly do?

a notalive undead too-nearishness

and shall we cry and shall we laugh and shall
entirely our doom steer his great small
wish into upward deepness of less fear
much than more climbing hope meets most despair?

all knowing's having and have is(you guess)
perhaps the very unkindest way to kill
each of those creatures called one's self so we'll

not have(but i imagine that yes is
the only living thing)and we'll make yes

UP INTO THE SILENCE THE GREEN

up into the silence the green
silence with a white earth in it

you will(kiss me) go

out into the morning the young
morning with a warm world in it

(kiss me)you will go

on into the sunlight the fine
sunlight with a firm day in it

you will go(kiss me

down into your memory and
a memory and memory

i)kiss me(will go)

