

Hilda Schauer

**Denkformen und Wertesysteme
in Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie**

Dissertation zur Erlangung der PhD-Doktorwürde

Betreut von
Prof. Dr. Árpád Bernáth

Universität Szeged
Germanistisches Institut

Szeged

2002



Danksagung

Mein Dank gilt Prof. Dr. Árpád Bernáth, der die Arbeit betreut hat und stets als Ansprechpartner und geduldiger, aufmerksamer Zuhörer mit seinem Rat für mich da war.

Dankbar bin ich Heinke Lehmann, Diane Dotzauer, Barbara Baumann und Katharina Hoffmann für die kritische Durchsicht und Judit Heteyi für die Textgestaltung meiner Arbeit.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	Einleitung	1
1.	Forschungsstand	1
2.	Zielsetzung und Vorgehensweise	6
3.	Die janusköpfigen 50er Jahre	9
II.	<i>Tauben im Gras</i> (1951)	14
1.	Ort, Zeit und Darstellungstechnik	14
2.	Die Ringkomposition	17
3.	Die zwei Figurengruppen des Romans	20
3.1.	Kunst und Bildung – geistige Positionen in den Trümmern	22
3.1.1.	Der Künstler als Nonkonformist	22
3.1.2.	Der Künstler als Konformist	31
3.1.3.1.	Der konservative Traditionalismus	33
3.1.3.2.	Edwins Rede oder die Konfrontation der Figuren-Bewußtseins-einstellungen	40
3.1.3.3.	Der Angriff auf Edwin	50
3.2.	Die Möglichkeit des Lebens unter den Bedingungen der Liebe oder der Vorurteile. Vertreter und Opfer des Rassismus	53
3.2.1.	Carla und Washington Price, Vlasta und Herr Behrend	53
3.2.2.	Vertreter des Lebens unter den Bedingungen der Vorurteile und des Rassismus	57
3.2.3.	Der Angriff auf den Negerclub	59
3.2.4.	Odysseus Cotton und Susanne, Josef	62
3.2.5.	Henriette Cohen und Christopher Gallagher, Ezra und Heinz	65
4.	Die Struktur der Sequenzen	67
4.1.	Die erste Geschichte	67
4.1.1.	Die erste Figurengruppe	67
4.1.2.	Die zweite Figurengruppe	68
4.2.	Die zweite Geschichte	69
4.2.1.	Die erste Figurengruppe	69
4.2.2.	Die zweite Figurengruppe	71
5.	Zwischen Venedig und Paris: Die Darstellung der Kulturtraditionen in <i>Tauben im Gras</i>	72
III.	<i>Das Treibhaus</i> (1953)	81
1.	Ort, Zeit und Darstellungstechnik	81
2.	Die angewandte Methode der Analyse	82
3.	Das Handlungsmodell des Romans <i>Das Treibhaus</i>	83
3.1.	Die erste Vorgeschichte	85
3.1.1.	Zu $Z_1 = T(F_a, F_{b1})$	85
3.1.2.	Zu $Z_2 = V(F_a, F_{b1}, F_{c1})$	87
3.1.3.	Zu $Z_3 = T(F_a, F_{b1})$	93
3.2.	Die zweite Vorgeschichte	101
3.2.1.	Die Ankunft in Bonn	101

3.2.2.	Die Konfliktfiguren der zweiten Vorgeschichte	104
3.2.2.1.	Korodin	105
3.2.2.2.	Frost-Forestier	106
3.2.2.3.	Musäus	107
3.2.2.4.	Knurrewahn	107
3.2.3.	Keetenheuve, der Pazifist	110
3.2.4.	Guatemala – Chance oder Flucht für Keetenheuve?	112
3.2.5.	Die Rheinterrassen-Szene	114
3.2.6.	Zu $Z_5 = V (F_a, F_{b2}, F_{c2})$	116
	Die Parlamentssitzung	118
3.2.7.	Die Jona-Episode (2,378-379)	122
3.2.8.	Zu $Z_6 = T (F_a, F_{b2})$	124
IV.	<i>Der Tod in Rom</i> (1954)	128
1.	Die Prologe des Romans	128
1.1.	Der erste Prolog	129
1.2.	Der zweite Prolog	132
2.	Lebensmöglichkeiten in der ersten und zweiten Geschichte	133
2.1.	Die erste Geschichte	133
2.1.1.	Die Möglichkeit des Lebens unter dem Aspekt der Machtdominanz	134
2.1.2.	Lebensmöglichkeiten unter dem Aspekt der Kunstdominanz	137
2.1.3.	Die Möglichkeit von Leben unter dem Aspekt der Dominanz des Glaubens	139
2.2.	Die zweite Geschichte	140
2.2.1.	Das Leben unter den Bedingungen der Macht. Der Gott des Todes und die bürgerlichen Gorgonen	140
2.2.2.	Lebensmöglichkeiten unter den Bedingungen der Kunst: Siegfried Pfaffrath und die Kürenbergs	153
2.2.2.1.	Reaktionen auf Siegfrieds Musik während der Probe. Der Ästhetizismus der Kürenbergs und die radikale Avantgarde von Siegfried	153
2.2.2.2.	Die Badeschiff-Szene	160
2.2.2.3.	Figurenreaktionen auf Siegfrieds Symphonie	161
2.2.2.4.	Das Afrika-Motiv	165
2.2.3.	Das Leben unter dem Aspekt der Dominanz des Glaubens	168
2.2.4.	Lebensmöglichkeiten unter den Bedingungen der Liebe	171
3.	Wolfgang Koeppen und Thomas Mann. Formen der Intertextualität	173
3.1.	Der intertextuelle Titel	173
3.2.	Koeppens Thomas Mann-Essays <i>Die Beschwörung der schweren Stunde</i> (1975) und <i>Die Beschwörung der Liebe</i> (1980)	175
3.3.	Die Rolle von Thomas Manns <i>Der Tod in Venedig</i> und <i>Doktor Faustus</i> als Referenztexte für Wolfgang Koeppens Roman <i>Der Tod in Rom</i>	178
3.3.1.	<i>Der Tod in Venedig</i> als Referenztext	179
3.3.2.	Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i> als Referenztext	185
4.	Die Struktur des Romans	189
5.	Das Verhältnis von Mythologie und Zeit-, bzw. Kulturkritik	191
V.	Zusammenfassung	196
VI.	Literaturverzeichnis	207

I. Einleitung

1. Forschungsstand

Der primäre Aspekt der neueren Koeppen-Forschung ist nicht mehr die Bestrebung, einen unterschätzten Autor zu rehabilitieren, sondern vielmehr die Betonung der Aktualität eines Autors, der die politischen, kulturellen und ästhetischen Debatten seiner Zeit mitgestaltet hat. Man kann Josef Quack nur zustimmen, der über die Romane *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom* schreibt, daß es nur wenige Romane aus dem ersten Jahrzehnt nach 1945 gebe, die sich neben Koeppens Romanen behaupten könnten.¹ In diesem Sinne gilt das Hauptinteresse der vorliegenden Dissertation der Romantrilogie, die aufgrund neuer Fragestellungen untersucht wird.

Mit Koeppens Namen sind einige Legenden verbunden. Zu diesen gehört auch die Legende von seinem Verhältnis zur Gruppe 47. Dieser Frage ist Eugen Satschewski in seinem Aufsatz nachgegangen.² Es ist schwer, den Grad der seelischen Verbundenheit der einzelnen Autoren mit den Zielen und ideologischen Prinzipien der Gruppe zu bestimmen. Koeppens Aussagen über die Gruppe, so Satschewski, können als wohlwollend bezeichnet werden. Koeppen ist der Meinung, daß es ohne das Wirken der Gruppe 47 zu der gegebenen Entwicklung der Literatur in Deutschland nicht so schnell gekommen wäre.³ Er wurde mehrmals zu den Tagungen eingeladen, aber hat diese Einladungen zunächst abgelehnt. Koeppen erklärt dies damit, daß es in seinem Wesen liege, daß er von Tagungen nichts halte. Satschewski ist der Meinung, daß Koeppen in den ersten Jahren des Bestehens der Gruppe kein allzu großes Interesse für die Gruppe zeigte, weil er damals schon die harte Schule der Journalistik bei Herbert Ihering im *Berliner Börsen-Courier* hinter sich hatte und der Autor von zwei Romanen und der *Aufzeichnungen aus einem Erdloch* war. Nach dem Erscheinen seiner Romantrilogie begannen sich die jungen Autoren für seine Romane zu interessieren, die zum Gegenstand der schärfsten professionellen Aufmerksamkeit wurden.

Koeppen stand unter der besonderen Obhut der Gruppe 47. Alfred Andersch, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Walter Jens, Fritz Raddatz und Marcel Reich-Ranitzki haben eine Reihe von Artikeln und Buchbesprechungen über Koeppen geschrieben, und Koeppen

¹ Josef Quack: Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit. Würzburg 1997, S. 7.

² Eugen Satschewski: Wolfgang Koeppen und die Gruppe 47. In: Gunnar Müller-Waldeck/ Michael Gratz (Hg.): Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hamburg 1998, S. 46-57.

³ Vgl. ebd. S. 49.

hat über Ernst Schnabel, Heinz von Cramer, Alfred Andersch, Peter Weiß, Günter Eich, usw., also über Autoren der Gruppe 47 geschrieben.

Es war Alfred Andersch, der viele Lesungen zu Koeppens Werken im Rundfunk bewirkte und als Leiter der Redaktion *Radio-Essay* des Süddeutschen Rundfunks Koeppen 1955 bat, im Auftrage des Rundfunks auf Reisen zu gehen. In der Zeitschrift *Texte und Zeichen*, die Andersch edierte, sind mehrmals Arbeiten von und über Koeppen erschienen.

Koeppen nahm in den 50er Jahren an Tagungen und an den von der Gruppe 47 organisierten politischen Aktionen teil, so unterzeichnete er 1958 zusammen mit anderen Autoren der Gruppe den Aufruf gegen die Atombewaffnung der Bundeswehr.⁴ Über seine Teilnahme an Tagungen gibt es nur einige Erinnerungen. Hans Werner Richter bestätigt, daß Koeppen 1954 an der Tagung der Gruppe in Cap-Circeo (Italien) und im selben Jahr in Burg Rothenfels teilgenommen hat. Fritz J. Raddatz bestätigt Koeppens Teilnahme an der Tagung 1955 in Berlin.⁵

Die Autoren der Gruppe 47 widmeten Koeppens Trilogie auch deshalb große Aufmerksamkeit, weil in seinen Romanen die Wege der literarischen Darstellung mit Hilfe der „neuen Avantgarde“ zu beobachten sind. Satschewski ist der Meinung, daß die folgenden Jahre „in der Geschichte der Gruppe im Zeichen des zunehmenden Einflusses der neuen ‚Avantgarde‘ mit einem merkbaren Rückblick auf Koeppen verlaufen“.⁶ Da die politische Problematik in den längeren Werken der Autoren der Gruppe 47 erst Mitte der 50er Jahre eine wichtige Rolle zu spielen begann, bildeten Koeppens Romane in dieser Hinsicht künstlerische Orientierung.

Koeppens Werk erweitert sich ständig in dem Sinne, daß die Forschung immer wieder neue Werke entdeckt. Vor allem sind es früher unbekannte journalistische Arbeiten des jungen Koeppen. 1992 wird der zuvor unter dem Namen Jakob Littners erschienene Roman *Aufzeichnungen aus einem Erdloch*⁷ bekannt. Roland Ulrich berichtet in seiner Studie über die Entstehungsgeschichte des Romans.⁸ Über das Quellenmaterial war bis 1992 nur das bekannt, was Koeppen selbst erzählt hatte. Demnach hörte sich ein Verleger die Geschichte des dem Holocaust entkommenen Juden Jakob Littner an und erzählte sie dem ihm bekannten

⁴ Vgl. ebd. S. 52.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd. S. 54.

⁷ Jakob Littner: *Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. München: Kluger 1948.

⁸ Roland Ulrich: Vom Report zum Roman. Zur Textwelt von Wolfgang Koeppens Roman *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. In: *Colloquia Germanica*. Internationale Zeitschrift für Germanistik. Herausgegeben von Theodore Fiedler unter Mitarbeit von Jeannine Blackwell. Separatum. Band 32/1999/2. Published for the University of Kentucky by Francke Verlag Tübingen and Basel.

Schriftsteller Koeppen. Aus den Notizen des Verlegers habe dann Koeppen den Roman geschrieben. Entgegen Koeppens Behauptungen gebe es einen Quelltext, den Koeppen gekannt habe. Anhand vergleichender Analysen zeigt Ulrich, daß Koeppen das komplette Manuskript gekannt hatte. Er hat das 183 Seiten lange Manuskript umgearbeitet. Da Jakob Littner an einen von einem Schriftsteller überarbeiteten Tatsachenbericht, an eine Familiengeschichte, nicht an einen Roman gedacht hatte, protestierte er hinterher. Auf die Frage, warum Koeppen die Wahrheit verschwieg, kann geantwortet werden, daß er Littners Text nur als literarische Vorlage betrachtete. Jörg Döring ist der Meinung, daß Koeppen vor einer schweren moralischen Frage gestanden hat: „Demaskierte man ihn als ghostwriter, hatte er die notorischen Glaubwürdigkeitsprobleme der NS-Opfer in der frühen Nachkriegszeit eklatant vergrößert und dem Verdrängungswillen der deutschen Leser noch Vorschub geleistet. Würde er aber erfolgreich sein, der Text als ein authentischer Leidensbericht erscheinen – so das kehrseitig Verheißungsvolle seiner Schreibaufgabe – dann hätte er seine Kompetenz als Autor in den Dienst eines Verfolgten gestellt: eine Art Wiedergutmachungsleistung.“⁹

Ulrichs Ansicht nach kreise Koeppens Werk um Angst, Schuld und Strafe, um dämonische Verstrickung, Verzweiflung und melancholische Welthaltung. Koeppen findet Argumentationen von der Antike über Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger und Sartre für die „Geworfenheit“ des Menschen. Zum Schreiben Koeppens gehört - wie auch in den ersten Romanen – die häufige Bezugnahme auf literarische Vorlagen, so setzt er an die Stelle eigener Erfahrung Leseerlebnisse. Neben Littners Erfahrungen werden Koeppens eigene Lektüreerfahrungen dargeboten. Ulrich wirft Koeppen vor, daß er das quantitative Ausmaß von Littners Originalmanuskript verheimlicht hat, er hätte sich zu Littners Manuskript bekennen sollen. Die Diskussion um diesen Roman ist lange nicht abgeschlossen, sondern erst eröffnet, und kann nun auf dem Boden neuer Quellen fortgesetzt werden.¹⁰

Das Werk Wolfgang Koeppens ist nach seinem Tod am 15. März 1996 in eine neue Phase der Forschung getreten. Der Nachlaß des Schriftstellers wird seit 1997 von der Greifswalder Universität bearbeitet. Er besteht aus den 11000 Bänden der Koeppen-Bibliothek, den nachgelassenen Manuskripten und den Manuskripten der veröffentlichten Werke bzw. Koeppens reichhaltigen Sammlungen.¹¹

⁹ Jörg Döring: „...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...“. Wolfgang Koeppen 1933-1948. Frankfurt am Main 2001. S. 274.

¹⁰ Vgl. Roland Ulrich: Vom Report zum Roman, a. a. O.

¹¹ Vgl. Gunnar Müller-Waldeck: Das Wolfgang-Koeppen-Archiv. In: Materialien zur 3. Wolfgang-Koeppen-Konferenz am 5-8. Oktober 2000

Gunnar Müller-Waldeck stellt die Frage: „Weshalb kamen die Dinge in die kleine Universitätsstadt in Vorpommern? Die Tatsache, daß er hier am 23. Juni 1906 das Licht der Welt erblickte, dürfte als Grund allein wenig plausibel sein, zumal bekannt ist, daß der Halbwüchsige sich dem Ort seiner Herkunft gegenüber sehr distanzvoll verhielt und als berühmter Schriftsteller am 15. März 1996 im über tausend Kilometer entfernten München verstarb, wo er seit 1943 lebte.“¹² Zu DDR-Zeiten konnte die Ehrendoktorwürde Koeppen, der Pommernpreisträger war, nicht verliehen werden. Nach der Wende war Koeppen bereit, die Ehrendoktorwürde entgegenzunehmen. Die Greifswalder Universität hat bis 2000 drei Konferenzen über Leben und Werk von Wolfgang Koeppen veranstaltet. „All diese Bemühungen um Wolfgang Koeppen veranlaßten die Suhrkamp-Stiftung als Alleinerbin, den Nachlaß nach Mecklenburg-Vorpommern zu verkaufen, weil hier an der Universität die Möglichkeit der Aufarbeitung durch Fachleute gegeben ist“ – schreibt Müller-Waldeck über die Gründung des Wolfgang-Koeppen-Archivs.¹³

Im Suhrkamp-Verlag ist unter dem Titel *Auf dem Phantasieroß. Nachlaß* ein erster Band (700 Seiten) mit Nachlaßprosa erschienen.¹⁴ Ein Großteil der Manuskripte kann eingesehen werden, ein Bibliotheksfundbuch und ein Brieffundbuch sind bereits in Arbeit. Das Koeppen-Archiv wird künftigen Forschern ermöglichen, auch den Mythos vom verstummten Autor zu hinterfragen.

Lange Zeit gab es in der Forschung zwei Hauptströmungen. Die erste ist von Reich-Ranickis Aufsätzen (1961, 1963) eingeleitet worden.¹⁵ Diese Richtung betont die zeitkritischen Aspekte von Koeppens Werk. In diese Linie gehören zunächst Dietrich Erlachs und Manfred Kochs Monographien (1973).¹⁶ Der zeitkritische Aspekt und das Wirkungsvermögen der Literatur wurden kritisch beleuchtet (Peter Laemmle 1972, Stephan Reinhard 1972).¹⁷ Die zweite Richtung versuchte, den zeitkritischen Aspekt in Koeppens Werken zu kritisieren oder

¹² Gunnar Müller-Waldeck: Das Wolfgang-Koeppen-Archiv, a. a. O.

¹³ Ebd.

¹⁴ Wolfgang Koeppen: *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main 2000.

¹⁵ Marcel Reich-Ranicki: Der Fall Koeppen [Erste Veröffentlichung: 1961]. In: Ulrich Greiner (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main 1976, S. 101-108. Marcel Reich-Ranicki: Der Zeuge Koeppen [Erste Veröffentlichung: 1963]. In: Ulrich Greiner: *Über Wolfgang Koeppen*, a. a. O., S. 133-150.

¹⁶ Dietrich Erlach: *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*. Uppsala 1973.

Manfred Koch: *Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*. Stuttgart 1973.

¹⁷ Peter Laemmle: „Annäherung an die Wahrheit der Dinge“. *Wolfgang Koeppens Bildersprache zwischen Utopie und Resignation*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wolfgang Koeppen. Text und Kritik* 34. München 1972. S. 46-52.

Stephan Reinhard: *Politik und Resignation. Anmerkungen zu Koeppens Romanen*. In: Heinz Ludwig Arnold: *Wolfgang Koeppen*, a. a. O., S. 38-45.

sogar zu leugnen (Klaus Haberkamm 1975).¹⁸ Es ergab sich auch eine dritte Interpretationslinie, die in Koeppens Werken die Probleme des Schreibens unter den Bedingungen der Moderne untersuchte (Helmut Heißenbüttel 1959, 1968, 1972; Ernst-Peter Wieckenberg 1973; Norbert Altenhofer 1983; Martin Hielscher 1988).¹⁹ Die 1984 erschienenen Monographien Hans Ulrich Treichels und Bernard Uskes versuchten den „zeitkritischen“ und den „modernen“ Autor zusammenzudenken.²⁰

Die Vertreter der zeitkritischen Richtung haben Koeppen „Mythisierung“ und „Dämonisierung“ vorgeworfen. Haberkamm behauptet, daß die Zeitkritik wegen der irrational-mythischen Form nicht zur Geltung kommen könne. In der Analyse der Romane möchte ich beweisen, daß es gar nicht um „Mythisierung“ und „Dämonisierung“ geht, sondern die Umdeutung der Referenztexte zur Zeitkritik beitragen kann.

Thomas Richner (1982)²¹ wählt als Bezugspunkt der Analyse Pascal und Kierkegaard und zieht den Schluß, daß Koeppens Figuren nur die Entscheidung treffen können, zwischen Glauben und Verzweiflung zu wählen. Im Gegensatz zu Richners These, daß Koeppens Figuren die Unfähigkeit zu glauben zu tragischen Figuren macht, vertrete ich die Meinung, daß diese die Möglichkeit haben, verschiedene dominante Werte zu vertreten, von denen nur einer der Glaube ist.

In der Forschung der letzten Jahre gibt es immer weniger Darstellungen, die sich mit allen Werken Koeppens auseinandersetzen. Zu beobachten ist auch eine Pluralität der Methoden und Forschungsobjekte. Immer mehr Forscher beschäftigen sich mit Einzel- und Detailanalysen bzw. mit Früh-, Spät- und Nebenwerken des Autors. Zum Schluß möchte ich einige Autoren aufzählen, deren Werke zu den Besten der letzten Jahre gehören und ohne die und deren Detailanalysen ich die Romane der Nachkriegstrilogie in der vorliegenden Form

¹⁸ Klaus Haberkamm: Wolfgang Koeppen. „Bienenstock des Teufels“. Zum naturhaft-mythischen Geschichts- und Gesellschaftsbild in den Nachkriegsromanen. In: Hans Wagener (Hg.): Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur. Stuttgart 1975, S. 241-275.

¹⁹ Helmut Heißenbüttel: Hörtext und Lesetext Amerika. In: Ulrich Greiner: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 95-98, Derselbe: Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Wolfgang Koeppen. TEXT+KRITIK. 34/1972, S. 33-37.

Ernst-Peter Wieckenberg: Der Erzähler Wolfgang Koeppen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971. Frankfurt am Main 1973, S. 194-204.

Norbert Altenhofer: Wolfgang Koeppen: „Tauben im Gras“. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen. Königstein 1983.

Martin Hielscher: Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“. Heidelberg 1988.

²⁰ Hans-Ulrich Treichel: Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen. Heidelberg 1984.

Bernhard Uske: Geschichte und ästhetisches Verhalten. Das Werk Wolfgang Koeppens. Frankfurt am M. 1984.

²¹ Thomas Richner: *Der Tod in Rom*. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman. Zürich und München 1982.

nicht hätte interpretieren können: Martin Hielscher, Karl-Heinz Götze, Gerhard Pinzhoffer, Josef Quack, Gunnar Müller Waldeck und Michael Gratz (Hg.), Otto Lorenz und Christoph Haas.²²

2. Zielsetzung und Vorgehensweise

Ziel der vorliegenden Arbeit ist, Koeppens Romantrilogie der fünfziger Jahre fiktional zu lesen und die Konstruktionsprinzipien für die Textwelt der Romane zu bestimmen. Dabei ist anzumerken, daß der Ansatz auf eine Analyse der Gesamtkomposition der Romane zielt. Bei dieser Zielsetzung stütze ich mich auf die theoretischen Arbeiten und die Interpretationspraxis der Szegeder Germanisten-Schule, deren Hauptvertreter Árpád Bernáth und Károly Csúri sind.²³

Ein erster und bis heute grundsätzlicher Ansatz zum Schaffen einer wissenschaftstheoretisch fundierten literarischen Erklärungstheorie in der ungarischen Literaturwissenschaft stammt von Árpád Bernáth. Im Folgenden versuche ich einige seiner Grundthesen darzustellen. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1978 gibt Bernáth eine erste Zusammenfassung seiner interpretationstheoretischen Prinzipien:

*Die literarische Erklärung narrativer Texte*²⁴

Bernáth geht davon aus, daß alle Texte - literarische und nicht-literarische -, mindestens eine Welt etablieren, deren (Re)Konstruktion durch den Leser als erste Phase der Textverarbeitung betrachtet werden kann. Die vom Text etablierte Welt wird Textwelt genannt. Die Textwelt, wie jede mögliche Welt, besteht aus Sachverhalten, d.h. aus Objekten, die durch verschiedene Attribute festgelegt und durch verschiedene Relationen verbunden werden, so ist die Textwelt

²²Karl-Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: „Das Treibhaus“. München 1985.

Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“: Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht. Würzburg 1996.

Josef Quack: Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit, a. a. O.

Gunnar Müller-Waldeck, Michael Gratz (Hg.): Mein Ziel war die Ziellosigkeit, a. a. O.

Otto Lorenz: Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter. Tübingen 1998.

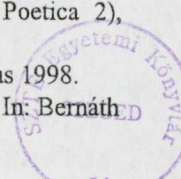
Christoph Haas: Wolfgang Koeppen – eine Lektüre. Würzburg 1998.

²³ Árpád Bernáth: Narratív szövegek irodalmi magyarázata (Zur literarischen Erklärung narrativer Texte, ung.), In: *Literatura* 3/4 . S. 191-196.

Árpád Bernáth, Károly Csúri: „Mögliche Welten unter literaturtheoretischem Aspekt. In: Károly Csúri (Hg.): *Literary Semantics und Possible Worlds/ Literatursemantik und mögliche Welten* (= *Studia Poetica* 2), Universität Szeged, Szeged, 44-62.

Bernáth Árpád: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. 12. deKON-KÖNYVek. Szeged: Ictus 1998.

²⁴ Zusammenfassung des ungarisch erschienenen Aufsatzes *Narratív szövegek irodalmi magyarázata*. In: Bernáth Árpád: *Építőkövek*, a. a. O., S. 141-145.



selbst ein komplexer Sachverhalt. Bernáth geht davon aus, daß sich der Aufbau der (re)konstruierten Textwelt für den Leser willkürlich erweist. Das Leseverfahren, daß sich zum Ziel setzt, die Willkürlichkeit der (re)konstruierten Textwelt aufzuheben, wird Erklärung genannt.

Der Leser kann die Willkürlichkeit der (re)konstruierten Textwelt auf zweierlei Art deuten, so hat auch die Erklärung zwei Grundtypen:

Erklärung₁

Der Aufbau der Textwelt ist für den Leser willkürlich, wenn er voraussetzt, daß der Wahrheitswert der Sachverhalte innerhalb der Textwelt für ihn unbekannt, aber erkennbar ist. Der Wahrheitswert ist für den Leser unbekannt, wenn er nicht weiß, ob einem Sachverhalt der Textwelt der Wahrheitswert „wahr“ oder „falsch“ zugeordnet werden kann. Erkennbar ist der Wahrheitswert für den Leser, so Bernáth, wenn er meint, daß er fähig dazu ist, den Sachverhalten der Textwelt entweder den Wahrheitswert „wahr“ oder „falsch“ zuzuordnen. „Fähig dazu sein“ bedeutet, daß für den Leser eine durch die Textwelt dargestellte, aber von ihr unabhängige Welt zugänglich ist. Die Welt, auf deren Grundlage der Leser den Sachverhalten der Textwelt einen Wahrheitswert zuordnet, wird Interpretanten-Welt, kurz Interpretant genannt.

Einem Sachverhalt der Textwelt kann der Wahrheitswert „wahr“ zugeordnet werden, wenn im Interpretant der diesem entsprechende Sachverhalt „besteht“, sonst ist der Sachverhalt in der Textwelt „falsch“. Erklärung₁ ist also für Bernáth eine Wahrheitswert-Analyse, die über die beiden Komponenten der vorgegebenen Welt und der Textwelt operiert. Die Textwelt ist ausführlich erklärt, wenn jedem Sachverhalt der Textwelt ein Wahrheitswert zugeordnet ist. Das Verhältnis der Textwelt und der Interpretanten-Welt muß nicht ausschließlich als eine Wertungs-Relation verstanden werden, wenn man den zeitlichen Unterschied zwischen der Entstehung der Textwelt und der der Interpretanten-Welt in Betracht zieht. Die Interpretanten-Welt ist in diesem Falle eine Welt, die Anweisungen gibt, um eine ihr angehörige wahre Textwelt zu etablieren. Dieser Zusammenhang macht die Erklärungsfunktion der Zuordnung von Wahrheitswerten den unterschiedlichen Sachverhalten der Textwelt noch klarer. Die Frage nämlich, warum die Textwelt so und nicht anders aufgebaut ist, kann unter Bezugnahme auf die Interpretanten-Welt beantwortet werden. Es gibt Sachverhalte in der Textwelt oder es kann sogar eine ganze Textwelt konstruiert werden, ohne daß eine Interpretanten-Welt Anweisungen dafür geben würde. Gerade diese Fähigkeit der Sprache führt uns zu dem zweiten Erklärungstyp.

Erklärung₂

Der Aufbau der Textwelt kann für den Leser auch dann willkürlich sein, wenn er annimmt, daß der Wahrheitswert der Sachverhalte in der Textwelt zwar gegeben, aber der Aufbau der Textwelt unbegründet, allerdings begründbar ist.

Im Falle der Erklärung₂, so Bernáth, geht der Leser davon aus, daß für ihn der Wahrheitswert der Sachverhalte in der Textwelt gegeben ist, und zwar in dem Sinne, daß der Textwelt der Wahrheitswert „wahr“ zuzuordnen ist. Der Leser meint, es gibt keine von der Textwelt unabhängige Welt, die hinsichtlich einer Wahrheitswert-Analyse als Interpretant dienen könnte. Unbegründet ist der Aufbau der Textwelt für den Leser, wenn er nicht weiß, warum sie auf die gegebene und nicht auf eine andere Weise aufgebaut ist. Begründet wird der Aufbau der Textwelt für den Leser, wenn er eine Theorie konstruieren kann, die alle Anweisungen für den Aufbau der Textwelt enthält.

Die Erklärung₁ ist für Bernáth die Erklärung einer (re)konstruierten Textwelt, kurz die nicht-literarische Erklärung. Wenn der Aufbau der (re)konstruierten Textwelt nicht-literarisch erklärt wird, wird der die zu erklärende Textwelt etablierende Text als nicht-literarischer Text betrachtet.

Die Erklärung₂ wird als Erklärung einer (re)konstruierten Textwelt literarische Erklärung genannt. Wenn man den Aufbau der (re)konstruierten Textwelt literarisch erklärt, wird der die zu erklärende Textwelt etablierende Text als literarischer Text betrachtet.

Im Falle der literarischen, d.h. fiktionalen, Erklärung wird die Möglichkeit der Erkenntnis aufgrund der fiktiven Sachverhalte durch eine Theorie gesichert. Mit Hilfe der Theorie werden die Konstruktionsprinzipien für eine fiktive Welt von handelnden Personen formuliert. Die Konstruktionsprinzipien, so Bernáth, fungieren mit der Strenge von Naturgesetzen.

„Es scheint uns sinnvoll anzunehmen, daß die Gestalten einer Textwelt auf Individuen einer möglichen Welt referieren. Mögliche Welten sind als Strukturierungen bzw. Explikationen von Textwelten anzusehen, Versuche für die Aufhebung der Willkürlichkeit der Sachverhalte und ihrer Zusammenhänge, die die Textwelt aufbauen.“²⁵

Die möglichen Welten der Literatur sind für Bernáth ethische Welten mit ihren handelnden Figuren: Es handelt sich um die Herausbildung von Wertzuständen und Wertstrukturen, um ihre Bewahrung oder Veränderung. Die Wertstrukturen sind also immer historisch-gesellschaftlich geprägt und daher zeitlich-räumlich beschränkt.²⁶

²⁵ Árpád Bernáth, Károly Csúri: Mögliche Welten unter literaturtheoretischem Aspekt, a. a. O., S. 54.

Nach dieser theoretischen Ausführung komme ich auf die Zielsetzung der vorliegenden Dissertation zurück. Nach der ausführlichen Analyse konnte ich feststellen, daß in allen drei Romanen zwei Leitgedanken bzw. –themen zu beobachten sind. Der eine Gedanke ist die Wichtigkeit der Zugehörigkeit der Personen zu verschiedenen Wertesystemen, die dadurch charakterisiert werden können, daß sie über einen dominanten Wert verfügen. So gibt es verschiedene Wertesysteme mit der Wertdominanz von Macht, Kunst, Glauben und Liebe.

Der zweite Leitgedanke ist, daß jede Figur über die für sie typische Denkform charakterisiert werden kann. Es hat sich nämlich erwiesen, daß den Handlungen der Figuren ein bestimmter Denkstil, eine bestimmte Wahrnehmung der Welt zugrundeliegt. Als Grundtypen können die synthetisch-harmonisierende „bürgerliche Denkform“ und die analytisch-kombinatorische „moderne Denkform“²⁷ genannt werden, die miteinander konkurrieren. In einigen Fällen ergibt sich die Handlung der Geschichten aus den Bewahrungsversuchen oder der Veränderung der Wertekonstellation.

Im letzten Schritt werden die Zusammenhänge der beiden semantischen Felder untersucht, d.h. die Wechselbeziehungen zwischen Wertesystemen und Denkformen ausgearbeitet. Es gibt für die einzelnen Denkformen typische Wertdominanzen, daraus kann geschlußfolgert werden, welche Denkform für die Stabilisierung und Entwicklung der Bundesrepublik wünschenswert ist.

3. Die janusköpfigen 50er Jahre

In diesem letzten Teil der Einleitung möchte ich einige Momente der Kulturgeschichte der Zeit des Nationalsozialismus und der frühen Nachkriegsjahre hervorheben, denn in der neueren Forschung wird der Versuch unternommen, den Zusammenhang von Kunstvorstellungen, Kunstprozeß und Politik zu klären und die Perspektive eingenommen, die nach der Kontinuität und Diskontinuität nationaler semantischer Traditionsbestände fragt. In der Darstellung des erwähnten Fragekomplexes verwende ich zwei in den letzten Jahren

²⁶ Ebd. S. 51.

²⁷ Die Terminologie nach Panajotis Kondylis. In: Panajotis Kondylis: Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne. Weinheim 1991.

erschienene Bücher.²⁸ Es kann die Frage gestellt werden, warum ich die wissenschaftliche Analyse eines Kulturhistorikers zurateziehe, wenn ich Koeppens Romane fiktional lesen möchte. Ich glaube, daß diese zwei Annäherungsweisen einander nicht ausschließen, denn es bedeutet, daß ich so die konstruierte mögliche Welt mit der realen Welt vergleichen kann. Genauer gesagt, habe ich zuerst die Romane literarisch erklärt und dann die Epochendarstellungen gelesen. Es hat sich herausgestellt, daß Koeppen die literarischen und politischen Diskussionen der Zeit ziemlich genau wiedergegeben hat. Die Abweichungen sind damit zu erklären, daß die konstuierte mögliche Welt mit der realen Welt nicht identisch ist. Der Vergleich wird zeigen, daß Koeppen alles düsterer und pessimistischer gesehen hat.

Es gibt „helle“ und „dunkle“ Erinnerungsvarianten des kollektiven Alltagsbewußtseins der 50er Jahre, meist unter den Stichworten „Modernisierung“ und „Restauration“. Bollenbeck ist der Ansicht, daß die Begriffe Restauration und Modernisierung zur Charakteristik der 50er Jahre ungeeignet seien. Die Bundesrepublik ist kein Produkt irgendeiner Restauration, aber sie ist in den 50er Jahren durch restaurative Tendenzen gezeichnet. Mit dem Kalten Krieg verändert sich das intellektuelle Klima. Die ästhetische Toleranz solcher Blätter wie „Aufbau“, „Goldenes Tor“, „Die Fähre“ oder „Ost und West“ wird durch ein neues Denken zerstört: „Das bildungsbürgerliche Deutungsmuster von der kulturell verbürgten Einheit der Nation wird bald durch Realitäten des Kalten Krieges destruiert.“²⁹

Bollenbeck erwähnt Wolfgang Koeppen und seine Nachkriegstrilogie, bzw. Heinrich Bölls *Billard um halb zehn*; in diesen Werken werden restaurative Tendenzen erzählerisch gestaltet. So ist es verständlich, wenn zeitgenössische Autoren von einer Restauration sprechen. Aber er findet den Begriff zu eng, um die ganze Epoche charakterisieren zu können: die Elitenkontinuität, die Rekapitalisierung und die achtbaren Neuansätze, die mit dem Restaurationsverdacht nicht überzogen werden können. Freilich gibt es mentale Kontinuitäten, rassistische, antisemitische und autoritäre Vorstellungen.³⁰

In der Adenauer-Ära findet ein „semantischer Sonderweg“ sein Ende. In der Bundesrepublik wirkt die allmählich akzeptierte Moderne zum ersten Mal in der deutschen Geschichte politisch stabilisierend. Bollenbeck stellt die Frage, was überhaupt semantischer Sonderweg bedeute? In der Nationalkultur entsteht in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert eine enge

²⁸ Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main und Leipzig 1994.

Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser (Hg.): *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle und bildungsbürgerliche Semantik III*. Wiesbaden 2000.

²⁹ Georg Bollenbeck: *Die fünfziger Jahre und die Künste: Kontinuität und Diskontinuität*.

In: Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser (Hg.): *Die janusköpfigen 50er Jahre*, a. a. O., S. 190-213, hier: 194.

³⁰ Vgl. ebd. S. 195.

Koalition von sozialer, kultureller und nationaler Identität. Die Nationalkultur dient hier als Kompensation für die fehlende staatliche Einheit. Der Kunst, vor allem aber der Musik kommt eine stabilisierende Rolle zu. Die Nationalkultur ist von dem kulturell hegemonialen Bildungsbürgertum durchdrungen. Die Künste werden hochgeschätzt und öffentlich gefördert. Welche sind die Kennworte der Nationalkunst? Die Kunst stammt aus dem Volke, garantiert die individuelle Bildung und ist der Schönheit verpflichtet. In der kulturellen Moderne wird dann die Hegemonie des Bildungsbürgertums gefährdet. Eine „kulturkritische“ Ablehnung der Moderne ist keine deutsche Besonderheit. Einen vergleichbaren Zusammenhang zwischen einer nationalen Semantik und einer spezifisch nationalen Trägerschicht gibt es aber nur in Deutschland. In Westeuropa wird „civilisation“ nicht auf das Individuum, sondern auf Völker und Nationen bezogen. Der Begriff umfaßt alle Lebensbereiche, sowohl die materiellen als auch die geistigen. So ist die westeuropäische Intelligenz offener für den gesellschaftlichen Wandel. Im Unterschied zu „civilisation“ erlaubt das Deutungsmuster keinen Bezug auf eine politisch begriffene „societas civilis“. So äußert sich in der deutschen Kulturkritik ein Unbehagen gegenüber der kapitalistischen Moderne.³¹

Im Kaiserreich streitet man zwar über die Künste, will sie aber politisch nicht bekämpfen. Die „freigesetzte Moderne“ der Republik radikalisiert die Auseinandersetzungen um die modernen Künste. Die Ablehnung des Neuen ist in Deutschland besonders stark: „Aber nirgendwo sonst empfindet man (uns heute so harmlos anmutende Dinge) wie das Flachdach, das Saxophon oder neue Kompositionstechniken als so bedrohlich wie in Deutschland.“³² In der Weimarer Republik gibt es scharfe Gegensätze: Amerikanismus und Kulturkritik, alte und neue Kunst, das alles erhöht das Gefühl des Kulturpessimismus. Der Kontrast zwischen Modernisierung und den Normen des Deutungsmusters trägt zur Dauerkrise der Republik bei.

Das ab 1929 auftauchende Schlagwort „Kulturbolschewismus“ verbindet die Ängste vor der kulturellen Moderne mit dem Bolschewismus. Der „Kulturbolschewismus“ hat eine integrative Kraft und steigert die Sehnsucht nach einem rettenden Führer. Der Nationalsozialismus definiert sich als Gegner des „Kulturbolschewismus“: „So bildet das Schlagwort die selbstgebaute semantische Brücke, auf der ein desorientiertes Bildungsbürgertum ins ‚Dritte Reich‘ gelangt.“³³ Die Nazi-Propaganda verwendet Diskurselemente und Wissensbestände, die dem Bildungsbürgertum bekannt sind. Die nationalsozialistische Kulturpolitik unterdrückt die moderne Kunst und kommt den

³¹ Vgl. Georg Bollenbeck: *Bildung und Kultur*, a. a. O., S. 284-286.

³² Ebd. S. 202.

³³ Ebd. S. 203.

bildungsbürgerlichen Traditionen scheinbar entgegen. Die Massenkünste dienen der Zerstreuung. „Im Bereich der Höhenkünste bedient sich die offiziöse Verlautbarungsrethorik des Regimes eines vulgäridealistischen Vokabulars, das bis zum Leerlauf die edle Kunst, das deutsche Genie, das zeitlose Werk und weihevoller Versenkung lobt.“³⁴ Doch bedeutet der Nationalsozialismus einen Bruch mit den bildungsbürgerlichen Traditionen. Der Begriff „Zivilisation“ wird von den Nationalsozialisten wieder verwendet, aber „Fortschritt“ und „Menschheit“ werden ausgelassen und der Begriffsumfang auf Wirtschaft und Technik verengt. Technik wird anerkannt, weil sie nationale Größe und die militärische Stärke garantiert.

Bonn ist keine Wiederholung Weimars. Wegen der totalen Niederlage und des überlegenen Siegers kann eine Ablehnung der Neuerungen aus dem Ausland nicht mehr aufkommen. Die großen Innovationen der modernen Kunst, die internationale Moderne ist in Deutschland nahezu unbekannt. Man erinnert sich noch an die diktatorischen Methoden der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Nach dem Krieg gibt es Bemühungen, die Autonomie der Kunst zu betonen und ein individualistisches Bildungsideal zu verwirklichen. In der frühen Nachkriegszeit vollzieht sich unter der Betonung des „Abendländischen“ die Reaktivierung der bildungsbürgerlichen Kunstsemantik. Man lobt wieder die Antike, die Renaissance und die Goethezeit. Die Begriffe des Humanismus-Diskurses waren weder bei den Besiegten noch bei den Siegern dem Verdacht ausgesetzt, sie gehörten zur Sprache des Nationalsozialismus.

Bollenbeck ist der Ansicht, daß man den Traditionalismus nicht überbetonen dürfe. In der unmittelbaren Nachkriegszeit herrsche ein Pluralismus, ein Interesse an den Exilierten und Verworfenen. Mit dem Kalten Krieg aber erstarren die Positionen. Im Osten setzt ein Kampf gegen die moderne Kunst ein. Die Argumente erinnern an frühere bildungsbürgerliche Vorstellungen: Kunst soll aus dem Volke stammen, volkstümlich sein und dem Schönen dienen. Im Westen kann man eine zunehmende Akzeptanz der kulturellen Moderne wahrnehmen. Es bildet sich die Hochschätzung des literarischen Experiments, der atonalen Musik und der abstrakten Gemälde aus. Diese Moderne trägt aber manchmal Züge einer „geschrumpften“ Moderne, die im Politischen nicht stört.

Was die Massenkunst betrifft, kann man ab 1955 von einem neuartigen „Massenkulturschub“ sprechen. In den Massenkünsten sieht man eine Manifestation der Amerikanisierung. Nach dem Zweiten Weltkrieg glänzen die USA mit einem ungebrochenen Optimismus und

³⁴ Ebd.

expansiven massenkulturellen Mustern. Die unaufhaltsame Amerikanisierung erweckt Faszination, aber auch Abwehr. Es entwickelt sich eine zivile Massenkultur zuungunsten einer bildungsbürgerlichen Kultur. Ab Mitte der fünfziger Jahre wird wieder über die Amerikanisierung debattiert.³⁵ Bollenbeck zieht die Bilanz:

Mit der Akzeptanz einer internationalen Moderne findet der semantische Sonderweg sein Ende. Ohne die verunsichernde Diskrepanz zwischen Kunstvorstellungen und Kunstentwicklung erhält die kulturelle Moderne zum ersten Mal in der deutschen Geschichte eine politisch stabilisierende Funktion. Auch in den 20er Jahren wurde sie der Demokratie zugerechnet, allerdings innerhalb einer Negativbilanz des „Systems“. In der Bundesrepublik aber gilt sie als Ausweis der politischen und künstlerischen Freiheit.³⁶

³⁵ Vgl. ebd. S. 206f.

³⁶ Ebd. S. 209.

II. *Tauben im Gras* (1951)

1. Ort, Zeit und Darstellungstechnik

Obwohl der Name der Stadt, in der sich das Geschehen von der *Tauben im Gras* abspielt, nicht genannt wird, sind die Hinweise auf München unübersehbar. Auf dem Flughafen kann man schon den Dunst nach Biermaische aus den großen Brauereien der Stadt riechen (2,40).³⁷ Die Olympischen Spiele in Garmisch werden erwähnt (2,29), und vor allem wird die Rolle der Stadt während des NS-Regimes angedeutet: "Die Stadt (...) hatte das Grauen erlebt, das abgeschlagene Haupt der Meduse gesehen, frevelige Größe, eine Parade von aus ihrem eigenen Urgrund heraufgekommenen Barbaren, (...)" (2,105). Ein Platz wird beschrieben, den Hitler entworfen hatte, und der als Ehrenhain des Nationalsozialismus geplant war (2,165). Statt vom lokalisierbaren Hofbräuhaus spricht Koeppen immer einfach vom "Bräuhaus", statt von der Frauenkirche ist immer von einem "Dom" die Rede, und von einer Heiliggeistkirche, die in vielen süddeutschen Städten stehen könnte. Die Namen der Straßen und Plätze klingen süddeutsch, aber nicht eindeutig münchenerisch: Böttcherplatz, Heiliggeistplatz und Bräuhausgasse. Der durch die Stadt fließende Fluß wird auch nicht mit Namen genannt. Koeppen geht es in diesem Roman um die Situation der deutschen Bürger und Städte in den ersten Nachkriegsjahren.³⁸

Damit wird nicht behauptet, daß die Bedeutung der Großstadterfahrung für den Roman nicht wesentlich wäre. Man kann die Spuren der Faszination nicht übersehen, die in den zwanziger Jahren das Großstadterlebnis bei den Dichtern hervorgerufen hat. Diesem hat der Film den reinsten Ausdruck gegeben. Koeppen greift in seiner Großstadtdarstellung auf Filmexperimente zurück, und er baut dabei durch die Anwendung von den verschiedenen Formen der Montagetechnik eine fiktive Welt auf. Über die Welt der Filmemacher hat er viel Erfahrung, denn er war während des Krieges Drehbuchautor. Koeppens berühmteste und auch von ihm für seine schriftstellerische Entwicklung für wichtig gehaltene Vorläufer in der Großstadtschilderung sind James Joyce, John Dos Passos und Alfred Döblin. Die Möglichkeit des Vergleichs mit den genannten Autoren und ihren Werken taucht hier auf, aber die

³⁷ Die Zitate nach: Wolfgang Koeppen: *Gesammelte Werke* in sechs Bänden. Hg. von Marcel Reich-Ranicki unter Mitarbeit von Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt a. M. 1986.

³⁸ Vgl.: Dietrich Erlach: Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler, a. a. O., S. 60-61.

Erforschung der Entwicklung der Großstadtdarstellung gehören nicht zu den Forschungszielen der vorliegenden Arbeit.

Bei Koeppen spielen bei der Schilderung der Städte biblische und mythologische Anspielungen eine wichtige Rolle. An einer Stelle wird Philipps Stadt der Kinderjahre in Masuren mit mythologischen Bildern beschrieben: "(...) eine Flut, die verebbte, ins Land verrieselte, in die Bauerstuben, als die Städte brannten, als der Asphalt hinschmolz in der täglich durchschrittenen Gasse, stygisches Wasser wurde, ätzend und brennend" (2,24). Die Styx war der Hauptfluß des Hades, die nach Vergil neunmal um ihn floß. Wer eintreten wollte, wurde von Charon übersetzt. Es gab außerdem einen kleinen gleichnamigen Fluß, dessen Wasser tödlich war und jeden Stoff zersetzte, mit dem es in Berührung kam.³⁹ In diesem mythologischen Bild wird die brennende Stadt der Bombennächte während des Ersten Weltkrieges mit Hades verglichen. Die Stadtmetaphern, die die Kriegszerstörungen als Strafgericht beschreiben, sind in einigen Fällen dem Bildbestand der Bibel entnommen: "(...) der Rauch verzog sich, sie lauschten den Baggern, die in die Trümmer griffen, lauschten von fern, ausgesperrt von Ninive, von Babylon, Sodom, den geliebten Städten, (...)" (2,26) und "die Stadt war mit Feuer gestraft worden und mit Zerschmetterung ihrer Mauern, heimgesucht war sie, hatte das Chaos gestreift, den Sturz in die Ungeschichte" (2, 105f.).⁴⁰ Die Städte wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört, aber die Schuldfrage bezieht sich nicht nur auf die Sünden der Einwohner während des Krieges, sondern auch auf die Frage der Akzeptanz der von den Besatzungsmächten suggerierten Kollektivschuldthese in der frühen Nachkriegszeit.

Neben der Einheit des Handlungsortes muß man als zweites Merkmal anführen, daß sich die Ereignisse an einem Tag, genauer gesagt in achtzehn Stunden abspielen. Der Zeitrahmen wird

³⁹ Vgl.: Reclams Lexikon der antiken Mythologie, a. a. O., S. 489f.

⁴⁰ Das Buch Josua,6 beschreibt Jerichos Zerstörung durch göttlichen Zorn. Die Stadt der Heiden wurde verbrannt, nachdem die Mauern von Jericho im Kriegsgeschrei der Israeliten eingestürzt waren. Josua ließ aber die Hure Rahab, samt dem Hause ihres Vaters leben, weil sie die Boten verborgen hatte. Sodom ist genauso wie Babylon zum Symbol für eine sittenlose Stadt geworden. Im Bezug auf den Schuldgedanken ist Abrahams Frage an Gott wichtig: „Willst du denn den Gerechten mit dem Gottlosen umbringen?“ (1. Buch Mose 18,23) Gott antwortete ihm, daß er sein Gericht zurückhalten würde, um die Gerechten zu schützen, auch wenn es nur wenige wären. Er rettet die Angehörigen seines Bundesvolkes aus. Außer Lots Familie fand sich kein einziger Gerechter in der Stadt. Es geht um die Sittenverderbnis der Bürger von Sodom, die Fremde homosexuell zu schänden begehren. Die perverse Gewalttätigkeit der Sodomiter bestätigt, daß das „Geschrei über Sodom“ (Genesis 18,20) gerechtfertigt war. „Da ließ der Herr Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorra und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war.“ (Genesis 19,24-26) Der biblische Turmbau von Babel symbolisiert die Hybris, die großwahn sinnige Überheblichkeit des Menschen, der mit seinen irdischen Mitteln den Himmel stürmen will. So entstanden die verschiedenen Sprachen der Menschheit, wodurch die Vermessenheit himmelstürmender Vorhaben verhindert werden sollte. (Genesis, 11). In der Johannes-Apokalypse ist Babylon das Gegenbild zur heiligen Stadt Jerusalem und wird dargestellt durch ein in Scharlach und Purpur gekleidetes Weib.

nicht mit Uhrzeit-Angaben bestimmt, sondern indirekt, anhand von Handlungselementen: "Die Glocken riefen zur Frühmesse" (2,14) und "Mitternacht schlägt es vom Turm" (2,218).

Unverkennbar spielt die Geschichte im Jahr 1951, worauf einige eingeblendete Zeitungsnachrichten hinweisen: Persien hat die Ölindustrie verstaatlicht, General Eisenhower unternahm eine NATO-Inspektionsreise durch Europa, es begann die Diskussion über den deutschen Wehrbeitrag, amerikanische Luftstützpunkte wurden errichtet und Gide starb im Frühjahr 1951.⁴¹ Es gibt auch zahlreiche Aussagen über die Jahreszeit, wie zum Beispiel die folgenden Sätze "Der Frühling setzte sich durch. Im verwilderten Garten der Villa blühte das Unkraut" (2,29).

Tauben im Gras ist in der Erstausgabe in 103, im Text der Gesammelten Ausgabe in 92 Sequenzen gegliedert. Die Sequenzen sind durch die Zäsur eines doppelten Zeilenabstandes von der vorhergehenden und der nachfolgenden Sequenz getrennt. Sie haben keine Überschriften und sind nicht numeriert. Quack hat die Gliederung des Textes ausführlich untersucht und den Schluß gezogen, daß in den Gesammelten Ausgaben nicht nur Zäsuren zwischen Sequenzen weggefallen sind, sondern auch die Sequenzgrenzen nicht eingehalten werden, und auch eine neue Sequenzzäsur eingeführt wird.⁴²

Der Roman schildert den Tagesablauf von etwa 30 Personen, die namentlich vorgestellt werden und über eine rekonstruierbare Lebensgeschichte verfügen. Der Erzähler wechselt die Perspektive immer wieder, so entsteht eine Multiperspektivik, die durch die Montagetechnik, durch die Verknüpfung der einzelnen Sequenzen realisiert wird.⁴³

Unter Montagetechnik versteht man nicht nur die scheinbar willkürliche Verknüpfung der einzelnen Sequenzen, sondern auch die Einmontierung von Zeitungsüberschriften, Radiomeldungen und literarischen Anspielungen. Textsegmente, die als Fremdtex te zu lesen sind, sind in vielen Fällen durch Kursivdruck kenntlich gemacht. Die in den Text einmontierten Textsegmente, die nach der Absicht des Autors den Anspruch der Authentizität erheben,

⁴¹ Im Kalten Krieg herrschte noch Geschlossenheit der beiden Blöcke in Ost und West. Für die USA begannen die fünfziger Jahre mit dem tiefen Schock über den „Verlust Chinas“. Als Reaktion auf die Gründung der VR China entstand in den USA der McCarthyismus. Er hinterließ tiefe Narben. Unmittelbare Konsequenz der Gründung der VR China war der Koreakrieg (1950-1953). Das direkte Engagement Chinas für Nordkorea ließ eine globale Bedrohung für den Weltfrieden entstehen. Der Korea-Boom wirkte für die beiden Industrienationen Japan und die Bundesrepublik profitabel aus. Es setzte sich die Forderung nach bundesdeutscher bzw. japanischer Aufrüstung durch.

⁴² Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit, a. a. O., S. 96.

⁴³ Georg Bungter analysiert die Verknüpfungstechnik im Roman sehr ausführlich. Vgl. Georg Bungter: Wolfgang Koeppens „Tauben im Gras“, In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 186-197.

behalten ihren fiktionalen, verweisenden Charakter bei. Diese sind dem Romangeschehen nicht funktionslos beigelegt, sondern als Teilaspekt der gesellschaftskritischen Gesamtaussage und in der Form der Figurenreaktion als Form der Figurencharakteristik. Marcel Reich-Ranicki registriert den Unterschied zu Döblin und Dos Passos:

In sämtlichen Episoden durchdringt Koeppen den Alltag seiner Gestalten. Sie werden – wie einst in *Berlin Alexanderplatz* – unaufhörlich von der Brandung des Lebens umspült. Während jedoch Döblin und schon vor ihm Dos Passos rohes, nahezu unermessliches Tatsachenmaterial zusammengerafft und in ihren Riesengemälden untergebracht hatten, fällt bei Koeppen die strenge Auslese der berücksichtigten Phänomene auf. Seiner epischen Bestandsaufnahme haftet nichts Naturalistisches an. Statt der grandiosen Expansion Döblins bietet Koeppen die gewissenhafte Reduktion.⁴⁴

Die Montagetechnik ist geeignet, das Tempo des urbanen Lebens und die Diskontinuität der Geschehnisse wiederzugeben. Es kommen überpersönliche Zusammenhänge zum Vorschein, von denen die einzelnen Personen nichts wissen. Quack weist darauf hin, daß es eine Simultaneität des Denkens gebe, diese bilde das Gegengewicht zum Motiv der Auflösung, der nach dem Weltbild der modernen Physik unsere Wirklichkeitsvorstellung unterworfen sei. Wie sehr der Mensch von fremden Meinungen und Vorurteilen beeinflusst werde, habe Koeppen in seiner Personendarstellung enthüllt.⁴⁵

2. Die Ringkomposition

Der Roman weist eine Ring- oder Rahmenkomposition auf. Die ersten beiden Abschnitte werden als Prolog und der Schlußabschnitt als Epilog ausgezeichnet. Es wird erzählt, was an diesem Tag geschieht und in der Schlußsequenz werden die Geschehnisse des Tages noch einmal überblickt.

Der Prolog gibt eine erste Beschreibung und Diagnose der Gegenwartssituation. Genannt werden die wichtigsten Motive des Romans: Stadt, Bedrohung, Tod, Erinnerung und Auguren:

Flieger waren über der Stadt, unheil kündende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm, Sturm, Hagel und Donner, täglich und nächtlich, Anflug und Abflug, Übungen des Todes, ein hohles Getöse, ein Beben, ein Erinnern in den Ruinen. Noch waren die Bombenschächte der Flugzeuge leer. Die Auguren lächelten. Niemand blickte zum Himmel auf. (2,11)

Die Flieger erwecken Kriegs- und Todesassoziationen, die sich einerseits als Erinnerungen auf die Vergangenheit beziehen, andererseits aber mit den noch leeren Bombenschächten der

⁴⁴ Marcel Reich-Ranicki: Wolfgang Koeppen. Zürich 1996, S.39-40.

⁴⁵ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 105f.

Flugzeuge die Furcht vor einem kommenden Krieg ausdrücken.⁴⁶ Der Satz „Noch waren die Bombenschächte der Flugzeuge leer“ kehrt in dem Schlußabschnitt bedrohlicher, furchterregender im Präsens zurück: „Am Himmel summen die Flieger. Noch schweigen die Sirenen. Noch rostet ihr Blechmund.“ (2,219)

In der Römischen Religion steht der Begriff „Augurium“ für die Wahrsagung aus dem Fluge der Vögel, dann weiter ausgedehnt, aus vielen anderen Zeichen, aus den Wolken, dem Blitz, dem Donner und bei den Vögeln auch aus ihrem Fressen, ihrem Gesang oder Geschrei. Die Priester, denen das Geschäft der Wahrsagung oblag, hießen Auguren. Die Feldherren, die Heere, die Kaiser hatten eigene Auguren, welche sie begleiteten. Der Augur teilte mit seinem Stabe den Himmel in vier Teile und betrachtete die Zeichen, welche er wahrnahm und deutete sodann nach seiner politischen Ansicht.⁴⁷ Im Bild des antiken Auguriums und der antiken Auguren wird das Bild der neuen Bedrohung und der neuen Wahrsager geschildert. Die Flugzeuge und ihr Getöse beschwören die Vögel und den Donner der römischen Wahrsagung herauf. Die Auguren, die die Zukunft aufgrund der Beobachtung des Vogelflugs voraussagen konnten, haben ihre aktuellen Entsprechungen in den lächelnden Auguren der Romanhandlung. Wer sind aber diese und warum lächeln sie? Die neuen Auguren der Romanhandlung können mit Hilfe von einigen Zitaten definiert werden:

Aus Philipps Perspektive wird geschrieben:

Alle, die da auf der Straße gingen, radelten, fuhren, Pläne machten, Sorgen hatten oder den Abend genossen, aller wurden sie ständig belogen und betrogen, und die Auguren, die sie belügen und betrügen, waren nicht weniger blind als die einfachen Leute. (2,164)

Auch die Konfrontation der beiden Schriftsteller nennt der Text selbst „Augurengespräch“. Edwins Sendung verfehlt die Zuhörerschaft im Amerikahaus bis auf die Priester und Philipp: „er spricht nur für sich, vielleicht spricht er noch für mich, vielleicht für die Priester, ein Augurengespräch, die andern schlafen“ (2,206).

Im Schlußabschnitt heißt es: „verfrorene, mißmutige Hände werden den Morgenspruch der Auguren an die Wände der Kioske hängen“ (2,219).

„Die Auguren“ und die Leute stellen zwei Möglichkeiten der Rollenverteilung auf der politischen Bühne dar. Die Auguren können deshalb lächeln, weil sie wissen, was die apokalyptischen Zeichen bedeuten, denn sie selbst entscheiden über die Zukunft der Nichteingeweihten, der Unmündigen. Aber nicht nur die Journalisten spielen die Rolle der

⁴⁶ Nach Quack könne die Stelle auch auf die Verse in der Odyssee (II,147ff.) anspielen, die vom Donner des Gottes, zwei unheilverkündenden Vögeln über der Stadt und einem Zeichendeuter erzählen. Ebd. S.139.

⁴⁷ Vgl. Knaurs Lexikon der Symbole. Directmedia. Berlin 1999, digitale Bibliothek Band 16, S. 1519f.

Auguren, sondern auch die Schriftsteller, die über die Fähigkeit verfügen, die Zukunft voraussagen zu können.

In der Funktion der Auguren treten auch die Sirenen auf: „Noch schweigen die Sirenen“ (2,219) heißt es im Schlußabschnitt. In diesem Kontext wird die Bedeutung eines Signalgerätes gemeint, mit dem Alarm gegeben und dadurch die Warnfunktion betont wird. Wenn die Sirene heult, wird Unheil verkündet.⁴⁸ In der zweiten Sequenz des Romans wird thematisiert, welche Rolle die Bodenschätze in den Kriegen spielen: "Das Öl hielt die Flieger am Himmel" (2,11). Die Bodenschätze und das Öl haben eine wichtige Funktion in den Kriegen, sie werden nämlich unter anderen um diese Bodenschätze, d.h. um den Reichtum geführt. Es wird die Entstehung von Erdöl in der erdgeschichtlichen Frühzeit aus Ablagerungen pflanzlicher und tierischer Lebewesen beschrieben - eine Zeit vor der menschlichen Zivilisation, eine Zeit der Sagen- und Märchenwelt: "Zeit vor dem Menschen, vergrabenes Erbe, von Zwergen bewacht, geizig, zauberkundig und böse, die Sagen, die Märchen, der Teufelsschatz: er wurde ans Licht geholt und diestbar gemacht." (2,11) Koeppen liefert die Allusionsmarker mit, wenn er die "Zwerge" und den "Teufelsschatz" nennt. Es ist eine Allusion auf Wagners *Rheingold*. Der erste Teil der Wagner-Tetralogie endet mit dem Fluch der Elementargeister. Krieg und Untergang sind in der Sage die Folgen des Schatzraubes, in der gegebenen historischen Situation aber besteht Kriegsgefahr wegen der industriellen, technischen und militärischen Naturausbeutung. Die Zeitungszitate unterstützen die Kriegsfurcht, bezeichnen die konkrete weltpolitische Lage:

Krieg um Öl, Verschärfung im Konflikt, der Volkswille, das Öl den Eingeborenen, die Flotte ohne Öl, Anschlag auf die Pipeline, Truppen schützen Bohrtürme, Shah heiratet, Intrigen um den Pfauenthron, die Russen im Hintergrund, Flugzeugträger im Persischen Golf. (2,11)

In den folgenden Zeilen wird das allgemeine Zeitgefühl zum Ausdruck gebracht. Da man im Spannungsfeld zwischen Ost und West in ständigem Konflikt lebt, nimmt der Erzähler an der allgemeinen "Zeitsorge" teil: "die Zeit war kostbar, sie war eine Atempause auf dem Schlachtfeld, und man hatte noch nicht richtig Atem geholt, wieder wurde gerüstet" (2,11). Die Schlagzeilen berichten von einem möglichen deutschen Wehrbeitrag, von einem Eintreten des Kanzlers gegen die Neutralisierung Deutschlands - Themen, die den Grundkonflikt für den Protagonisten des zweiten Romans der Trilogie (*Das Treibhaus*) bilden werden. Die Presse

⁴⁸ In der antiken Mythologie sind Sirenen geflügelte Frauen, die die Seefahrer mit ihren Liedern betören. Sie sind Frauen mit Vogelfüßen oder Vögel mit Frauenköpfen und Frauenstimmen. Odysseus segelte glücklich vorbei, weil er einen Rat der Zauberin Kirke befolgte. Er füllte die Ohren seiner Leute mit Wachs und ließ sich am Mast festbinden. So überstand er den verführerischen Gesang. Die Sirenen sangen von ihrer Macht, die Zukunft voraussagen zu können. Nachdem Odysseus heil vorbeigekommen war, sprangen sie ins Meer und starben.

wird dabei kritisiert, weil sie die Meinung der „Auguren“ ohne Kritik weitergibt und die Memoiren der ehemaligen Mitläufer veröffentlicht. In den letzten Zeilen des Romananfangs wird die Veröffentlichungspolitik kritisiert:

Die Illustrierten lebten von den Erinnerungen der Flieger und Feldherren, den Beichten der strammen Mitläufer, den Memoiren der Tapferen, der Aufrechten, Unschuldigen, Überraschten, Übertölpelten. Über Kragen mit Eichenlaub und Kreuzen blickten sie grimmig von den Wänden der Kioske. (2,12)

Mit diesen Worten wird bereits die nicht vollzogene Demokratisierung der deutschen Gesellschaft vorweggenommen, die im Roman thematisiert wird. Zu den zeitkritischen Intentionen des Romananfangs, aber auch des ganzen Romans gehört die Enthüllung der fortlebenden faschistischen Mentalität, des Erfolges der Selbstrechtfertigungen und der deutschen Untertanengesinnung.

Der Romanschluß wiederholt die Stelle von der kostbaren Zeit, der Atempause auf dem Schlachtfeld in bedrohlicherer Wortkombination. Die Begriffe „Spannung, Konflikt“ werden in der Steigerung der beängstigenden situationsbeschreibenden Ausdrücke wie „Bedrohung, Verschärfung, Konflikt, Spannung“ wiederaufgenommen. Deutschland lebt nicht nur „vielleicht an der Bruchstelle“, wie es am Anfang heißt, sondern „an der Bruchstelle“ (2,219). Die „Atempause auf dem Schlachtfeld“ erhält das Attribut „verdammt“, das sich auch auf den Fluch der Elementargeister beziehen kann. Die Ringkomposition weist auf die Veränderung in der Gesellschaft und Politik hin.

3. Die zwei Figurengruppen des Romans

Mit einer gewissen Einschränkung kann von zwei Handlungsebenen gesprochen werden, in denen je eine Figurengruppe handelt. Die beiden Figurengruppen kommen, abgesehen von einigen Ausnahmen, miteinander nicht in Berührung. Sie werden aber durch die Zeitvorstellung der „konfigurativen Zeit“ verbunden, die nach Quack die thematische Einheit des Romans verbirgt. Die konfigurative Zeit macht aus den einzelnen Ereignissen eine zusammengehörige Einheit, die dem Gedanken des Lebens in einer politischen Krisensituation zugeordnet werden kann. Mit Hilfe der Erzählerreflexion treten die Zusammenhänge klar zu Tage.⁴⁹

Innerhalb der ersten Gruppe werden Fragen der Kunst und der Bildung thematisiert. Zu dieser Gruppe gehören Vertreter der „hohen Kultur“, Philipp und Edwin, und der Vertreter der

⁴⁹ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 124.

„Massenkultur“ Alexander.

Die beiden Schriftsteller, der schreibunfähige Philipp und der preisgekrönte Edwin vertreten nicht nur zwei verschiedene Kunstauffassungen, sondern auch verschiedene moralische Haltungen. Dabei geht es um die moralische Verpflichtung der Autoren, das Erlebte, d.h. die Erfahrungen aus der jüngsten Vergangenheit, künstlerisch zu verarbeiten. Edwin gehört zu den Vertretern eines „konservativen Traditionalismus“. Anneliese Langer zählt die Flucht in die Innerlichkeit, religiöse Motive und das traditionelle dichterische Selbstverständnis, Verkünder einer höheren Wahrheit zu sein, zu den wichtigsten Merkmalen dieser Richtung.⁵⁰

Über Philipps frühere Werke erfährt man wenig. Sein Gedankengang und der Überblick über seine Bibliothek zeugen davon, daß er ein Anhänger der modernen Literatur und der modernen Philosophie, sowie der modernen Physik ist. Das Bild, das aus der literarischen Tätigkeit der beiden Autoren gewonnen wird, wird schließlich durch die Reflexionen der amerikanischen Lehrerinnen ergänzt. Die Gedanken der beiden „Naturwissenschaftler“ - Schnakenbach und Doktor Behude - laufen parallel zum literarischen Projekt.

Viel Aufmerksamkeit wird dem Vertreter der Trivialkunst, dem Schauspieler Alexander, und seiner Frau Messalina gewidmet. Sie vertreten die Anpassungsbereitschaft gewisser „Künstler“ während und nach dem Krieg.

Besonders wichtig ist die Szene im Amerikahaus, wo Edwin seine zur Sensation gewordene Rede hält, an der fast alle an Kultur interessierten Personen des Romans teilnehmen. Diese Szene ist einer von den zwei Höhepunkten des Romans, in der sich die Ideen, d.h. die Bewußtseinsstellungen der Figuren, einer Bewährungsprobe unterworfen werden.

Zur zweiten Figurengruppe gehören Personen kleinbürgerlicher Abstammung sowie amerikanische Soldaten, die in Berührung mit rassistischen Vorurteilen stehen, entweder als Vertreter oder als Opfer dieser Ideologie. In dieser Gruppe findet keine Literaturdiskussion statt, die Figuren sind Konsumenten vor allem der Trivialliteratur oder der Filme von Alexander. Dagegen wird das Thema des Rassismus von den Gestalten der anderen Gruppe nicht berührt.

In zahlreichen Episoden wird der Frage nachgegangen, wie demokratisch die Deutschen nach dem Weltkrieg sind. Es wird die Frage untersucht, ob die Deutschen aus den Erfahrungen zweier Weltkriege, des Scheiterns der Weimarer Republik und der Jahre des NS-Regimes

⁵⁰ Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik: Wolfgang Koeppen über Thomas Mann. Untersuchung zu Stil und Struktur in *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom*. University of Cincinnati, 1991, S. 36.

gelernt haben. Die Nachkriegszeit war die Zeit der Umerziehung von nationalsozialistischem zu demokratischem Denken. Nach dem Bruch mit den Wertmaßstäben der Vergangenheit sollte ein demokratischer Gesinnungswandel eintreten. Man hat die nationalsozialistischen Organisationen vernichtet, aber die Veränderung des Bewußtseins der Menschen war noch nicht verwirklicht. Die von Edwin propagierten bürgerlich-humanistischen Lebensideale sind nirgends zu finden. Die Analyse der Einstellungen der Figuren zeigt, daß vom gewünschten Gesinnungswandel zur Zeit des Romangeschehens noch nicht gesprochen werden kann. Die kleinbürgerlichen Gestalten haben ihren Glauben an den Elitecharakter der deutschen Nation nicht verloren.

3.1. Kunst und Bildung – geistige Positionen in den Trümmern

3.1.1. Der Künstler als Nonkonformist

Philipp gehört zu den Figuren, die die Fähigkeit besitzen, über andere Figuren und Geschehnisse reflektieren zu können, was sehr oft in der Form des inneren Monologs geschieht. Ähnlich den Figuren von Joyce verfügen die Protagonisten über ein Gedankengut, das ihren Horizont übersteigt und vielmehr die Denkweise des Erzählers widerspiegelt. Bei der Wiedergabe von Philipps Gedanken tritt der Erzähler in den Hintergrund, während bei anderen Figuren erlebte Rede und innerer Monolog unter strenger Kontrolle des Erzählers stehen.

Im Zusammenhang mit Philipp muß auch Emilia charakterisiert werden - nicht nur, weil sie Philipps Frau ist, sondern auch, weil sie ihre Meinung zu Fragen des Lebens und des Geistes äußert. Beide sind auch psychologisch charakterisiert, und man kann, obwohl nicht vollständig, ihre Geschichte kennenlernen.

Aus Philipps Erinnerungen und Reflexionen kann seine Lebensgeschichte rekonstruiert werden. Philipp besucht den Psychiater, Dr. Behude, der über dessen Vergangenheit möglichst viel erfahren will. In Freudscher Tradition will er dessen Kindheit wiederinszenieren, um mögliche frühe Sexualstörungen aufzudecken: so erwartet Dr. Behude "immer Unanständiges, erotische Konfessionen" (2,146). Der kleine "Traumdoktor" und "Psychotherapeut" (2,145) läßt Philipp von Sommer und Wiesen träumen; dieser aber liebt nur den Schnee. Philipps

Zuhause ist im Osten, wo "eine Katze buckelt und schnurrt, die Bratäpfel brutzeln im Rohr" (2,145). In seiner Kindheit gab es nichts Unanständiges, er erinnert sich an seine Freundin Eva, die ihre Pirouetten auf dem Eis machte.

In Dr. Behudes Behandlungszimmer liegend denkt Philipp daran, daß der Verfall auch schon zur Zeit seiner Kindheit in der Stadt gegenwärtig war. Er fuhr oft über die Oderbrücke: "Es war eine Brücke unter Glas. Der Zug fuhr über diese Brücke wie durch einen Tunnel." (2,139) In der intuitiven Wahrnehmung des Jungen war das Glas über der Brücke wie eine "Käseglocke", die mit dem Geruch der Fäulnis verbunden war. Bereits in der vorangegangenen Sequenz heißt es, daß die Händlerin die Käseglocke lüftete und "die Zersetzung war schon fortgeschritten; ein Fäulnisgestank erhob sich". (2,139)

Über Philipps Vergangenheit erfährt der Leser noch, daß er "Verfasser eines im Dritten Reich verbotenen und nach dem Dritten Reich vergessenen Buches" (2,55) war und daß er im Dritten Reich untertauchte. Nachdem sein erstes Buch "im Lautsprecherbrüllen und Waffenlärm" untergegangen war, war Philipp "wie gelähmt", und "schon sah er mit Grauen, wie der verfluchte Schauplatz (...) für ein neues blutiges Drama hergerichtet wurde"(2,101). Es war die Zeit des Kalten Krieges, man bereitete sich auf einen neuen Krieg vor. Diese Atmosphäre der Atempause zwischen zwei Kriegen wurde schon im Romananfang angesprochen. Alle Romanfiguren mit autobiographischen Zügen leben in der Angst, daß sich die Geschichte wiederholen könnte, und von deutschem Boden erneut ein Krieg ausgehen könnte.

Die siebte Sequenz beginnt mit dem Satz: "Philipp kam mit der Zeit nicht zurecht". (2,21) Dieser Satz ist der Ausdruck der Tragik seiner Erlebnisse in der Vergangenheit, der Kriegsfolgen für seine Heimatstadt – "eine Stadt irgendwo in Masuren, doch man konnte nicht mehr zum Bahnhof gehen und eine Fahrkarte nach diesem Ort verlangen. Die Stadt war ausgelöscht" (2,22). Philipp erinnert sich an eine Theateraufführung im Gymnasium, wo er als kleiner Junge im Kieler Anzug auf einem Stuhl im Deutschen Saal saß und die Damen "Lebende Bilder" aufführten. Das Thema der Bilder entsprach dem Zeitgeschmack, "Bilder aus der vaterländischen Geschichte (...), Germania und ihre Kinder". Die spätere Zerstörung der Stadt und der Tod Evas und der Kameraden geben dieser Szene in der Erinnerung "etwas Feierliches, Dauerndes, dem Tag Entrücktes" (2,22).

In der Vision des kleinen Knaben erscheint die Stadt als tote Stadt, alle sind gestorben, nur er als einziger ist übriggeblieben. Mit einem Satz wird die Verwandlung der toten Stadt des

Traumes in die tote Stadt der Realität beschrieben: "Die Dekoration des Traums war ins Leben gestellt, aber Philipp agierte nicht mehr auf dieser Bühne" (2,22). Philipp denkt über seine Zeiterfahrung nach: Die Metapher des Stromes steht für die verrinnende Zeit, und aus der Flußmetapher leitet er die Motive eines Sees oder Meeres ab, für die Unendlichkeit und Bewegungslosigkeit charakteristisch sind. Diesen stellt er die Menschengeschichte gegenüber, die in einem grotesken Bild geschildert wird:

Aber er, Philipp, stand noch dazu außerhalb dieses Ablaufs der Zeit, nicht eigentlich ausgestoßen aus dem Strom, sondern ursprünglich auf einen Posten gerufen, einen ehrenvollen Posten vielleicht, weil er alles beobachten wollte, aber das Dumme war, daß ihm schwindlig wurde und daß er gar nichts beobachten konnte, schließlich nur ein Wogen sah in dem einige Jahreszahlen wie Signale aufleuchteten, schon nicht mehr natürliche Zeichen, künstlich listig errichtete Bojen in der Zeitsee, schwankendes Menschenmal auf den ungebändigten Wellen, aber zuweilen erstarrte das Meer, und aus dem Wasser der Unendlichkeit hob sich ein gefrorenes, nichtssagendes, dem Gelächter überantwortetes Bild. (2,22 f.)

"Der ehrenvolle Posten", die sog. Beobachterposition, ist immer Ausdruck einer gewissen Distanz zu den historischen Ereignissen. Wenn Philipp aber in dieser Position schwindlig wird, bedeutet das, daß er diese Distanz nicht mehr wahren kann. Dem Schriftsteller ist die Fähigkeit des Überblicks, der deutenden Perspektive völlig abhanden gekommen. Der Verbindlichkeit eines traditionellen Menschen- und Weltbildes entledigt, unter einem gottlosen Himmel, bleibt nur die Orientierungslosigkeit. Die bruchlose Anknüpfung an die Tradition ist unmöglich geworden. Dieser Schwindel bedeutet auch Angst: Philipp sehnt sich nach Abstand von der Zeit, d.h. nach Freiheit, was er aber nur für Augenblicke verwirklichen kann. Er erlebt die Zeit zugleich als rasend und stillstehend. Sie ist rasend, weil ihm die Orientierungsmarken fehlen, und stillstehend, weil nur die Wiederkehr des Todes Ordnung in die Zeit bringt. Der Widerspruch von "rasend" und "stillstehend" kehrt nach Hielscher⁵¹ auch im formalen Widerspruch von Rondoform (Statik) und Mosaikform (Dynamik) im Ganzen und im Inneren der Sequenzen wieder.

Philipp erstarrt vor dem Realwerden seiner Träume, d.h. vor der Vernichtung der Stadt; wurde doch sein Traum von der Wirklichkeit auf furchtbare Weise bestätigt. Neben den Auguren wird eine zweite prophetische Gestalt genannt, Cassandra, über deren Fähigkeiten er verfügt. Er teilt das Schicksal der trojanischen Seherin auch insofern, daß er als Seher nicht ernstgenommen wird. Die Cassandra-Rolle ist dabei mit Philipps Dichterselbstverständnis eng verbunden, da er glaubt, die Menschen über den Lauf der Geschichte, also über die Gefahr der möglichen Wiederkehr eines Krieges, informieren zu müssen. Philipp selbst aber zweifelt daran, daß er zum Dichtertum berufen ist: "War er zu etwas bestimmt gewesen, hatte er sich dieser

⁵¹ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 75.

Bestimmung entzogen, und konnte man sich überhaupt, vorausgesetzt, es gab sie, einer Bestimmung entziehen?" (2,28) Diese Fragen muß Philipp beantworten. Er muß seine Vorstellung über den Dichterberuf überprüfen. Dabei bleibt es fraglich, ob er fähig ist, sich in der Konfrontation mit der Wirklichkeit zu ändern. Er kann sich verschließen, oder die Realität zur Kenntnis nehmend, neue Lebensstrategien ausbauen.

Ein Wogen der Zeit, eine Heraufbeschwörung der Vergangenheit bedeutet auch die psychotherapeutische Behandlung: Sie gewährt die Freiheit von der Zeit, "es war ihm zur Gewohnheit geworden, den Nervenarzt aufzusuchen (...) und den Gedanken freien Lauf zu lassen, einer Flucht von Bildern, die ihn bei Dr. Behude überkam, einem kaleidoskopartigen Wechsel des Ortes und der Zeit," (2,29). Quack nennt ein weiteres Freiheitsmoment im Erleben des Augenblicks der "heure bleue". Die Stunde des Träumens, der "heure bleue" sei die Zeit der Dämmerung, wenn die Menschen von den Zwängen der Arbeit und der Familie noch nicht eingefangen seien. Mit der Befreiung von der Zeit eröffne sich das Feld der Möglichkeit.⁵²

Das Freiheitsmoment verbindet sich für Philipp mit einem Bild in Paris: "Philipp liebte die Stunde. In Paris war es die *heure bleue*, die Stundes des Träumens, eine Spanne relativer Freiheit, der Augenblick des Freiseins" (2,162). Auf das Paris-Bild folgen die Italien-Assoziationen, die eine negative Konnotation haben: "die Steinfassade der Jesuitenkirche (...) sie war ein Teil des alten Italiens, sie war human, klug und von karnevalistischer Ausgelassenheit. Wohin aber hatten Humanität und Klugheit und schließlich noch Ausgelassenheit geführt?" (2,163).

Der Psychotherapeut wird ironisch beschrieben: Er will den schreibunfähigen deutschen Schriftsteller, der in seiner Sprechstunde im verdunkelten Behandlungszimmer in klassisch-psychoanalytischer Pose liegt, heilen, indem er ihn "mit sanfter einschläfernder Stimme von Schuld und Buße befreien will". (2,29)

Philipp sieht seine Schuld darin, daß er in den entscheidenden historischen Momenten gelähmt war, und die Erfahrungen der NS-Diktatur seine literarische Sprachlosigkeit zur Folge hatten. Er wirft sich vor, in indirekter Weise auch an Emilias Besitzverlust schuldig zu sein. Bei Behude denkt er: "meine Schuld? ja, meine Schuld, jedermanns Schuld, alte Schuld, Urväterschuld, Schuld von weither". (2,147) Er findet sich schuldig, weil er während der

⁵² Quack sieht in der Chance der Möglichkeit die entscheidende Gelegenheit, die Verzweiflung zu überwinden. Quack zitiert hier Sören Kierkegaard: "Möglichkeit ist das allein Rettende." Josef Quack: Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit, a. a. O., S. 127.

Diktatur versagt hat. Er konnte nur in Gedanken Widerstand leisten, aber das reicht ihm nicht aus:

Gefühlskommunist: immer auf der Seite der Armen sinnlos empört, Spartakus Jesus Thomas Münzer Max Hölz, was wollten sie? gut sein, was geschah? man tötete sie, kämpfte ich in Spanien? mir schlug die Stunde nicht, ich drückte mich durch die Diktatur, ich haßte aber leise, ich haßte aber in meiner Kammer, ich flüsterte mit Gleichgesinnten, (2,147)

Das Schuldgefühl führt den Schriftsteller zur Identitätskrise: "Philipp hatte sich der Verzweiflung hingegeben, einer Sünde. Das Schicksal hatte ihn in die Enge getrieben. Die Erynnien schlugen mit dem Wind und dem Regen gegen das Fenster" (2,17). Diese Zeilen können so verstanden werden, daß er in seiner Verzweiflung nicht er selbst sein wollte, weil er in der Vergangenheit politisch und moralisch versagt hatte. Sein Gefühl, verurteilt zu sein, hängt mit diesem Gefühl des Scheiterns in den wichtigen Momenten des Lebens zusammen. Von dieser Schuld kann Philipp mit Hilfe von Dr. Behude nicht befreit werden, denn das würde bedeuten, daß nur sein Gewissen beruhigt wäre. Der moderne Mensch ist auf sich selbst gestellt, für sich selbst und seine Welt verantwortlich, auch dann, wenn er am Verlauf der Geschichte unschuldig ist.

Die Worte, er komme mit der Zeit "nicht zurecht", beziehen sich auch auf die Gegenwart. Vor dem Krieg hat Philipp ein Buch geschrieben, seitdem schreibt er nicht mehr, das unbeschriebene Blatt auf seinem Schreibtisch gehört zu seinen "Arbeitsrequisiten". Philipps Ansicht nach ist ein Schriftsteller überflüssig, der die Leser vor der Zukunft warnt und sie zu Bewußtseinsveränderungen aufruft; es bestehe nur Bedarf nach geschichtsverfälschenden populären Romanen sowie Heimat- und Liebesfilmen. Philipp ist nicht bereit, Messalinas Bitte zu folgen und ein Filmmanuskript für Alexander zu schreiben. Im "bürgerlichen" Leben kann er auch keinen Kompromiß eingehen, was dadurch bewiesen wird, daß er mit dem "Patentkleber" nicht handeln kann, d.h. er versucht einen Klebstoff zu verkaufen, aber er ist zu scheu, um damit Geld verdienen zu können. Er will sich nicht anpassen und ist davon überzeugt, daß er seine geistige Unabhängigkeit nur in der Form des absoluten Nonkonformismus bewahren kann. Über seine Haltung schreibt Langer:

Aber dieses Für-mich-bleiben-Wollen, dieses bewußt gewählte Abseitsstellen, ist nicht mit dem traditionellen Rückzug des Künstlers ins Private, oder in die innere Emigration identisch, sondern eine Weigerung, sich schreibend in den Dienst einer Ideologie zu stellen.⁵³

Philipp begeht denselben Fehler ein zweites Mal, weswegen ihn Gewissensbisse quälen: Es ist die verpaßte Möglichkeit an der Verwirklichung einer demokratischen Gesellschaft

⁵³ Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 31.f

mitzuwirken. Auch in Messalinas Gedanken taucht er als Dichter der ästhetischen Existenz in Berlin oder Paris auf: "verkanntes Genie Kaffeehausliterat in Berlin im Romanischen Cafe, in Paris im Dome"⁵⁴ (2,54). Wie Keetenheuve, Protagonist im zweiten Roman der Trilogie, betont er seine politische Haltung, nach der er jede Form der Unterdrückung und Gewalt verabscheue. Solange aber Keetenheuve für die von ihm für richtig gehaltene Politik kämpft, schweigt Philipp. Langers Schlußfolgerung, daß er mit dem Eingeständnis seiner Ohnmacht seine Menschenwürde bewahre, könnte also stimmen. Jedoch fühlt sich Philipp besiegt, und das zweite Mal zum Schweigen gezwungen und hoffnungslos gescheitert.

Philipp und Emilia erleben eine Ehekrise. Ihre Probleme besprechen sie aber nicht miteinander, was für den Roman charakteristisch ist: Die Figuren reden nicht miteinander, sondern sie reflektieren übereinander. Es ist satirisch beschrieben, wie sie einander heraufbeschwören und übereinander nachdenken. Emilia "legte sich auf das rillige Ledersofa, das fest und kalt wie ein Doktorbett und darum ihr unheimlich war, und sie dachte an Philipp, zauberte ihn durch Denken herbei" (2,32). Inzwischen liegt Philipp bei Dr. Behude "im verdunkelten Zimmer" (2,14) und denkt an Emilia.

Nun wird Emilias Lebensgeschichte erzählt: Sie ist aus einer glücklichen Kindheit vertrieben worden; jetzt teilt sie ihre Einsamkeit mit ihren Tieren, die ihr hingebungsvoll zuhören. Sie ist eine enttäuschte Kommerzienratsenkelin, die sich um ihr Erbe betrogen fühlt, und wegen ihrer Enttäuschungen und Verlusterfahrungen verzweifelt ist. Philipp nimmt bei ihr die Spaltung ihrer Persönlichkeit wahr: "Emilia war wie Dr. Jekyll und Mr. Hyde in der Geschichte von Stevenson" (2,167). In der Rolle des Dr. Jekyll sei die nüchterne Emilia eine liebenswerte Frau, wenn aber sie betrunken sei und die Rolle des widerlichen Mr. Hyde spiele, sei sie eine böse Person. Die Gespaltenheit ihrer Persönlichkeit zeugt davon, daß sie noch nicht gewählt hat, wie sie weiterleben möchte. Entweder spielt Emilia weiter die betrogene Erbin und lebt in

⁵⁴ Emil Szittyta schreibt über das Cafe du Dome: „In den letzten fünfzig Jahren hat in den deutschen Künstlerkreisen die Schwärmerei für Italien aufgehört und den Platz der Sehnsucht übernahm die siebenhügelige Seinstadt. Die deutschen Künstler hatten viele Jahre hindurch ihr eigenes Cafe in Paris; es war das Cafe du Dome. In diesem Cafe konnte man jedem deutschen Künstler begegnen, der mit dem modernen Frankreich etwas zu tun hatte“. Zitiert aus: Andreas Kramer: Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde. Eggingen 1993, S. 32. Den Fraktionen, die sich innerhalb des Cafes bildeten, war das avantgardistische Bewußtsein gemeinsam. Im Cafe du Dome verkehrten nicht nur deutsche, sondern auch amerikanische Künstler und Autoren. Einige amerikanische Maler stellten vermutlich die Verbindung zu anderen in Paris lebenden amerikanischen Kunstfreunden und Sammlern her, als deren prominenteste schon 1905 Gertrude Stein und ihre Geschwister galten. Gertrude Stein setzt sich ausschließlich für Picasso und den beginnenden Kubismus ein.

Traumverfallenheit und erliegt so den Illusionen der Vergangenheit, oder sie paßt sich nach einer Periode der "nichtgelungenen Anpassung" (Behudes Diagnose) an die Realität an.

Emilia träumt von Philipps schnellem Erfolg: "Ruhm, Reichtum, Sicherheit, über Nacht gewonnen,...nicht an vielen Tagen, nicht in einer Art Dienst" (2,32). - und verbindet mit Philipp die Haßliebe: In ihm liebt sie "den Nichtgeschäftsmann, den Gefährten, den Geliebten und den Gehaßten, den Schänder und Geschändeten". (2,32f.)

Einmal macht sie den Versuch, sich von der Rolle der Kommerzienratserbin zu lösen und selbst die Wahl zu treffen; Philipp ähnlich sucht sie dabei Momente der Freiheit. Beim Juwelier Schellack schenkt sie Kay, einer Amerikanerin, das von der Großmutter geerbte Geschmeide: "Sie suchte die Freiheit. Für einen Augenblick wenigstens wollte sie frei sein. Sie wollte frei handeln, eine freie Tat tun, die von keinem Zwang und keiner Notwendigkeit bestimmt und mit keiner Absicht verbunden war, (...)". (2,154f.) Mit dieser Tat will sie unbewußt Kay näherkommen, ihr ähnlich werden. Denn Kay vertritt eine freiere Existenz, eine schon von Philipp reflektierte Unbeschwertheit, über die deutsche Frauengestalten nicht verfügen können. Emilia ist aber nur für den Augenblick frei, Kay schenkt nämlich den Schmuck an Philipp weiter, in der Absicht, dem in materieller Not lebenden deutschen Dichter zu helfen.⁵⁵

Quack betont die Wichtigkeit der subjektiven Zeitvorstellung der Figuren, die Heidegger "Innerzeitigkeit" genannt hat. Ricoeur ist in seiner Erzähltheorie der engen Beziehung zwischen der subjektiven Zeiterfahrung und dem Erzählen nachgegangen. Er zeigt, daß die Modi der Innerzeitigkeit die signifikantesten Formen der narrativen Zeit bilden. Quack weist darauf hin, daß daran, wie die einzelnen Personen im Roman mit der Zeit verfahren, sich der Grad ihrer Verzweiflung, das Maß ihrer Ängste und Hoffnungen ablesen läßt. Im Zusammenhang mit Emilia erwähnt er, daß sie verzweifelt mit der Zeit kämpfe, indem sie Tag für Tag ihre Sachen verpfändet, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Der Erzähler suggeriere den Gedanken, in einem kritischen historischen Moment zu leben. Auch die Figuren hätten diesen Eindruck von ihrer historischen Zeit, so Quack. Seiner Ansicht nach spricht der Erzähler im Zusammenhang mit Emilia über das Wesen der Zeit, indem er auf Motive des Expressionismus zurückgreift. Emilia sei ein passives Opfer der Zeit: "Nicht mit Emilia hatte die Zeit etwas geplant, weder im Guten noch im Bösen etwas mit ihr vorgehabt, Emilias Erbe

⁵⁵ Quack sieht im spontanen Verschenken des Großmutter Schmucks eine Anspielung auf Gides Begriff des *acte gratuit*, und das Motiv des verschenkten Schmucks dürfte eine Anspielung auf Hemingways *Across the river* (1950) sein, in dem die junge Kontessa dem amerikanischen Major wertvollen Familienschmuck verschenkt. Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S.126.

war dem Zeitgeist und seiner Planung verfallen, (...)” (2,88) “Das Leben, das Emilia nicht meisterte, war Wendezeit, Schicksalszeit” (2,28), “doch war die Geburt der neuen Weltzeit nicht weniger vom Grotesken, Ungeordneten, Anrühigen und Lächerlichen umrandet”. (2,88)⁵⁶

Typisch für Koeppens Romane ist, daß die Figuren durch die Vorstellung ihrer Bibliothek charakterisiert werden. In der gottlosen Zeit der Moderne ist der Bücherschrank der Hausaltar der Familie: “Ein Schrein, ein Altarschrein, (...) mit seinen geöffneten Flügeln war der Bücherschrank ein unheiliges Triptychon der Schrift hinter der nackten Emilia”. (2,33) Die geerbte Bibliothek von Emilias Vorfahren wird vorgestellt: “die Prachtbände der achtziger Jahre, die unberührten Goldschnittausgaben, die deutschen Klassiker und der Pharus-am-Meere-des-Lebens für den Salon der Dame, der Kampf-um-Rom und Bismarcks-Gedanken-und-Erinnerungen für das Herrenzimmer” (2,34). Die Vorfahren hatten die Bücher nur besessen, hatten “Geld verdient und nicht gelesen” (2,34). Die beschriebenen Werke zeugen von den Bildungsidealen des Bürgers am Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Name Bismarcks steht für die deutsche Eroberungspolitik und die nationale Gesinnung. Den Vorfahren wird Philipp gegenübergestellt, der ein unermüdlicher Leser ist, und dessen Büchersammlung “voll Unrast und Zergliederung ist”. (2,24) Philipps Bildungsüberlegenheit wird dadurch gezeigt, daß Emilia nicht aus den Büchern ihrer Ahnen, sondern aus denen von Philipp zitiert. Es ist auffällig, daß sich Philipp für das moderne Weltbild interessiert, auf den Regalen seines Bücherschranks stehen Bücher wie z.B. Heideggers *Holzwege* (1950), die ein grundsätzliches Werk über die Zeit des Weltbildes ist. Philipp beschäftigt die heroische Phase der Moderne, die mit französischen Autoren, mit Baudelaire, Rimbaud, Proust und Gide hier zitiert wird.

In dieser Szene bei dem Psychiater wird über Emilia geschrieben: “Für wen opferte sie sich, Priesterin und Hirschkuh in einer Gestalt, eine verkommene Iphigenie, von keiner Artemis geschützt, nach keinem Taurien entrückt?” (2,34 f.) Die Rolle der Iphigenie ist eine mythische, die Emilia nicht erfüllen kann.. Sie kann Philipp von seinem Schuldgefühl nicht befreien, wie Iphigenie Orest vom Fluch und der Verfolgung der Erynnyen befreien konnte. Über den Iphigenie-Vergleich schreibt Hielscher: “Die erotische Abstinenz in der Ehe macht aus dem

⁵⁶ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S.124. f.

Verhältnis Emilia-Philipp potentiell ein geschwisterliches."⁵⁷ Im Vergleich mit dem zweiten Roman kann man feststellen, daß weder Elke die Rolle der Ariadne spielen kann, noch Emilia die der Iphigenie. Im Zusammenhang mit Kierkegaard wird in beiden Romanen die Unmöglichkeit der Bindung an eine einzige Frau in der Ehe thematisiert.

Emilia wollte "der Materie entkommen, dem Geist nun sich hingeben", ihre Worte bedeuten, daß sie ihr Erbe vergessen und sich Philipps Welt des Geistes nähern will. In einem Bewußtseinsstrom will sie den Geist der modernen Philosophie und Literatur heraufbeschwören, dadurch wird aber klar, daß sie weder Vertreter der klassischen Bildung, noch Vertreter des Geistes der Moderne ist:

les fleurs du mal, Blumen aus dem Nichts, der Trost in Dachkammern, wie-hasse-ich-die-Poeten, die-Pumper, die-alten-Freitischschlucker, Geist Trost in verfallenen Villen, ja-wir-waren-reich, une saison en enfer: il semblait que ce fut un sinistre lavoir, toujours accable de la pluie et noir, Benn Gottfried Frühe Gedichte, La Morgue ist - dunkele-süße-Onanie, les paradis artificiels auf den Holzwegen, Philipp auf den Holzwegen ratlos im Gestrüpp in den Fußangeln Heideggers... (2,35).

Emilias Gedanken kehren aber immer wieder zum verlorenen Erbteil zurück, der Übergang zum Geist kann nicht verwirklicht werden.

Philipp bei Dr. Behude denkt daran, daß Emilia bald wie Messalina aussehen werde, "Messalina die Suffvisage" (2,147). Philipp prophezeit, Emilia werde bald untergehen und von ihren Häusern erschlagen; sie liege schon unter ihren Häusern begraben. Man wird wohl Philipps Worten glauben, weil er Emilia kennt und die Zukunft voraussagen kann. Emilias Haus wird außerdem als Grab beschrieben. Philipp meint, daß Emilia nicht zu Messalinas Parties gehen werde, denn sie brauche keine Verzweiflung mehr, sie sei bereits allein verzweifelt genug. Trotz seiner Auguren-Rolle irrt sich Philipp, denn im vorletzten Abschnitt erscheint Emilia auf Messalinas Party, sie ist "ein keuscher Süffel" (2,217), der wegen des Alkohols gekommen ist. Emilia fühlt sich wohl in dieser Gesellschaft, zu Hause dagegen fühlt sie sich lebendig begraben: "Das Haus war ein Grab, aber es war das Grab der lebenden Emilia, und sie konnte es nicht verlassen." (2,211) Emilia besucht Messalinas Party auch deshalb, weil ihr die Anpassung an Philipps Welt der Intellektualität und die neuen Wertmaßstäbe der Nachkriegsgesellschaft nicht gelungen ist. Das Entführungsmotiv, das später auch in Zusammenhang mit Elke genannt wird, steht dafür, daß "sie in das Reich der Intellektualität, der Armut, des Zweifels und der Gewissensnot geführt" wurde. Während Keetenheuve ein Verführer in der Gestalt eines Drachen ist, denkt Emilia an Philipp, ihren Verführer, als sie sein Bild von einem Kentaur mit einem nackten Weib auf dem Pferderücken betrachtet.

⁵⁷ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 66.

Emilia wird immer mehr - wie auch Elke im Treibhaus-Roman - von Messalina und ihrem Kreis beeinflusst. Diese Gesellschaft hat Züge der Öde und der existentiellen Leere:

Es war ein Fest ohne Stolz und Schönheit. War es ein Fest? Was feierten sie? Feierten sie das Nichts? Sie sagten: "Wir feiern!" Aber sie ließen nur ihre trüben Sinne laufen. Sie tranken Champagner, und sie ließen die Trostlosigkeit leben, sie füllten die Lebensleere mit Geräuschen, sie jagten die Angst mit Mitternachtsmusik und schrillum Lachen. (2,216 f.)

3.1.2. Der Künstler als Konformist

Alexander ist der Vertreter der Trivialkunst, er verkörpert den Schauspieler, für den Philipp kein Filmmanuskript schreiben will. Im ersten Abschnitt nach dem Romananfang beschreibt der Erzähler, wie Alexander für die Rolle des Erzherzogs eingekleidet wird. Er ist das Gegenteil dessen, was er darstellt: "ausgeheldet", ein Zyniker und desillusioniert. Ihm ist völlig egal, was man über ihn denkt. Die Beschreibung seiner Körperlichkeit entspricht seiner desillusionierten Haltung: "Alexanders Gesicht war käsig unter der Schminke; es war ein Gesicht wie geronnene Milch" (2,13). Die Rolle des Erzherzogs wurde nach dem Wunsch des Durchschnittszuschauers gestaltet, denn "die Leute wollten nicht ihre Sorgen, nicht ihre Furcht, nicht ihren Alltag, sie wollten nicht ihr Elend gespiegelt sehen." (2,14) Alexanders Film dient der Illusionsbildung, ironischerweise wird die Illusion der historischen Größe der Deutschen von einem Schauspieler gespielt, der selbst vollkommen desillusioniert ist: "Er war nur müde. Er hatte es satt. Satt die Erzherzogliebe. Satt die blödsinnige Sprechwalze des Erzherzogs." (2,148)

Alexanders Haltung eines Angepaßten entspricht auch seine Karriere während der NS-Zeit, in der er berühmt wurde. Als die Stadt bombardiert wurde, zog er sich in den Adlon-Diplomaten-Bunker zurück - ein Bunker, der den "feinen Leuten", d.h. den Anhängern des Systems, vorbehalten war. Seine künstlerische Laufbahn in der Hitler-Zeit wird im Roman nicht genau beschrieben, aber aus einigen Sätzen kann man schließen, daß er damals in Filmen auftrat, die das System verherrlichten: "Im Schutt gruben die Jungen nach Verschütteten. Sie baten Alexander um ein Autogramm. Sie baten Alexander den Helden, Alexander den Tollkühnen. Man verwechselte Alexander mit seinem Schatten." (2,148)

Der Name Alexander, ein legendärer Held der hellenischen Zeit, steht für historische Größe und heldenhaftes Leben. Der Makedonienkönig Alexander der Große ist noch mehr im Orient als in Europa die Symbolfigur des kühnen Heerführers, der bis zu den Grenzen der Menschheit

vorstößt. Er wurde göttlicher Ehren zuteil und ist als Löser des Gordischen Knotens bekannt.⁵⁸ Diesen Erwartungen kann Alexander aber nicht entsprechen. Langer weist darauf hin, daß bei Koeppen die Namen der Figuren nicht immer auf die gewählte Rolle innerhalb des gesellschaftlichen Systems verweisen, sie sind eher Parodien auf die Idee vom Charakter als mythischer Rolle.⁵⁹ In dem Essay *Freud und die Zukunft*⁶⁰ erläutert Thomas Mann das Grundmotiv seines Josephromans, das eine Gegenkonzeption zur Aneignung des Mythos durch die nationalsozialistische Ideologie war. Hier wird auch Alexander erwähnt: "Alexander ging in den Spuren des Miltiades, und von Cäsar waren seine antiken Biographen mit Recht oder Unrecht überzeugt, er wolle den Alexander nachahmen. Dies Nachahmen aber ist weit mehr, als heut in dem Worte liegt; es ist die mythische Identifikation, die der Antike besonders vertraut war."⁶¹

Am Beispiel der Kleopatra erläutert Thomas Mann auch das Leben als "gelebter Mythos"⁶². Susanne, die Prostituierte in *Tauben im Gras*, geht nicht 'in-den-Spuren' ihrer biblischen Vorgängerin, sie ist vielmehr in ihrem Schlangenkleid - "Kleid aus gestreifter Seide" (2,188) -, das sie "wie ein Hemd auf der bloßen Haut" (2,188) trägt, eine fleischgewordene Schlange.⁶³ Messalina, Alexanders Frau, ähnelt im Charakter der römischen Kaiserin "Messalina", die grausam und sittenlos war, und wird folgendermaßen beschrieben: "Dame der Gesellschaft" (152), "Suffvisage"(142), "Ringkämpferatur" (52), "Geschlechtskoloß" (165). Auch wird sie "die schlafende Gorgo" genannt, und ihrem "nach Dämonenart hergerichteten himbeerroten Haar" (2,99), das an das nicht abgeschlagene Schlangenhaupthaar der Gorgo Medusa erinnert

⁵⁸ Vgl. Knaurs Lexikon der Symbole, a.a.O., S.58.

⁵⁹ Vgl. Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S.121.f

⁶⁰ Thomas Mann: *Freud und die Zukunft*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band IX. Frankfurt am Main 1974, S. 478-501.

⁶¹ Thomas Mann: *Freud und die Zukunft*, a. a. O., S. 496.

⁶² Thomas Mann schreibt:

"Ein Beispiel ist die Gestalt der ägyptischen Kleopatra, die ganz und gar eine Ishtar-Astarte-Gestalt, Aphrodite in Person ist, (...) Ihre Todesart deutet darauf hin: Sie soll sich ja getötet haben, indem sie sich eine Giftmatter an den Busen legte. Die Schlange war aber das Tier der Ishtar, der ägyptischen Isis, die auch wohl in einem schuppigen Schlangenkleid dargestellt wird. (...) Trug sie nicht auch den Kopfputz der Isis, die Geierhaube, und schmückte sie sich nicht mit den Insignien der Hathor, den Kuhhörnern mit der Sonnenscheibe dazwischen? Es war eine bedeutende Anspielung, daß sie ihre Antonius-Kinder Helios und Selene nannte. Kein Zweifel, sie war eine bedeutende Frau - im antiken Sinn 'bedeutend' -, die wußte, wer sie war und in welchen Fußstapfen sie ging!" Thomas Mann: *Freud und die Zukunft*, a. a. O., S. 494-495.

⁶³ Der Name „Susanne“ erweckt im Leser Gedanken über die biblische Susanna. Die *Apokryphen des Alten Testaments* überliefern die Geschichte von Susanna, deren Schönheit die Begierde zweier lüsterner Greise erregt. Sie überraschen sie beim Bade und klagen sie des Ehebruchs mit einem Jüngling an, weil sie abgewiesen werden. Susanna wird zum Tode durch Steinigung verurteilt. Daniel aber, der spätere Prophet, erkennt den Betrug. Am Ende werden die Alten an Stelle Susannas zum Tode geführt. Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1992, S. 757.

und auf den Kopfputz der Isis anspielt, wird sie mit dem Mythos des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht.⁶⁴

Alexander war in der NS-Zeit Rollenspieler der führenden Ideologie; diese Lage hat sich für ihn nicht gravierend geändert: In der Gegenwart der Romanhandlung verkörpert er die Illusionen der Deutschen über ihre nationale Größe. Messalina steht für einen gewissen Menschentyp, der empfindlich für Systeme ist, die diesem das Gefühl verleihen können, daß er eine bedeutende Rolle spielen könne. Messalina ist nur dem Anschein nach eine aggressive und gewaltige Frau. Dr. Behude weiß davon, daß sie trotz dem Anschein schüchtern geblieben ist: "(...) und dabei wäre dies, hätte es Behude gesagt, ein Zauberwort gewesen, ein Wort der Denkmalzerstörung" (2, 156). Behude aber kann Messalina, der diese Mitteilung helfen könnte, seine Entdeckung nicht weitergeben, weil er selbst schüchtern ist. Messalina kämpft seit ihrer Kindheit mit jedem möglichen Mittel gegen die eigene Schüchternheit: "Messalina hatte kein freundliches Gesicht gemacht: ein schüchternes, aber schon ein schüchternes, das mit Trotz und Gewaltsamkeit gegen die Schüchternheit ankämpfte" (2,156). Die Schüchternheit will sie auch dadurch kompensieren, daß sie sich mit Personen umgibt, wie der lesbischen Malerin Alfredo und den Strichjungen Hänschen und Jack. Anderen Figuren des Romans ähnlich träumt sie von Paris, das ihr im Kontext der "Liebe" erscheint: "Pernod, das war so verrucht, das pulverte auf: >Pernod Paris, Paris die Stadt der Liebe, *Öffentliche Häuser geschlossen, schädigen Frankreichs Ansehen.*<" (2,116) Für die Darstellung der aggressiven und faschistoiden Gestalten wird das Klischee einer Persönlichkeit in Anspruch genommen, die Minderwertigkeitskomplexe hat, und um diese zu bekämpfen, eine Rolle in der NS-Diktatur spielt. Für Emilia bedeutet Messalina die Versuchung, in den Kreis der trinkenden und lesbischen Frauen zu geraten, was am Ende ihren Tod verursachen könnte.

3.1.3.1. Der konservative Traditionalismus

Edwin werden relativ wenige Sequenzen gewidmet. Es werden seine Ankunft in München, sein Treffen mit Philipp, seine Begegnung mit Emilia, der Vortrag im Amerikahaus und sein Tod durch die Strichjungen beschrieben.

⁶⁴ Vgl. Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 123.

Edwin steht in der klassischen Bildungstradition. Im Rahmen der amerikanischen Reeducation-Programme der Nachkriegszeit bringt Edwin den Deutschen ironischerweise ihre eigenen Bildungsideale zurück, die unberührt von der jüngsten Geschichte geblieben sind. Edwins und Philipps Verschiedenheit ist auf den Kontrast der beiden Schriftsteller-Generationen, - jener von T.S. Eliot und Thomas Mann - und Koeppens eigener Generation, der 1900 bis 1915 Geborenen, zurückzuführen. Edwin, der lieber in England lebende Royalist vertritt christliche Werte. Philipp dagegen steht mehr der amerikanischen *Verlorenen Generation* näher. Edwin vertritt die offizielle Kulturpolitik der amerikanischen Besatzer, er wurde demgemäß von dem Konsul und dem literarischen Impressario des Amerikahauses eingeladen. (2,44)

Um Edwins geistige Position zu veranschaulichen, verwendet Koeppen Anspielungen und Paraphrasen, die sich auf Thomas Manns Essays und den *Tod in Venedig* als Referenztexte beziehen. Übereinstimmungen und Abweichungen können bei dem Vergleich von Aschenbach und Edwin wahrgenommen werden.

Edwin ist Anhänger der besitzenden Klasse, davon zeugt seine Vorliebe für altertümliche Luxushotels, gute Speisen und wertvolle Kunstgegenstände. Er wird von der Staats- und Stadtleitung empfangen. Seine Ankunft wird folgendermaßen beschrieben:

Im Wagen des Konsuls, im lautlos und erschütterungsfrei gleitenden Cadillac, im Gefährt der Reichen auf der Seite der Reichen, der Staatsmänner, der Arrivierten, der planenden Manager, wenn man sich nicht täuschen ließ, in einem geräumigen schwarzglänzenden Sarg fuhr Mr. Edwin über die Kreuzung. (...) Es war das Land Goethes, das Land Platens, das Land Winckelmanns, über diesen Platz war Stefan George gegangen. (2,43)

Der intertextuelle Zusammenhang mit Thomas Manns *Der Tod in Venedig* ist nicht zu übersehen. Der schwarze Cadillac erinnert an die Gondel, die Aschenbach nach Venedig trägt. Die zitierten Zeilen deuten durch den Vergleich des Cadillacs mit einem Sarg bereits auf Edwins Tod in dieser Stadt hin. Durch ein weiteres Zitat wird erneut an die Schlußzeilen der Novelle Thomas Manns erinnert: „Vielleicht würde er in dieser Stadt sterben. Eine Nachricht. Eine Notiz in den Abendausgaben. Ein paar Gedenkartikel in London, in Paris, in New York Dieser schwarze Cadillac war ein Sarg“ (2,45)⁶⁵.

Edwin wird als Außenseiter und Homosexueller vorgestellt. Mit den Worten „wenn er sich der Schönheit gesellte“ wird auf seine päderastischen Neigungen hingewiesen, die von ihm selbst zu Dichterqualitäten verschönt werden:

⁶⁵ Dieser Satz ist ein Verweis auf den Schlußsatz aus Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*: „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.“ In: Thomas Mann: Gesammelte Werke. Band IX. Erzählungen. Berlin 1956, S. 537.

Mr. Edwin fand, daß die Herren den Slang der Gewöhnlichkeit sprachen. Das war ärgerlich. Mr. Edwin liebte den Slang der Gewöhnlichkeit manchmal, wenn er sich der Schönheit gesellte, aber hier bei diesen wohlgezogenen Herren seiner Gesellschaftsklasse meine Gesellschaftsklasse? welche Klasse? vorurteilslos gegen jedermann, klassenloser Außenseiter, keine Gemeinschaft, keine (2,44).

Langer unterscheidet zwischen dem Außenseitertum des Künstlers bei Thomas Mann und dem bei Wolfgang Koeppen. Manns Künstlerfiguren würden ihre künstlerische Sensibilität einem Mangel an Lebenskraft verdanken, sie sympathisierten mit dem Dekadent-Abgründigen und deshalb seien sie für ein bürgerliches Leben untauglich. Für Koeppens Künstlerfiguren bedeute Außenseitertum eine moralische Haltung, der dichterischen Berufung zu entsprechen, nie Kompromisse mit der Macht einzugehen.⁶⁶ Im Roman besitzt nur Philipp diese moralische Haltung, er ist aber selbst ein „Nicht-Geschäftsmann“: Er kann keinem bürgerlichen Beruf nachgehen, deshalb ist er während der Romanhandlung ohne Arbeit. Die andere Künstlergestalt, Edwin, ist auf der Seite der Machthabenden, so kann Langers Gegenüberstellung als vereinfacht und nur teilweise zutreffend angesehen werden.

Edwins Sendungsbewußtsein ist ähnlich dem der amerikanischen Soldaten erschüttert, er zweifelt an der Richtigkeit der eigenen Position:

Kam er mit einer Botschaft, brachte er Trost, deutete er das Leid? Er sollte über die Unsterblichkeit sprechen, über die Ewigkeit des Geistes, die unvergängliche Seele des Abendlandes, und jetzt? jetzt zweifelte er. (2,45)

Wenn Edwins verspätete Reise als „Eitelkeit, Eitelkeit, Eitelkeit der Weisen“ (2,164) und als Sehnsucht nach Ruhm verstanden wird, wird auch auf Thomas Manns Deutschlandreise im Goethe-Jahr 1949 angespielt. Edwin denkt über seine Reise nach:

Sollte er nicht schweigen? Er hatte schon vorher die Zerstörungen des Krieges gesehen, wem in Europa waren sie unbekannt? (...) doch was er hier in dem wohl betroffenen Ort seiner Wanderschaft aus dem Fenster des Konsulatswagens sah, (...) schon wiederhergestellt und grade darum so schrecklich, so hinfällig: es war nie wiedergutzumachen. Er sollte über Europa und für Europa sprechen, aber wünschte er geheim vielleicht die Zerstörung, die Zertrümmerung des Gewandes (...) spät auf die Reise gegangen, den spät und ach aus welchem Mißverstehen gekommenen Ruhm zu kassieren (...) (2,45).

Das Motiv des Schweigens im Roman bedeutet nach Langer eine Anspielung auf den Artikel *Das Ende*, in dem sich Thomas Mann als einen deutschen Schriftsteller bezeichnet, der nach dem Mißbrauch des „deutschen Geistes“ im Dritten Reich nicht mehr wagen könne, „in menschlichen Angelegenheiten den Mund aufzumachen“.⁶⁷ Edwins Worte „es war nicht wiedergutzumachen“, sind in Manns Essay als die Ansicht von der „unsühnbaren“ Schuld der Deutschen zu verstehen.

Die amerikanischen Figuren haben die Funktion, über die Deutschen aus einer gewissen

⁶⁶ Vgl. Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 98.

⁶⁷ Thomas Mann, XII. S. 949.

Distanz zu reflektieren und als Kontrastfiguren zu fungieren. Die drei amerikanischen Lehrerinnen, Kay, Katherine Wescott und Mildred Burnett ergänzen die Kunstkritik im Roman. Kay ist eine Verehrerin der Dichter, sie schwärmt für die Dichtkunst und hat im germanistischen Seminar eines amerikanischen Colleges deutsche Literatur studiert. Dr. Kaiser, ihr Germanistikprofessor, „hatte bis zum Jahre dreiunddreißig in Berlin gelebt. Man hatte ihn vertrieben“ (2,51). Das von ihm vermittelte Deutschlandbild entspricht aber nicht Kays Erfahrungen in Deutschland: „Kay war enttäuscht. Das romantische Deutschland? Es war düster. Das Land der Dichter und Denker, der Musik und der Gesänge? Die Leute sahen aus wie überall(...) Das andere Deutschland war wohl eine Erfindung des Professors für Germanistik im College“ (2,51).

Langer behauptet, daß Koeppen mit diesen Worten Thomas Manns glorifiziertes Deutschlandbild ironisiere, und zwar jenes, das er in der Rede *Deutschland und die Deutschen* entworfen habe, in der alle Deutschen zu etwas Besonderem, vor allem zu Dichtern und Denkern, stilisiert würden.⁶⁸ Nach Langers Vorstellung ist Kay diejenige, durch die Koeppen seine Version von der Mitschuld der deutschen Dichter an den Weltkatastrophen des 20. Jahrhunderts vermittelt. Langer nennt den deutschen Professor Kaiser-Mann, von dem eine magische Faszination ausgehe. Sie interpretiert den Unterschied zwischen den Stellungnahmen von Kaiser und Thomas Mann falsch. Manns Position entspricht der von Kaiser nicht, denn er bleibt in seiner Rede nicht bei dem erwähnten Deutschlandbild, er macht die Geschichte der unpolitischen deutschen Innerlichkeit für den Faschismus verantwortlich, damit übernimmt er die moralische und vernunftorientierte angloamerikanische Faschismuskritik. So gibt es einen großen Unterschied zwischen Kaiser und Thomas Mann: Kaiser ist Vertreter der „Deutschen Innerlichkeit“ und Mann ist gegen diese, so können diese beiden Einstellungen in einer Person nicht vereinigt werden!

In Thomas Manns Rede *Deutschland und die Deutschen* heißt es weiter:

Nichts geistig Großes kam mehr aus Deutschland, das einst der Lehrer der Welt gewesen war. Es war nur noch stark. Aber in dieser Stärke und unter aller organisierten Leistungstüchtigkeit dauerte und wirkte fort der romantische Krankheits- und Todeskeim(...) Und, heruntergekommen auf ein klägliches

⁶⁸ Langer zitiert in diesem Zusammenhang die folgende Stelle aus Thomas Manns Rede: „(...) die vielleicht berühmteste Eigenschaft der Deutschen, diejenige, die man mit dem sehr schwer übersetzbaren Wort ‚Innerlichkeit‘ bezeichnet: Zartheit, der Tiefsinn des Herzens, unweltliche Versponnenheit, Naturfrömmigkeit, reinster Ernst des Gedankens und Gewissens, kurz alle Wesenszüge hoher Lyrik mischen sich darin, und was die Welt dieser deutschen Innerlichkeit verdankt, kann sie selbst heute nicht vergessen: Die deutsche Metaphysik, die deutsche Musik, insonderheit das Wunder des deutschen Liedes, etwas national völlig Einmaliges und Unvergleichliches, waren ihre Früchte.“ (Mann, XI. S.1142.)
Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 42.

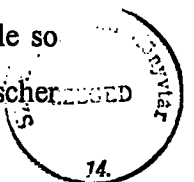
Massenniveau, das Niveau eines Hitler, brach der deutsche Romantismus aus in hysterische Barbarei, in einen Rausch und Krampf von Überheblichkeit und Verbrechen, der nun in der nationalen Katastrophe, einem physischen und psychischen Kollaps ohnegleichen, sein schauerliches Ende findet. (Mann, XI., S. 1146)

Kaiser analysiert die literarische Situation der Zeit, genauso wie es Koeppen in seinem Buch tut. Kaiser unterscheidet zwischen den in Amerika lebenden Autoren und denen, die Amerika den Rücken wandten und in Europa leben oder lebten. Zu den Letzteren zählt er Hemingway, Faulkner, Wolfe, O'Neill, Wilder und Ezra Pound. Von den Deutschen ist für ihn Thomas Mann bedeutend, der aber in Amerika lebt, und die klassisch-romantischen Dichter und die Dichter um die Jahrhundertwende wie Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Hofmannsthal und Rilke. (2,52) Charakteristisch für Hemingways Rezeption in Amerika ist, daß die ältere amerikanische Lehrerin, Katharine Wescott nicht will, daß Kay Hemingways *Across the River* liest, weil sie Hemingway allzu nihilistisch findet. (2,52)

Kay übt eine große Wirkung auf Philipp aus, da sie von einer jugendlichen Frische ist, die man in Deutschland zu dieser Zeit selten erfahren kann. Sie erinnert Philipp sowohl an die Rektorstochter Eva, als auch an Emilia. Die drei Frauen werden durch einige Motive miteinander verbunden: „im Garten des Rektors hatte Reseda geblüht, die wohlriechende Reseda, und der Wohlgeruch hatte zu den Sommertagen gehört, wenn Philipp, das Kind, mit Eva, der Rektorstochter, auf dem Rasen lag“ (2,98). Über Kay reflektiert Philipp: „Reseda war hellgrün. Und von hellem Grün war Kay“ (2,98f) und „Etwas erinnerte ihn Kay auch an Emilia, nur daß Kay eine unbefangene, unbeschwerte Emilia war und daß sie, es tat wohl, ihn nicht kannte und nichts von ihm wußte“ (2,100). Auch Messalina wird auf die Ähnlichkeit der beiden Frauen aufmerksam: „Wollen Sie die Grünäugige verführen? Sie sieht Emilia ähnlich. Emilia und das Mädchen wären ein schönes Paar.“ (2,102)

Bei ihrem Treffen im Juweliergeschäft denkt Emilia über Kay: „Wie nett ist sie, sie ist sehr nett, sie ist ein wirklich nettes Mädchen, sie ist das nette Mädchen das ich vielleicht hätte werden können. (2,154) Durch das Schenken sind beide Mädchen für einen Augenblick frei: „Sie war frei. Ein unerhörtes Gefühl von Glück durchströmte Emilia. Sie war frei. Das Glück würde nicht währen.(...) Und auch Kay war frei, sie war ein freier Mensch, unbewußter als Emilia“ (2,155).

Dr. Kaisers Seminar beeinflusste Kay in hohem Maße. Sie glaubt, die Deutschen hätten „so fürchterlich ausdrucksvolle Gesichter, sie haben Charakterköpfe wie bei uns die schlechten Schauspieler“ (2,99), „die Dichter in Dr. Kaisers deutscher Literaturgeschichte sehen alle so schrecklich romantisch aus, wie Leute aus dem Verbrecheralbum“ (2,99). Ein deutscher



Dichter würde außerdem nur Rheinwein trinken und in einem Eichenwald spazierengehen, so Kay. In Kaisers Vorstellung sind alle deutschen Dichter romantisch, und Kay zieht etwas in das Romantische und Abgründige von Philipps Welt: „es war Sehnsucht nach Romantik, Sehnsucht nach dem Ungewöhnlichen, Sehnsucht nach Erfahrung, nach besonderem Erleben, nach Abenteuer, nach Alter, nach Degeneration und Untergang, nach Opfer, Hingabe und Iphigenienmythe“ (2,213.f). Philipp führt Kay ins Hotel zum Lamm, er scherzt sogar darüber: „das Lämmchen zum Lamm bringen“ (2,214), mit diesen Worten erinnert er an den übertragenen Sinn des Wortes „Lamm“. Das Lamm ist wegen seiner rührenden „Unschuld“ Sinnbild des reinen und arglosen Wesens. Philipp sucht bei Kay nicht „Degeneration“ und „Untergang“, sondern im Gegenteil, er sieht in Kay den Gedanken der amerikanischen Freiheit verkörpert: „ich will gar nicht sie, ich will das andere Land, ich will die Weite, ich will die Ferne, einen anderen Horizont, ich will die Jugend, das junge Land, ich will das Unbeschwerte, ich will die Zukunft und das Vergängliche“ (2,214). Philipp kann Kay nicht lieben, er „fühlte sich alt und fühlte sein Herz erkalten“ (2,218), das ist damit zu erklären, daß Kay und Philipp zu verschieden sind, um einander lieben zu können. Im übertragenen Sinne paßt Philipp nicht in das Bild des verführerischen, dekadenten und zur Degeneration neigenden Schriftstellers.

Die amerikanischen Lehrerinnen, Katherine Wescott und Mildred Burnett, diskutieren über die Rolle des Zufalls und die Frage der Isolation des Menschen. Während sie einen Platz überqueren, „eine von Hitler entworfene Anlage, die als Ehrenhain des Nationalsozialismus geplant war“ (2,165), denkt Mildred über die Tauben im Gras nach:

Im Gras hockten Vögel. Miß Burnett dachte `wir verstehen nicht mehr als die Vögel von dem was die Wescott 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. (2,166)

Nach Mildred beherrschen Chaos und Zufall die Welt, damit widerspricht ihre Position der von Edwin völlig. Sie will mit der Metapher der „Tauben im Gras“ die Ratlosigkeit der Menschen infolge der Geschichtserreignisse schildern. Ihre Vorstellung ist provokant, weil sie der Meinung ist, daß auch Hitler nur ein Zufall gewesen sei. Ihre Meinung ist damit zu erklären, daß sie keine überzeugende wissenschaftliche Erklärung für den Nationalsozialismus und andere historische Fragen kennt.

Edwin und Philipp treffen sich in der Hotelküche. Der Autor spielt hier mit der Ähnlichkeit oder Nicht-Ähnlichkeit der beiden Schriftsteller. Edwin erblickt Philipp, den er „in der Verwirrung einer Sekunde für sich hielt, für sein Spiegelbild, für seinen Doppelgänger“ (2,108), dann aber denkt er, „daß es natürlich Täuschung war, gedankliche Absurdität, nicht

sein Ebenbild stand da, sondern ein jüngerer, ihm nicht einmal ähnlich sehender Herr“. Am Ende erkennt er in Philipp einen jüngeren Kollegen: „der aber dennoch verwandt sympathisch-unsympathisch blieb und etwa einem Bruder zu vergleichen war, den man nicht mochte.“ (2,108) Philipp charakterisiert Edwin als einen Dichter, der „etwas von einem alten Geier und etwas von einem alten Zuhälter“ (2,142) hatte. In der Geiermetapher sieht Quack einen Verweis auf die Einstellung des konservativen Dichters, der von einer abgelebten Tradition zehrt“. ⁶⁹ Zwischen den beiden Schriftstellern kommt es zu keinem Gespräch. Philipp hätte mit Edwin ein Interview machen müssen, aber er kann seiner Aufgabe nicht nachgehen. Auf der symbolischen Ebene kann es auch damit zusammenhängen, daß Edwin Vertreter des Ästhetizismus ist, mit dem Philipp keinen Kontakt aufrechterhalten will.

Bei einer Wanderung durch die Stadt denkt Edwin über das Schicksal der Stadt nach. Die Stadt ist für ihn eine, die „das abgeschlagene Haupt der Medusa gesehen“ (2,105) hat, d.h. sie hat die Niederlage der Nationalsozialisten erlebt. Edwin bleiben die Symptome der Verdrängung der Vergangenheit nicht verborgen: „Furcht und Trauer schienen ihm hier in die Keller verbannt zu sein, in die Keller, über die Häuser gestürzt waren, und dort ließ man sie nun eine Weile. Der Geruch dieser Keller lag in dieser Stadt. Niemand schien es zu merken“ (2, 107). Er kommt zur Erkenntnis, daß es verderbliche Formen des Vergessens und des Traditionsverlusts geben kann. Er beobachtet die Unfähigkeit der Deutschen zu trauern und ihren Anspruch auf das Vergessen. Er will aber der Wahrheit nicht in die Augen sehen, deshalb relativiert er sie. „Und wenn er die Wahrheit sagen würde? Kannte er die Wahrheit? O älteste Frage: was war Wahrheit?“ (2,107) Wenn er aber über die Zukunft der Stadt ehrlich nachdenkt, sieht er ähnlich wie Keetenheuve, der Protagonist des zweiten Romans der Trilogie, die Scheinblüte der Stadt, eine Art Künstlichkeit und „Edwin sah in dieser Stadt ein Schauspiel und ein Beispiel, sie hing, hing am Abgrund, war in der Schwebe, hielt sich in gefährlich mühsamer Balance“ (2,106). Diese Schwebeposition bedeutet, daß die Zukunft der Stadt nicht entschieden ist, eine Wandlung in die Vergangenheit, eine Wandlung zur Barbarei ist nach Edwin nicht ausgeschlossen.

Satirisch werden Edwins konservative Kunstauffassung und zugleich sein politischer

⁶⁹ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 112.

Geier gelten im Vergleich zu Adlern als weniger „königlich“, weil sie Aasfresser sind. In der Antike hat man beobachtet, daß Geier sehr oft Heereszügen folgten. Aus dieser Tatsache hat man ihre prophetische Begabung abgeleitet. Es hieß, sie sammelten sich schon drei Tage vorher an Orten kommender Schlachten. Bei den Römern war die Bedeutung des Geiers als Orakeltier im Augurium, etwa bei der Gründung Roms, allgemein bekannt. So hängt Edwins schon beschriebene Augurrolle mit der Geiermetapher zusammen.

Vgl. Knaurs Lexikon der Symbole, a. a. O., S. 400.

Standpunkt in der Sequenz dargeboten, in der Dostojewskis Werk einer Kritik unterworfen wird.

(...) nichts empörte und verletzte Edwin mehr als der Barbarengeschrei, die Genie und Größe leider nicht ermangelnde und darum um so erschreckendere Voraussage, der Ruf dieses Russen, des Heilig-Kranken (...) wie Edwin gestehen mußte (eines Dichters, den er verehrte und mied, denn er selbst fühlte sich nicht den Dämonen verbunden, sondern der hellenisch-christlichen Ratio, die Übersinnliches - in Maßen - nicht ausschloß; aber schon schienen die vertriebenen Gespenster des Grausam-Absurden wiederaufzutauchen) das Wort von der kleinen, Asien vorgelagerten Halbinsel, die nach drei Jahrtausenden der Selbständigkeit, der Fröheife, der Ungezogenheit, des Ordentlich-Unordentlichen, des Größenwahns zur Mutter Asien zurückkehren oder zurückfallen werde. (2,105)

Diese Textstelle spielt auf Thomas Manns Essay *Dostojewski - mit Maßen* an. Darin nennt Thomas Mann Dostojewski „den Heilig-Kranken“, dessen Werk „mehr dem menschlichen Elend, der Sünde, dem Laster, den Abgründen der Wollust und des Verbrechens zugewandt ist als der Noblesse des Leibes und der Seele“.⁷⁰ In dem Essay warnt Thomas Mann mit seiner eigenen Neigung zum Maßhalten die amerikanischen Leser vor der Maßlosigkeit.

Thomas Mann beendet seinen Artikel übrigens mit der Feststellung, daß jemand, der die Wahrheit sucht, auch die der Sonne abgewandte Seite der Wahrheit über den Menschen kennenlernen sollte. Dagegen lebt Edwin „in der strengen Zucht des Geistes“, und er zählt sich als Dichter „zur europäischen Elite der späten und, wie immer mehr zu fürchten war, letzten des geliebten abendländischen Erdteils“ (2,105). Auch zeigt Edwin in der „Scheinwelt“ der Ruinenstadt nur Scheintugenden; er macht nur den Eindruck, moralisch und gläubig zu sein. Die Wahrheit über diesen Nachmittag in München soll erst nach seinem Tod in seinem Tagebuch veröffentlicht werden: „Im Licht der Wahrheit wird Edwin untersucht, ob er an diesem Nachmittag ein guter oder ein böser Mensch war.“ (2,145)

3.1.3.2. Edwins Rede oder die Konfrontation der Figuren-Bewußtseins-einstellungen

Edwins Vortrag ist ein gesellschaftliches Ereignis, an dem alle teilnehmen wollen, die Interesse für Fragen der Kultur haben oder einfach nur dabei sein wollen, weil alle prominenten Persönlichkeiten der Stadt den Vortrag besuchen. Der Vortrag macht es möglich, die Gedanken der Figuren im Zusammenhang mit einem bestimmten Problem darzustellen. Im Gegensatz zu anderen Romanen, in denen es nicht so viele Figuren gibt, können hier die sozialen Determinanten, also die Entwicklung, die psychologische Disposition und die ideologische

⁷⁰ Thomas Mann: Gesammelte Werke, Band: IX., S. 671.

Orientierung nicht in beliebiger Ausführlichkeit und Detailliertheit entfaltet werden.

Eine Darstellungsweise des Autors ist, wenn er mit vielen Figuren arbeitet, sie entweder gleichzeitig oder nacheinander mit einer ähnlichen Situation zu konfrontieren, um sie durch ihre unterschiedlichen Reaktionen darauf voneinander abzuheben und zu individualisieren; auch können die Figuren dadurch charakterisiert werden, daß sie ihre Meinung zu einem bestimmten Thema äußern. Von der letzteren Form der Charakterisierung macht Koeppen in seinen Romanen oft Gebrauch. Außer der Szene im Amerikahaus kann als Beleg der zweite Höhepunkt des Romans genannt werden, die Bräuhaus-Szene. Diese Technik verwendet Koeppen auch in seinem Roman *Der Tod in Rom*, in dem fast alle Figuren des Romans zur Aufführung von Siegfrieds Symphonie kommen.

Die Zuhörer des Vortrags, Rundfunk- oder Filmleute, einige aus der Reklamebranche, höhere Ministerialbeamte, sogar Minister und Besatzungsoffiziere sind alle gekommen, um Edwins Rede über den europäischen Geist zu hören: „Edwin hatte sein Leben den geistigen Bemühungen geweiht, er war zum Geist gekommen, er war Geist geworden, und nun konnte er den Geist weitergeben: Jünger empfangen ihn in jeder Stadt, der Geist würde nicht sterben“ (2,183). Auch Aschenbach ist in seinem ganzen Wesen auf Ruhm gestellt, als Vertreter der nationalen geistigen Elite erfreut er sich großer Popularität. Seine Arbeit wird von einer weiten Öffentlichkeit begleitet. Edwins Werk ist allgemein anerkannt, aber seine Botschaft kann die Leser nur schwer erreichen. Von dieser Tatsache zeugen die Worte der amerikanischen Lehrerinnen, die sein Werk als „schwer verständliches, allzu dunkles, der Deutung bedürftiges Werk“ (2,97) charakterisieren.

In seiner Rede will Edwin die Entwicklung des menschlichen Geistes skizzieren von der Antike über die Klassik, er will den französischen Rationalismus diskutieren, aber die Technik rebelliert gegen den Geist. Das Mikrophon funktioniert nicht, man kann nur Geräusche hören. Auch später, als die Technik schon funktioniert, erreichen Edwins Worte das Publikum nicht. Es bleibt ein völlig folgenloser Vortrag, denn alle schlafen. In seinem Vortrag beschwört der berühmte Dichter Edwin die abendländische Tradition: "Edwin sprach von der Summa theologiae der Scholastik. 'Veni creator spiritus, komm Schöpfer Geist, bleib Schöpfer Geist, nur im Geiste sind wir' (2,204) Dem Vorrang des Geistes widerspricht aber das Publikum: „Miß Burnett dachte 'ich habe Hunger, immer wenn ich einen Vortrag höre, kriege ich furchtbaren Hunger'.“ (2,205) Edwin nennt in seiner Rede das Christentum den vielleicht letzten Abendschein Europas. Philipp versteht, wie unzeitgemäß die Beschwörung der

abendländischen Kultur ist, aber er ist trotz allem ein Verehrer Edwins: „und doch ist Größe in seinem Vortrag (...), Edwins Bemühung rührt mich, ich verehere ihn, jetzt verehere ich ihn, sein Vortrag ist eine vergebliche Beschwörung, er empfindet sicher auch wie vergebens die Beschwörung ist“ (2,205) Philipps Verehrung entspringt der Überzeugung, daß Edwin Einsicht in die Zusammenhänge der Welt hat. Auch Philipp selbst schätzt die Werte des Humanismus und der vergangenen Jahrhunderte, aber er ist enttäuscht wegen der Wirkungslosigkeit der schönen Worte und Ideen.⁷¹ Philipp relativiert seine eigenen Gedanken, seine eigene Begeisterung dadurch, daß er ein Gespräch mit Emilia imaginiert, in dem Emilia Edwins Größe bezweifelt. Nach den letzten Worten des Vortrags denkt Philipp über die Wirkung von Edwins Rede:

(...) als er sie erreichte, schon gestorbenen, schon toten, ja zu Staub und Moder gewordenen Anhauch seines Geistes als lästige Spinnweben von sich streifen: es war eine Beschämung, und weil sie als Hohn und Beschämung und Sieg der Rührigkeit, der bloßen Konvention, des unrühmlichen Ruhmbetreibes und des Ungeistes von ihm erfaßt wurde, schloß der Dichter schamvoll die Augen. Philipp verstand ihn. Er dachte 'mein unglücklicher Bruder, mein lieber Bruder, mein großer Bruder?'. Emilia hätte gesagt: 'Und mein armer Bruder?.' (2,212)

Ihr imaginiertes Gespräch wird fortgesetzt:

Ein kaltes Bild, Emilia, aber Edwin, sein Wort, sein Geist, seine Botschaft, die in diesem Saal ohne sichtbare Wirkung blieben und keine wahrnehmbare Erschütterung hinterließen, zählen zu den großen Lawinen, die ins Tal unserer Zeit rollen.' -"Und zerstören", hätte Emilia hinzugesetzt, "und Kälte verbreiten." (2,212)

Der Einschätzung vom Primat des Geistes, der nach Edwin die Wärme ausstrahlt, wird mehrmals widersprochen. Selbst Philipp bevorzugt Kays Nähe, weil sie Wärme ausstrahlt.

Edwins Vortrag wird relativiert, indem die aktuellen Probleme der anwesenden Figuren mit der abstrakten Gedankenwelt der von Edwin beschworenen Kulturtradition konfrontiert werden. Edwins Niederlage ist damit zu erklären, daß seine Kulturphilosophie in der gegebenen historischen Situation unzeitgemäß ist. Nach jahrhundertelanger Geschichte der Christenheit und des Humanismus konnte dennoch die Barbarei in Deutschland Fuß fassen, es war nicht möglich, die Welt und die Heimat davor zu schützen. Auch die amerikanischen Lehrerinnen sind enttäuscht: Sie erwarteten Zauberwörter, aber in ihre Merkbücher haben sie tote Wörter geschrieben. In der Beschreibung des als Schauplatz des Vortrages dienenden Amerikahauses

⁷¹ Hielscher spielt auf Gedanken und die Vorliebe für kulturelle Traditionen an, die Philipp mit Edwin teilt: „Edwins Vorliebe für Piranesi, für Tausendundeine Nacht, für die Mythen und die literarische Tradition, seine Sensibilität für den Untergang der abendländischen Kultur und für die Kälte der eigenen Botschaft, die an der Tradition des Geistes festhält, obwohl sie die meisten Menschen von sich ausschließt, sind Züge, die Philipp mit Edwin teilt. Schließlich verbindet sie die häufige Reflexion über ihr literarisches Geschäft, dessen Sinn durch die jüngste Geschichte erschüttert ist.“

Hielscher, Martin: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 79.

wird die antike Kunst als tote Kunst beschrieben, dadurch werden Edwins Worte über die Unsterblichkeit der hohen Kunst negiert:

Das Amerikahaus, ein Führerbau des Nationalsozialismus, lag hinter Philipp und Kay. Das Haus sah, aus seinen symmetrisch aneinandergereihten Fenstern in die Nacht leuchtend, wie gewisse Museen aus, wie ein kolossales Grabmal der Antike, wie ein Bürogebäude, in dem der Nachlaß der Antike verwaltet wird, der Geist, die Heldensagen, die Götter. (2,213)

Der Schleier aus Klischees und Halbwahrheiten ermöglicht es Edwin, sich von der Realität abzuschirmen; dieses Vorgehen ist auch in seinen Werken präsent, in denen die Darstellung der Geschichte und der gesellschaftlichen Probleme fehlt. Er verbirgt nicht nur die Schrecken und das Abgründige seiner Zeit hinter dem Schleier, sondern sogar Makel seines Charakters.

In einem wichtigen Teil seiner Rede spricht Edwin von der Freiheit. "Die europäische Freiheit" (2,205) sei ohne das Christentum nicht vorzustellen. Die amerikanischen Dichter Gertrude Stein und Ernest Hemingway werden von Edwin verurteilt, weil die Welt nach ihrer Vorstellung nicht von Gott, sondern vom Zufall regiert werde. Edwin begründet also seinen Einspruch gegen den Nihilismus der Moderne damit, daß ein menschenwürdiges Leben nur auf religiösem Fundament vorstellbar sei. Edwins Haltung wird aber dadurch widersprochen, daß der christliche Dichter seine christlichen Ideale selbst nicht befolgt. Im folgenden Zitat werden außer der Frage des Glaubens auch Fragen seiner Kunstauffassung thematisiert :

Edwin erwähnte die Freiheit. Der europäische Geist, sagte er, sei die Zukunft der Freiheit, oder die Freiheit werde keine Zukunft mehr in der Welt haben. Hier wandte sich Edwin gegen einen Ausspruch der seinen Zuhörern völlig unbekannten 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 dann frei im Nichts flattern zu lassen, sinnlos, wertlos, frei und von Schlingen bedroht, dem Metzger preisgegeben, aber stolz auf die eingebildete, zu nichts als Elend führende Freiheit von Gott und göttlicher Herkunft. Und dabei, sagte Edwin, kenne doch schon jede Taube ihren Schlag und sei jede Taube in Gottes Hand.“ (2,207)

Der Romantitel referiert intertextuell auf eine Zeile aus Gertrude Steins Drama *Four Saints in Three Acts*, die lautet wie folgt: „Pigeons on the grass alas“. Die englischen Worte werden auch als Motto dem Roman vorangestellt. Auf der philologischen Ebene ist die Auslegung des Stein-Zitats von Edwin nicht angemessen, denn Gertrude Stein benutzt nicht die Vergleichspartikel „wie“. Die entsprechenden Zeilen aus *Four Saints in Three Acts* stellen die mythise Vision des

Heiligen Ignatius von Loyola dar.⁷² In einem Vortrag hat Gertrude Stein einen Hinweis gegeben, den man zu Edwins Auslegung in Beziehung setzen kann. In diesem im Januar 1935 am Mount Holyoke College gehaltenen Vortrag interpretiert Stein die Arie.⁷³ In der Analyse Marianne DeKovens sei der Heilige Ignatius, der Begründer der Jesuitenordnung, der Repräsentant des Patriarchats und der militärischen Gewalt in der Oper. Stein denke an ihn als an eine leblose Porzellanfigur. Sie bevorzuge die mystische und weibliche Figur der Heiligen Theresa von Avila. Die Arie gibt die reinste Vorstellung von der Grundopposition im Libretto: Irdische Tauben befinden sich in der Falle der Erde und der Grasfläche, während die wunderbaren Elstern im spirituellen Himmel schweben. Der Heilige Ignatius kann am Ende seine Isolation doch überwinden. Er bestätigt in seiner Schlußvision Theresas Vorstellung von der Einheit von Geist und Körper.⁷⁴ Andreas Kramer löst auch die Frage nach den „Tauben im Gras auf dem Markusplatz in Venedig“, indem er entdeckt, daß Edwins Abschweifung auf den Markusplatz auf ein berühmtes Photo anspielt, das Stein und Alice B. Toklas (Steins Lebensgefährtin) 1908 auf dem Markustplatz, umgeben von zahlreichen Tauben zeigt.⁷⁵

Gertrude Stein hat ihre Stücke auch „landscapes“ genannt, um zu zeigen, daß in ihnen eine Materialität dominiert. „Landschaft“ entsteht unaufhörlich und kontinuierlich im Spiel. Die Figuren werden nicht in einer Landschaft plaziert, sie selber sind die Landschaft. Wenn die Figuren stillstehen, muß deshalb die Erfahrung einer Räumlichkeit nicht statisch sein. Das

⁷² 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 on the grass alas what were they. He had heard of a third and he asked about it 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 the pigeon on the grass the pigeon on the grass and alas. they might be very well very well very well they might be they might be very well very well 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 and Virgil Thomson: *Four Saints in Three Acts*. New York: Music Press 1948. S. 104f.)

⁷³ Magpies are in the landscape that is they are in the sky of a landscape, they are black and white and they are in the sky of the landscape in Bilignin and in Spain, especially in Avila. When they are in the sky they do something that I have never seen any other bird do they hold themselves up and down and look flat against the sky.

A very famous French inventor of things that have to do with stabilisation in aviation told me that what I told him magpies did could not be done by any bird but anyway whether the magpies at Avila do it or do it not at least they look as if they do do it. They look exactly like the birds in the Annunciation pictures the bird which is the Holy Ghost and rests flat against the side sky very high. (Andreas Kramer: *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*, a.a.O., S. 99.)

⁷⁴ Vgl. Marianne DeKoven: A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing. The University of Wisconsin Press, Ohne Jahr. S. 144-147.

⁷⁵ Diese Abbildung ist u.a. auch in *Gertrude Stein. Ein Leben in Texten und Bildern*, ed. R. Stendhal, Zürich 1989, S. 77 zu finden. Vgl. Andreas Kramer: *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*, a.a.O., S.106.

Stück vereint in sich gegenläufige Dynamiken.⁷⁶ Die Reflexion auf Zeit und Erfahrung ist auch in *Tauben im Gras* andauernd greifbar. Philipps Zeiterfahrung wird als Stillstand und Rennen definiert. Jane Bowers betont, daß *Four Saints in Three Acts* Gertrude Steins ins Theater versetztes Bewußtsein, ihren Geist räpresentiere. Mit der Wiederholung des Wortes „alas“ erinnert uns Stein die ganze Zeit daran, daß die Autorin anwesend sei. („Alas“ kann auch ein Hinweis auf „Alice“ sein). In ihrem verbalen Stilleben will sie die Statik im temporalen Medium zeigen. In der zitierten Parabel beschreibt Stein die Elstern als bewegungslose Vögel. Vielleicht scheint es unmöglich zu sein, aber sie behauptet nur, daß die Elstern bewegungslos zu sein scheinen.⁷⁷

Auffallend ist die Parallelität der Bildstruktur: Den Elstern entsprechen die Flugzeuge in *Tauben im Gras*, die Prolog und Epilog des Romans bestimmen. Die Flieger sind „unheilkündende Vögel“, so wird der Gegensatz zwischen Natur und Kultur (Geist) angesprochen. Der Geist als „instrumentelle Vernunft“ ist bereit, die Natur zu zerstören. Die mystische Einheit von Geist und Natur (Körper, Materie) kann nicht realisiert werden.

Der ehemalige Lehrer Schnakenbach, der Edwins Vortrag beiwohnt, vertritt eine Ansicht im Bereich der Physik, die Edwins Vorstellungen im Bereich der Literatur und der Kultur völlig widerspricht. Von ihm wird die traditionelle metaphysische Weltdeutung in Frage gestellt. Schnakenbach will nicht in den Krieg ziehen. Er nimmt regelmäßig Schlafentzugsmittel, um der Kaserne und dem Krieg zu entgehen, aber er wird schlafsüchtig. Er studiert die neuere Physik, um von seiner Schlafsucht wegzukommen, und er beginnt, die Welt anders zu sehen:

Schnakenbachs Weltbild war unmenschlich. Es war völlig abstrakt. Seine Schulmeisterausbildung hatte Schnakenbach noch ein äußerlich intaktes Weltbild, das Weltbild der klassischen Physik, vermittelt, in der alles schön kausalgesetzlich zugeht (...) Er fing an nachzudenken, und er fand, daß das ihm überlieferte Weltbild nicht stimmte. (2,203)

Die Bereiche der Religiosität und der Rationalität sind vom Verlust ihres Zentrums betroffen. Nach Schnakenbach gibt es keinen Gott oder er ist tot, wie Nietzsche behauptet. Sogar die Gläubigen müssen danach fragen, wo Gott ist: "wo war Gott und wo lag Mekka, wohin sollten sie sich mit ihrem Gebet wenden?" (2,94). Vom Verlust des Zentrums zeugen auch Schnakenbachs Gedanken in erlebter Rede: "Wo Schnakenbach auch war, er war die Mitte und der Kreis, er war der Anfang und das Ende, aber er war nichts Besonderes, jeder war Mitte und Kreis" (2,204) Dadurch, daß das metaphysische Zentrum verloren ist, kann jeder beliebige

⁷⁶ Vgl. Georg Schiller: Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996, S. 141f.

⁷⁷ Vgl. Jane Bowers: The Writer in the Theater: Gertrude Stein's *Four Saints in Three Acts*. In: Critical Essays on Gertrude Stein. S. 210-223.

Punkt, d.h. jeder Mensch Zentrum sein. Ähnliche Erfahrungen macht auch Philipp: "der Schriftsteller stand in der Mitte, und die Welt um ihn war überall gleich fern und nah" (2,101).

Koeppen erwähnt im Roman mehrfach Physiker wie Albert Einstein, Max Planck, Erwin Schrödinger, Louis de Broglie, James Jeans und Pascal Jordan. In einem persönlichen Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold sagte er, daß die neueren Erkenntnisse der Naturwissenschaften, vor allem der Physik, einen großen Einfluß auf ihn ausgeübt hätten.⁷⁸ Koeppen erzählte auch, daß er seit den zwanziger Jahren auf diesem Gebiet viel gelesen habe. Koeppen brachte seine Beeinflussung durch naturwissenschaftliche Schriften selbst in direkten Bezug zu seinem Montagestil. Anstelle von Literatur nannte Koeppen die neuen Errungenschaften der Physik als Inspirationsquelle.⁷⁹

Elysabeth Emter ist der Meinung, daß die Einflüsse der modernen Naturwissenschaften auf die Ästhetik und Literatur im 20. Jahrhundert nur unzureichend erforscht seien. Sir Charles P. Snow löste mit seinem Vortrag *The Two Cultures and the Scientific Revolution* im Jahre 1959 eine heftige Diskussion aus. Er vertrat die These, daß die literarisch-geisteswissenschaftliche Intelligenz und die naturwissenschaftliche Intelligenz verschiedene Kulturen verkörperten.⁸⁰ Snow warf den beiden Parteien eine wechselseitige Entfremdung und Gleichgültigkeit vor. Dabei kritisierte er die veraltete Bildungsvorstellung der literarisch-geistesgeschichtlichen Intelligenz. Emter geht davon aus, daß Koeppens Fall die Chance gibt, die Trennung der ‚Zwei Kulturen‘, zumindest was Literatur angeht, nicht wesensgemäß zu halten. Ihre Studie wurde mit dem Ziel konzipiert, die Grundlagen dafür zu schaffen, daß der Zusammenhang zwischen dem modernen physikalischen Weltbild und der Literatur erkannt werden kann: „Es soll hier zum ersten Mal in der Literaturgeschichtsschreibung der Behauptung entgegengetreten werden, daß es sich bei den Analogien zwischen moderner Physik und literarischen Phänomenen lediglich um Parallelerscheinungen handelt.“⁸¹ Nur wenn eine direkte Einwirkung der modernen Physik auf die Schriftsteller nachgewiesen werden könne, sei die Bedingung gegeben, von einem expliziten Zusammenhang zwischen modernem physikalischen Weltbild und Literatur zu sprechen. Erst in diesem Falle könne davon ausgegangen werden, daß die

⁷⁸ Heinz Ludwig Arnold: Gespräche mit Schriftstellern. Max Frisch, Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Max von der Grün, Günter Walraff. München 1975, S. 109-141. Auch in: Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Band I. Zürich 1990, S. 69-113.

⁷⁹ Vgl. Elisabeth Emter: Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970), Berlin 1995. S. 9.

⁸⁰ Charles Percy Snow: Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz (d.i.: *The Two Cultures: and A Second Look*, dt. v. Grete und Karl-Eberhardt Felten). Stuttgart 1967, S. 18.

⁸¹ Elisabeth Emter: Literatur und Quantentheorie, a. a. O., S. 19.

Kluft zwischen den ‚Zwei Kulturen‘ überwindbar sei. Wichtig ist die Frage, inwieweit Koeppen die Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit und somit das Fehlen einer vorgegebenen Ordnung als Möglichkeit für eine neue Ordnung betrachtete, die jenseits traditioneller Ordnungsvorstellungen liegt.⁸²

Emter hebt Emilias inneren Monolog hervor, in dem es um Anspielungen auf das Werk *What is Life?* von dem Physiker Erwin Schrödinger geht:⁸³

[...] Schrödinger *What ist Life?* das Wesen der Mutation, das Verhalten der Atome im Organismus, der Organismus kein physikalisches Laboratorium, ein Strom von Ordnung, du entgehst dem Zerfall im anatomischen Chaos, die Seele, ja, die Seele, *Deus factus sum*, die Upanischaden, Ordnung aus Ordnung, Ordnung aus Unordnung, die Seelenwanderung, die Vielheitshypothese, (...) (2,45)

In dem Band *Was ist Leben?* strebt Schrödinger eine Synthese der Physik und der Biologie an, indem er versucht, die Prozesse des lebenden Organismus mit Hilfe physikalischer Gesetze zu erklären. Die Quantentheorie liefere die Beweise dafür, daß zwischen einem lebenden Organismus und einem Uhrwerk Ähnlichkeiten bestehen. Um den menschlichen Körper nicht lediglich als Mechanismus definieren zu müssen, schreibt er: „Ich (...) ist die Person, sofern es eine überhaupt gibt, welche die ‚Bewegung der Atome‘ in Übereinstimmung mit den Naturgesetzen leitet.“⁸⁴ „Deus factum sum“⁸⁵ – diese Worte bedeuten nicht, daß der Mensch in seinen Handlungen nicht von den Naturgesetzen determiniert würde, sondern Herr über diese sei. Aus Schrödingers Sicht sind der menschliche Wille und die Naturgesetze eins. Er sieht die Einheit von Organischem und Anorganischem und die von Geist und Materie. Diesem Einheitsgedanken zufolge sieht Schrödinger die Existenz mehrerer Bewußtseine unmöglich zu sein. Er lehnt sogar die Scheidung zwischen den einzelnen Subjekten ab. Mit seiner Subjektvorstellung weicht er von der traditionellen abendländischen Subjektauffassung ab, die das Subjekt als den durch die Erinnerung bedingten Zusammenhang persönlicher, individueller Erlebnisse als identitätsstiftendes Merkmal begreift. Nach Schrödinger vermitteln Erkennen, Fühlen und Wollen dem Einzelnen den Eindruck der Identität. Der einzelne Mensch sei nicht Teil eines Ganzen, sondern das Ganze selbst.

Emter analysiert Emilias Monolog als Projektion einer neuen Subjektivitätsvorstellung und entdeckt Übereinstimmungen zu Schrödingers Idee einer „metaphysischen Unität“. Sie zitiert einen Satz aus Emilias Monolog: „Erschöpfung perlte auf ihrer Stirn, jede Perle ein

⁸² Vgl. Emter: a. a. O., S. 317.

⁸³ Vgl. Erwin Schrödinger: *Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet*. München 1951.

⁸⁴ Erwin Schrödinger: *Was ist Leben?* a. a. O., S. 123.

⁸⁵ Ebd.

Mikrokosmos der Unterwelt, ein Gewimmel von Atomen, Elektronen und Quanten, (...).“ (2,36) Das Ich entäußere sich sowohl mental in Form von Assoziationsketten als auch körperlich in Form von Schweiß. In diesem Zitat finde sich nach Emter noch eine weitere Übereinstimmung zu Schrödinger. Emilias Schweiß werde als Zusammensetzung aus Atomen, Elektronen und Quanten bestimmt. Auf diese Weise werde die von Schrödinger behauptete Analogie zwischen lebendem Organismus und Materie aufgenommen. „Die Grenzen zwischen dem Bereich der kleinsten Teilchen, den mikrophysikalischen Gesetzen gehorchen, und dem menschlichen Körper, dessen Prozesse biologischen Gesetzen folgen, werden im Bild des Atome-, Elektronen- und Quanten-Gewimmels innerhalb eines menschlichen Schweißtröpfens verwischt.“⁸⁶

Emter beobachtet, daß die Grenzen zwischen dem Erzähler und der Figur Emilia verwischt sind. Es ist auch nicht überzeugend dargestellt, daß alle literarischen und philosophischen Zitate aus dem Bewußtsein von Emilia stammen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sich Emilia mit Benn, Gide, Sartre und Heidegger auseinandersetzt. Es sind vor allem die Anspielungen und Assoziationen des Erzählers. Ähnliches läßt sich über die Reflexionen des einfachen Dienstmannes Josef zu sagen, die in geschichtsphilosophische Betrachtungen übergehen, die über dessen Reflexionsniveau hinausgehen. Diese Beobachtungen haben ihre Geltung. Ich meine aber, daß sich Emter in Spekulationen verwickelt, wenn sie das bisher Dargestellte so erörtert: „Die Beobachtungen bei der Analyse von ‚Emilias Monolog‘ sprechen für die Behauptung, daß der Autor bewußt darauf verzichtete, Figur und Erzähler als zwei isolierte Egos darzustellen. (...) Es handelt sich demnach um eine von Koeppen gezielt eingesetzte Erzähltechnik, die nicht mehr auf einer an die Identität der Person gebundenen Subjektvorstellung basiert. (...) Die Pluralität der Protagonisten, deren Gefühls- und Gedankenwelt ausgebreitet wird, erweckt den Eindruck einer Pluralität von Bewußtseinen. Indem jedoch die Bewußtseinskonturen der Figuren mit jenen des Erzählers kollabieren, verlieren die einzelnen Individualitäten ihre Autonomie.“⁸⁷

Obwohl es Fälle gibt, in denen die Gedanken des Erzählers manifest werden, bedeutet es nicht, daß die Protagonisten über keine Individualität verfügen würden. Es ist in der modernen Literatur allgemein verbreitet, daß Figuren ein Reflexionsniveau haben, das ihren Wissenshorizont übersteigt. Auch kann es nicht akzeptiert werden, daß in der

⁸⁶ Emter: *Literatur und Quantentheorie*, a. a. O., S. 323.

⁸⁷ Ebd. S. 325f.

Personenkonstitution die Erinnerungen keine Rolle spielen würden.

Mit der Rolle der modernen physikalischen Erkenntnisse setzt sich auch Friedhelm Marx in seinem Artikel auseinander.⁸⁸ Was Schnakenbach an Erkenntnissen der modernen Physik in immer neue Formeln bringt, entspricht dem poetologischen Konzept des Romans, so Friedhelm Marx. Schnakenbachs Gedanken sind mit der fortwährenden Explosion des Kosmos, mit Dezentrierung, Diskontinuität, Relativität und Unbestimmtheit der Phänomene verbunden:

Schnakenbach sah eine mikrophysikalische Welt, bis zum Bersten angefüllt mit dem Kleinsten, und, freilich, sie barst, barst fortwährend, explodierte in die Weite, entfloß in den unbeschreibbaren, den endlich unendlichen Raum. Der schlafende Schnakenbach war in dauernder Bewegung und Verwandlung; er empfing und verströmte Kräfte;

Aus den aus der Physik gewonnenen Thesen kann der Schluß gezogen werden, daß Edwins Vorstellung vom Vorrang des Geistes von Schnakenbach widersprochen wird.

In einer grotesken Szene geht Schnakenbach zum Mikrophon und im Zustand des Halbschlafs mahnt er die Anwesenden: "Schlaft nicht! Wacht auf! Es ist Zeit!" (2,185). Diese Worte sind auch im übertragenen Sinne zu verstehen. Quack betont, daß es sich nicht nur um eine nicht in den unmittelbaren Kontext passende Äußerung eines kranken Geistes handelt, sondern "daß die Mahnung sich auf die durchgehende Thematik der Illusionsbefangenheit, des Märchenbanns und der Traumverlorenheit bezieht."⁸⁹ Die Tatsache, daß im Vortrag alle schlafen, bedeutet symbolisch auch, daß sich dieses "Aufwachen" noch nicht verwirklicht hat.

Außer Thomas Mann wird noch von Quack T. S. Eliot als Vorbild für Edwin angegeben:

Der Autor hat wenig kaschiert, daß eines der Vorbilder für diese Figur T. S. Eliot ist. Darauf deuten nicht nur biographische Details hin, Edwins Abkehr von seinem Geburtsland Amerika, sondern vor allem seine Berufung auf die christliche Tradition: Für ihn ist das Christentum, selbst wenn es nach Kierkegaard nur noch Schein ist, „das einzige wärmende Licht in der Welt“ (2,204)⁹⁰

Der gebürtige Amerikaner Thomas Stearn Eliot (geb. 1888) kehrte vor dem Ersten Weltkrieg vom puritanischen Amerika in die Heimat seiner Vorfahren zurück. Er ist vor dem entfesselten Wirtschaftsindividualismus in Amerika nach Europa geflohen und wurde 1927 englischer Staatsbürger. Er gehört zu den Klassikern des anglo-amerikanischen Modernismus. Nach dem Ersten Weltkrieg wird er von der „Verlorenen Generation“ als ihr repräsentativer Vertreter angesehen. Mit Ezra Pound und W. B. Yeats schuf er auf der Grundlage des französischen Symbolismus ein innovatives lyrisches Werk. Seine Themen waren der Weltverfall und die

⁸⁸ Vgl. Friedhelm Marx: Kein Zauberwort, keine Formel. Wolfgang Koeppens Poetik der Unschärfe in „Tauben im Gras“. In: Wolfgang Bergem (Hg.): Metapher und Modell. Ein Wuppertaler Kolloquium zu literarischen und wissenschaftlichen Formen der Wirklichkeitskonstitution, Trier 1996.

⁸⁹ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S.126.

⁹⁰ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S.117.

geistig-moralische Heterogenität der modernen Welt in den Großstädten. Das Jahr 1927 ist für ihn mit dem Übertritt zum Anglikanismus verbunden. Die frühere Dichtung wurde später von ihm als überwundene Vorstufe bezeichnet. Eliot wurde mit seinem späteren religiösen und konformistischen Werk einem größeren Publikum in Deutschland bekannt. 1948 erhielt er den Nobelpreis – Edwin wird im Roman ein „preisgekrönter Dichter“ genannt.

1946 erschien in deutscher Übersetzung Eliots Drama *Mord im Dom* (*Murder in the Cathedral*, 1935). In diesem steht Becketts Märtyrertum für die höhere Allgemeinheit der katholischen Gesittigkeit gegen die Partikularität der nationalen politischen Interessen. Im gleichen Jahr wendet sich Eliot in einem Rundfunkappell direkt an die Deutschen und erinnert an das gemeinsame kulturelle Erbe. Eliots Radioessay und Edwins Vortrag im Amerikahaus haben einen gemeinsamen gedanklichen Kern: „Ich glaube, daß die europäische Kultur das völlige Erlöschen christlicher Religiosität nicht überleben könnte.“⁹¹ Die eigentliche kulturschaffende Kraft in Europa sei laut Eliot die christliche Religion. In der Religion haben sich die verschiedenen Künste entwickelt, durch sie wurde das römische Recht überliefert. Die europäische Kultur würde ohne die christliche Religiosität in Barbarei zurückfallen. Der Staat könne die Kultureinheit Europas nicht ersetzen. Säkularisierung ist für Eliot ein Irrtum. Ihm bedeutet das Mittelalter mit seinem scholastischen Lehrgebäude das verlorene Paradies der abendländischen Tradition.⁹²

3.1.3.3. Der Angriff auf Edwin

Nach dem Vortrag im Amerikahaus verzichtet Edwin auf die Heimfahrt im Konsulatswagen und ist „(...) in die Nacht, in die Fremde und in das Abenteuer entwischt. Ein Dichter altert nicht. Sein Herz schlägt jung“ (2,216). Diese Zeilen und der Verweis auf „das Revier von Oscar Wildes goldenen Nattern“ (2,216) machen deutlich, daß Edwin auf der Suche nach homoerotischen Erlebnissen ist.

Edwin war in dieser Stunde Sokrates und Alkibiades. Er wäre gern Sokrates in Alkibiades' Leib gewesen, aber er war Alkibiades in Sokrates' Körper, wenn auch aufrecht und wohlgekleidet. (2,216)

Den alternden Künstlern, Edwin und Aschenbach, dient die Erinnerung an antikes Bildungsgut zur Klärung und Rechtfertigung ihrer Lebensführung. Aschenbach erlebt den

⁹¹ T. S. Eliot: Beiträge zum Begriff der Kultur (1946/49). In: T. S. Eliot: Essays 1. Frankfurt 1988. S. 111.

⁹² Vgl. Günter Auerbach: T.S. Eliot in Deutschland oder zwei unbewältigte Vergangenheiten. S. 355-372

Tod als die letzte Steigerung und Vollendung seiner künstlerischen Existenz. Diese „Ehre“ wird aber Edwin verweigert. Die Strichjungen Bene, Schorschi, Kare und Sepp überfallen und berauben Edwin. Es ist fast gesetzmäßig, daß Edwin den Strichjungen zum Opfer fällt, denn ihr „Gewerbe“ wird schon auf Seite 24 beschrieben, und es wird auch nicht verschwiegen, daß sie nach homosexuellen Kunden suchen.⁹³ Man kann annehmen, daß Edwin stirbt. Die bereits zitierte Vorausdeutung auf seinen Tod wird durch Philipps Worte bestätigt, der Edwins Hilferufe im Hotel hört:

Er dachte 'welche Sensation für das Neue Blatt'. Selbst das Abendecho würde einen überfallenen Dichter von Weltruhm auf die erste Seite setzen. Philipp dachte 'ich bin ein schlechter Reporter'. Er rührte sich nicht. Er dachte 'kann ich noch weinen? Habe ich noch Tränen? würde ich weinen, wenn Edwin tot wäre?' (2,216)

Das folgende Zitat beweist, daß sich Koeppen im Gedankenkreis des *Tod in Venedig* bewegt, es ist noch zu klären, auf welche Art und Weise:

Bene, Kare, Schorschi und Sepp erwarteten ihn. Sie hatten schon lange auf ihn gewartet. Sie sahen nicht Sokrates 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-Todeschon-anheimgegeben. (2,216)

Der ironische Ton bezieht sich auf die ästhetisierte Knabenliebe. Es gibt einen doppelten Verweis auf Aschenbach und Edwin. Aschenbach ruft sich Passagen aus Plutarchs *Über die Liebe* und Platons *Gastmahl* und *Phaidros* in Erinnerung. Für Plutarch liegt das größte Glück des Menschen in der Erkenntnis der Ideen, die Urbilder der Dinge sind, die uns in einem vorgeburtlichen Leben zugänglich waren. Wenn wir einen schönen Menschen anblicken, wollen wir uns an das Urbild erinnern. Eros ruft in uns die Sehnsucht nach dem Urbild, d.h. nach dem Geistigen hervor. Aschenbach versucht Plutarch umzudeuten. Nach seiner Ansicht kann die Seele allein durch den sinnlichen Anblick eines Körpers mit Amors Hilfe zu Höherem erhoben werden. Plutarch aber hat zwischen gemeinem und himmlischem Eros unterschieden, wobei nur der Letztere zum Geistigen führt.⁹⁴

Aschenbach ist der Meinung, daß der Künstler durch die Schönheit vom Sinnlichen zum Geistigen geführt werde. Um diese Idee zu beweisen, zitiert er Passagen aus den Platonischen Dialogen *Gastmahl* und *Phaidros*. Aschenbach fasst den Abschnitt aus dem *Phaidros* mit den

⁹³ „(...) das Gewerbe der flinken Hände, die nehmen und nicht geben, das Handwerk der festen Fäuste, die schlagen und fleddern, und die warme Tour, die Profession des weichen Blicks, der schwingenden Hüften, des wippernden Arsches.“ (2,24)

⁹⁴ Vgl. Josef Häfele, Hans Stammel: Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main 1992, S. 57.

Worten zusammen: „So ist die Schönheit der Weg des Fühlenden zum Geiste, - nur der Weg, ein Mittel nur, kleiner Phaidros...“⁹⁵ Bei Platon aber steht, daß nicht der Fühlende zum Geiste geführt wird, da wir die Schönheit nicht mit dem Gefühl, sondern mit dem Auge wahrnehmen. So ist der entscheidende Gegensatz nicht der von Gefühl und Geist, sondern der von sinnlicher Wahrnehmung und Geist.⁹⁶

Edwin findet die Jungen schön und stolz, sie können aber die Rolle des „schönen Knaben“, d.h. des Geliebten nicht spielen, weil sie in Edwin nur ihr Opfer sehen, das ausgeraubt werden kann. Diese Szene bedeutet die totale Niederlage des Geistes, der von der Materie, von den starken Fäusten der jungen Menschen besiegt wird. In diesem Sinne wird dem Gedanken des Vortrags über den Sieg des Geistes über die Materie widersprochen. Die beschriebene Situation ist eine groteske, in der tragische und komische Elemente gleichzeitig vorkommen. Edwin phantasiert über „Unsterblichkeit“ und „Abglanz des ewig Schönen“, während er getötet wird und die Sterblichkeit und die Brutalität menschlichen Wesens erfahren muß.

Die Worte „wer-die-Schönheit-angeschaut-mit-Augen-ist-dem-Tode-schon-anheimgegeben“ sind zitierte Worte aus August von Platens Gedicht *Tristan*.⁹⁷ Koeppen zitiert dieses Gedicht, weil Platen sowohl für den *Tod in Venedig* als auch für *Tauben im Gras* von Bedeutung ist. Für Edwin ist Deutschland „das Land Goethes, das Land Platens, das Land Winckelmanns“ (2,43), aber auch von Gustav von Aschenbach wird Platen beschworen. Die Ursache dieser Beschwörung ist, daß es viele Entsprechungen im Schicksal Aschenbachs und Platens gibt.⁹⁸ In Platens Gedicht ersehnt Tristan den Tod als Ausweg aus der Unmöglichkeit, seine narzißtischen Wünsche zu erfüllen. Im *Tod in Venedig* weisen mehrere Merkmale auf das gemeinsame Schicksal, auf den narzißtischen Charakter von Tadzio und Aschenbach hin.

⁹⁵ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, a. a. O., S. 504.

⁹⁶ Vgl. Josef Häfele: *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*, a. a. O., S.59.

⁹⁷ Die erste Strophe wird hier zitiert:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!

August von Platen: *Tristan*. In: Günter Häntzschel (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus*. Band 4. Stuttgart 1983, S. 35.

⁹⁸ Vgl. Zoltán Szendi: *Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns*. Pécs 1999, S. 84.f

Aschenbach befindet sich auch auf dem Irrweg der narzißtischen Liebe. Die Homoerotik sei nach Freud eine mögliche Erscheinungsform des Narzißmus. Aschenbach ist durch seinen Tod von dem Schlimmsten verschont, da der den Künstlerruhm bedrohende Skandal durch seinen Tod verhindert wird. Der Schlußsatz suggeriert die Möglichkeit der geretteten Künstlerwürde. Die künftigen Gedenkartikel in verschiedenen Zeitungen zeugen von der möglichen Erschütterung, die Edwins Tod hervorrufen würde. Daraus kann der Schluß gezogen werden, daß Edwins Künstlerwürde auch gerettet werden kann, da man über die Umstände seines Todes nicht informiert ist.⁹⁹

3.2. Die Möglichkeit des Lebens unter den Bedingungen der Liebe oder der Vorurteile. Vertreter und Opfer des Rassismus.

3.2.1. Carla und Washington Price, Vlasta und Herr Behrend

Carla Behrends Leben wurde zweimal von der Politik der Nationalsozialisten beeinflusst: Ihre zwei Liebesgeschichten sind sich in der Hinsicht ähnlich, daß der Rassismus, die Vorurteile der Menschen, ihr Glück zweimal verhindert hat. Mit achtzehn heiratete sie; Carla und ihr Mann "glaubten damals an ein Reich, dem man Kinder schenken konnte, vertrauensvoll, pflichtgemäß und verantwortungsvoll" (2,85), schließlich war sie schwanger, als sie zum Standesamt ging. Der Mann zog wegen der nazistischen Ideologie in den Krieg und fiel an der Wolga.

Jetzt lebt sie mit dem schwarzen GI Washington Price zusammen, von dem sie ein Kind erwartet. Die Rassendiskriminierung bedroht ihr Glück ein zweites Mal, denn weder in Deutschland noch in den USA können in dieser Zeit eine weiße Frau und ein schwarzer Mann zusammenleben. Offiziell wird in Deutschland niemand mehr wegen seiner Rasse oder Religion verfolgt, aber im Bewußtsein des Volkes leben die Vorurteile weiter. Im Amerika der fünfziger Jahre, in der Zeit der Rassendiskriminierung, sind die Schwarzen Bürger zweiter Klasse.

Vom deutschen Wehrmachtsbüro, wo Carla Sekretärin des Platzkommandanten gewesen war, wechselte sie nach dem Krieg zu den schwarzen Soldaten der US-Transporttruppe und lernte dort Washington kennen. Ihre Liebe konnte sich inmitten der Ruinen entfalten: „Auf der Straße

⁹⁹ Ebd. S. 81.f

lag damals noch der Schutt der zerbombten Gebäude. Der Wind wehte Staub auf. Die Ruinen waren wie ein Totenfeld, außerhalb jeder Wirklichkeit des Abends, waren Pompeji, Herkuleum, Troja, versunkene Welt“ (2,48). Er gab ihr Lebensmittel, Schokolade, Konserven, Zigaretten, - ihre Verbindung mit Washington entstand also unter den typischen Zeitumständen.

Washington akzeptiert die Tatsache, daß er ständig verpflichtet ist zu beweisen, daß er kein „fauler und dummer Schwarzer“ ist, sondern durchaus zu großen Leistungen fähig. Bianca Kurth¹⁰⁰ zählt in ihrer Studie die Leistungen auf, die Washington meint erbringen zu müssen: Dies sind zunächst finanzielle Leistungen, die Washington erfüllen soll: Er „mußte reich sein. Er mußte mindestens vorübergehend reich sein. Dem Reichtum würde Carla vertrauen. Sie würde dem Geld eher vertrauen als seinen Worten“ (2,47). Obwohl gesundheitliche Schwächen das bevorstehende Ende seiner sportlichen Laufbahn anzeigen, muß er sportliche Leistungen bringen und für seine materielle Freiheit hart arbeiten. Im zwischenmenschlichen Bereich muß er dafür sorgen, daß sich Carla glücklich fühlt. Er ist bereit, für ihren Sohn und für das gemeinsame Kind eine Zukunftsperspektive zu schaffen. Er wiederholt immer, daß sie sich unter allen Umständen lieben müssen.

Washington und Carla reagieren auf Carlas Schwangerschaft unterschiedlich. Carlas Plan ist, Washington nach Amerika zu folgen, aber bei der Verwirklichung dieses Plans würde sie das ungeplante Kind stören. Denn: Carla ist kein Idealist, sie sieht ihre Paradiesvorstellung verwirklicht im Paradies der „automatischen Küchen“:

und im Nichtstun gewöhnte sie sich an die Bilderwelt unzähliger Magazine, die ihr das Damenleben in Amerika zeigten, die automatischen Küchen, das Waschwunder und Spülmaschinen, die alles reinigten, während man im Liegestuhl der Television folgte, (...) und für die Kinder gab es Puppen, die echte Tränen weinten; es waren die einzigen Tränen, die in diesem Paradies geweint wurden (2,49 f.).

Carla will sich auch von dem Einfluß ihrer Mutter befreien: Deshalb ist sie aus der Elternwohnung ausgezogen, aber sie kann die Erniedrigungen und die Feindschaft wegen ihres schwarzen Freundes kaum ertragen. Sie wird sich ihres Irrtums bewußt, indem es ihr langsam klar wird, daß das erträumte Paradies nur im Amerika der Weißen erreichbar ist: "Alle Neger saßen im falschen Zug. Selbst die Leiter der Jazzkapellen saßen im falschen Zug; sie saßen im Luxusabteil des falschen Zuges." (2,123) Carla hat Angst, daß sie nach Jahren der Not das erträumte Paradies nicht erreichen kann; sie ist zu keinem Opfer bereit und entscheidet sich

¹⁰⁰ Bianca Kurth: *Spiegelung des Ich im Anderen*. Juden und Schwarze im Werk Wolfgang Koeppens. 1. Aufl. Heidelberg 1998, S. 58.f.

deshalb gegen das Kind: „Das Kind mußte weg. (...) Es war ein Fehler sich mit Washington zu vereinen (...) Sie hatte auf einen weißen Amerikaner warten sollen“ (2,123).

Washington Price fährt eine horizontblaue Limousine, ein Symbol der Offenheit, der Ehrlichkeit und der Utopie der Menschengleichheit, aber auch Gegenstand des Neides der deutschen Offiziere, die mit der Straßenbahn fahren und schwarze Soldaten, die sich wie Touristen benehmen und mit teuren Autos fahren, nicht ausstehen können. Er glaubt an die Gleichberechtigung der Rassen, aber ist sich auch dessen bewußt, daß es die Chancengleichheit noch nicht gibt. In einem Telefongespräch mit seinen Eltern in Louisiana wird das Rassenproblem in den Vereinigten Staaten angesprochen. Die Eltern können sich die weiße Frau im „Negerviertel“, in Baton Rouge, nicht vorstellen, denn sie leben in einem Ghetto: Es gibt die Straße der Apartheid und Napoleon's Inn mit dem unsichtbaren Schild "Weiße unerwünscht"¹⁰¹. In Deutschland gab es nach dem Krieg keine infamen Gebote mehr, die Tafeln, die jeden Menschen beschämten, waren abgerissen, "aber im Vaterland, das ihn auszeichnete mit den Bändchen und den Medaillen für Tapferkeit, im Vaterland behaupteten sich die Schilder des Hochmuts, die Denkweise des Aftermenschen, ob plakatiert oder nicht, blieb stehen Für Schwarze verboten." (2,62) Nur im Moment des Sieges (er ist der beste Baseballspieler der Red Stars) ist er voll von Optimismus und fühlt sich frei. Nach dem Telefongespräch mit den Eltern verzichtet Washington auf seinen Zukunftstraum in Amerika und verlegt seine Paradiesvorstellung nach Paris:

In Paris hatte man keine Vorurteile. Er konnte in Paris sein Lokal aufmachen: Washington's Inn. Er mußte mit Carla reden. Er konnte mit Carla in Paris leben, ohne daß sie mit jemand wegen ihres Lebens Differenzen kriegen würden. Sie konnte in Paris ein Lokal aufmachen, sie konnten sein Schild 'raushängen, konnten es mit bunten Glühbirnen beleuchten, sein Schild *niemand ist unerwünscht*. (2,135)

Carla hängt eine Zeit lang an der Illusion des Paradieses der „automatischen Küchen“:

Da aber das Kind in ihrem Leib sich regte, fürchtete auch sie sich vor sichtbaren und unsichtbaren Schildern, Nebukadnezarträumen, Belsazarschriften, die sie aus dem Paradies der automatischen Küchen und der Pillensicherheit vertreiben könnten, Weiße unerwünscht, Schwarze unerwünscht, es traf sie beides, (...) (2,63)

Quack¹⁰² interpretiert dieses Zitat so, daß der feierliche Bibelton zu verstehen gebe, daß Carlas Alltagssorgen zugleich Ängste von höchster ethischer Bedeutung seien. Die Zeile "Da aber das

¹⁰¹ Baton Rouge ist die Hauptstadt des Staates „Louisiana“, der nach dem Franzosenkönig Louis XIV. benannt wurde. Es waren die Franzosen, die 1699 die Stadt gründeten. Ein Drittel der Bevölkerung ist auch jetzt Französisch. 1803 konnte Thomas Jefferson als dritter Präsident der USA durch den Erwerb des großen „Louisiana“-Gebietes von Frankreich für 15 Millionen Dollar die Verdoppelung des Territoriums der Vereinigten Staaten erreichen. Diese Hinweise auf Frankreich zusammen mit der Erwähnung von „Napoleonn's Inn“ in Baton Rouge können als Vorausdeutung des Paris-Traumes aufgefasst werden.

¹⁰² Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 131.

Kind in ihrem Leib sich regte" verweise auf die Schwangerschaft der Mutter Johannes des Täufers (Luk 1,41). In Carlas Entscheidung stehe auch ein hohes Ideal - die Utopie des Antirassismus und der Menschengleichheit - auf dem Spiel. Die Allusionsmarker "Nebukadnezarträume, Belsazarschriften" weisen auf die asiatischen Könige hin, die um ihr Leben und den Bestand ihrer Herrschaft und ihrer Großreiche bangen.¹⁰³ Es ist gleichzeitig auch befremdend, daß Carla der Illusion des billigen und trivialen Reklameparadieses anhängt, so Quack.

Carla zweifelt daran, daß sie Washington wirklich liebt:

Liebe? ach, war es Liebe? war es nicht nur Zweisamkeit, Verzweiflung der in die Welt Geworfenen, das warme Mensch-bei-Mensch-Liegen? und das nah-fremde Wesen in ihrem Leib, war es nicht nur Frucht der Gewöhnung, (...) (2,110)

Washingtons fester Glaube an die Möglichkeit ihres Zusammenlebens im Zeichen der Liebe kann Carla überzeugen. Diese Verständigung kommt nur deshalb zustande, weil Carla fähig und bereit ist, ihre Illusionen aufzugeben. Sie gehört zu den wenigen Figuren, die fähig sind, sich zu verändern und ihren Traum aufzugeben bzw. realistischere Träume zu träumen.¹⁰⁴ Dieses Verhalten verlangt keine literarische Heroisierung, die Geschichte ist psychologisch gesehen nicht unwahrscheinlich, denn Washingtons Gedanken über seine Idee des Antirassismus lauten:

Er wollte das Band, das nun zu reißen drohte, das Band zwischen Weiß und Schwarz, nicht lösen, er wollte es fester knüpfen durch ein Kind, er wollte ein Beispiel geben, er glaubte an die Möglichkeit des Beispiels, und vielleicht forderte auch sein Glaube Märtyrer. (2,161)

¹⁰³ "Du, König, hattest einen Traum, und siehe, ein großes und hohes und hell glänzendes Bild stand vor dir, das war schrecklich anzusehen. Das Haupt dieses Bildes war von feinem Gold, seine Brust und seine Arme war von Silber, sein Bauch und seine Lenden waren von Kupfer, seine Schenkel waren von Eisen, seine Füße waren teils von Ton. Das sahst du, bis ein Stein herunterkam, ohne Zutun von Menschenhänden; der traf das Bild an seinen Füßen, die von Eisen und Ton waren, und zermalmte sie (...). Der Stein aber, der das Bild zerschlug, wurde zu einem großen Berg, so daß er die ganze Welt füllte. Du König (...) Du bist das Goldene Haupt. Nach dir wird ein anderes Königreich aufkommen, geringer als deines, danach das dritte Königreich, das aus Kupfer ist und über alle Länder herrschen wird (...)." Nebukadnezars Traum, Dan 2,31

Nebukadnezars Traum, Dan 2,31

„Den Gott aber, der deinen Odem und alle deine Wege in seiner Hand hat, hast du nicht verehrt. Darum wurde von ihm diese Hand gesandt und diese Schrift geschrieben. So aber lautet die Schrift, die dort geschrieben steht: Mene mene tekel u-partin. Und sie bedeutet dies: Mene, das ist, Gott hat dein Königtum gezählt und beendet. Tekel, das ist, man hat dich auf der Waage gewogen und zu leicht gefunden. Peres, das ist, dein Reich ist zerteilt und den Medern und Persern gegeben. Da befahl Belsazer, daß man Daniel mit Purpur kleiden sollte und ihm eine goldene Kette um den Hals geben; und er ließ von ihm verkünden, daß er der Dritte Königreich sei. Aber in derselben Nacht wurde Belsazer, der König der Chaldäer, getötet.“

Belsazars Schrift, Dan 5,24

¹⁰⁴ Carlas „Traum von Paris“ ist das Spiegelbild von Washingtons Vorstellungen über ihr gemeinsames Leben in Paris: „Die Seine war nicht so weit wie die Missisipi, sie war nicht so weit wie der Colorado. An der Seine würden sie beide zu Hause sein. Sie würden beide 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 eröffnen, Washington's Inn, die Wirtschaft, in der niemand unerwünscht ist.“ (2,172)

und:

Wir müssen uns nur immer lieben. Wenn alle andern uns beschimpfen: wir müssen uns liebhaben. Noch als ganz alte Leute müssen wir uns lieben. (2,161)

Washingtons Vorstellungen sind utopisch, es gibt keine Garantie dafür, daß sie auch verwirklicht werden. Bianca Kurth schreibt in diesem Zusammenhang:

Der Glaube an die Möglichkeit einer positiven Lebensgestaltung entspringt weder einem Programm noch einer reflektierten Lebenskonzeption (...), und damit gerät der Inhalt des Glaubens in den Rang des kaum Realisierbaren. Es ist die in der festlichen Ausnahmesituation mögliche Außenseiterposition, die die Hoffnung auf ein authentisches, freies und glückliches Leben durch die Liebe eröffnet.¹⁰⁵

Ich möchte hinzufügen, daß in der Romanwelt die Möglichkeit der Realisierung des Traums, d.h. das Zusammenleben der beiden Protagonisten, nicht ausgeschlossen wird, der Roman hat ein offenes Ende. Ein verwirklichtes Beispiel des Lebens unter den Bedingungen der Liebe vertritt das Paar Herr Behrend und Vlasta. Behrend war Obermusikmeister der deutschen Wehrmacht und lernte das Tschechenmädchen Vlasta im Protektorat Böhmen kennen. Die Liebe hat sowohl Vlasta als auch Herrn Behrend verwandelt: Beide haben sich von ihrem bisherigen Leben losgesagt, „sie hatten sich jeder gegen die eigene Umwelt und ihre Anschauungen gestellt, und sie hatten den Kreis des Vorurteils, der sie einengen wollte, gesprengt“ (2,187).

3.2.2. Vertreter des Lebens unter den Bedingungen der Vorurteile und des Rassismus

Das Charakterportrait von Frau Behrend ist unter denen der nationalsozialistisch gesinnten Kleinbürger am deutlichsten gezeichnet. Vorgestellt werden noch die Lebensmittelhändlerin, die Verkäuferin im Central Exchange, die Zimmerwirtin Frau Welz, bei der auch Carla wohnt, die Tochter der Hausbesorgerin, die Geschäftsleute, das Fräulein und ihre Eltern, der Italiener und der alte Nazi, die Besitzer von Wirtshäusern sind, und andere Leute, die – wie es heißt – eine "anständige Gesinnung" haben. Diese „anständige Gesinnung“ im Sprachgebrauch des NS-Regimes bedeutete die Verkehrung der moralischen Maßstäbe. Frau Behrends Beispiel zeigt, daß diese amoralische Haltung nicht nur in der Vergangenheit gefährlich war, sondern dies auch zur Zeit des Romangeschehens ist. Es besteht die Gefahr, daß das, was sich nur in Gedanken abspielt, beim geringsten Anlaß in Handlung und aktive Mittäterschaft verwandelt. In Frau Behrends Reminiszenzen werden die Jahre des NS-Regimes eingeblendet: sie waren

¹⁰⁵ Bianca Kurth: Spiegelung, a. a. O., S. 65.

für Frau Behrend allerdings keine Jahre des Schreckens und des Leids, sondern vor ihr schwebt vielmehr "das Bild schöner Tage. Aufrecht schritt der Musikmeister an der Spitze des Regiments durch die Stadt. Aus Fell und Blech dröhnte der Marsch. Schellen rasselten. Die Fahne hoch." (2,19)

Für sie zählte nur ihr eigenes Wohlergehen, nur die Tatsache, daß sie für die Stunde der Kunst „in den Kreis der Damen des Regiments“ aufgenommen werden konnte. Die persönlich gesicherte Stellung, die Zugehörigkeit zu der feinen Gesellschaft, waren für sie wichtiger als das Nachdenken über die Inhumanität des Systems. Ihre Einstellung wiederholt sich auch in der Gegenwartshandlung, indem für sie die Domcafe-Damengesellschaft am wichtigsten ist. Frau Behrend ist gegen den Krieg, aber die Geschichte sieht sie immer noch in der geschichtsverfälschenden Erklärung der Propaganda der NS-Zeit, indem sie den Krieg als einen Angriffskrieg der Siegermächte versteht: "Konnten sie uns nicht in Frieden lassen?" (2,19)

In Rassenfragen denkt sie unverändert, in der Schuldfrage vertritt sie die Position des Verdrängungsmechanismus:

Beim Juden - das waren schwarzhaarige, gebrochenes Deutsch sprechende Leute, Unerwünschte, Ausländer, Hergewehte, die einen vorwurfsvoll aus dunkelschimmernden, nachtverwobenen Augen ansahen, von Gas und Grabgräben wohl sprechen wollten und Hinrichtungsstätten... (warum mit Bomben beworfen? mein Gott, warum geschlagen, für solche Sünde gestraft?...) (2,20)

Ihr Rassenwahn zerstört auch ihre Bindung zur Tochter. Sie hält an ihrem Glauben an den Elitecharakter der germanisch-deutschen Art fest und verstößt ihre Tochter, die mit einem farbigen US-Soldaten lebt: „(...) ob Neger oder Jude, es war dasselbe, daß Carla das tun mußte, nie war so etwas in ihrer Familie vorgekommen, der Ariernachweis war lückenlos gewesen“ (2,138). In den wohlhabenden Kreisen der Domcafe-Gesellschaft wird Carla gemieden, weil sie „Rassenschande“ begangen hat.

Die Lebensmittelhändlerin ist mit Frau Behrend einer Meinung. Die Negersoldaten sind für sie Menschen zweiter Klasse. Das Haus der Zimmervermieterin, in dem die Freundinnen der Farbigen wohnen, hat eine Atmosphäre, die auch für Washington abschreckend ist:

Dschungel umgaben ihn. Hinter jeder Tür standen sie und lauschten. Sie waren domestizierte Raubtiere; sie witterten noch das Wild, aber die Zeit war nicht günstig, die Zeit erlaubte es der Herde nicht, sich auf die fremde, in das Revier der Herde eingedrungene Kreatur zu stürzen. (2,83)

Mit der nichtbewältigten Vergangenheit gleichen die Stadt und dieses Haus einem Dschungel. Langer vergleicht die moralisch verkommene Atmosphäre, die mit dem Urweltbildnis beschrieben wird, mit dem Dschungel-Traum von Aschenbach aus Thomas Manns Novelle

Der Tod in Venedig, zu der Moräste, Schlamm, Lianen, Farngewucher gehören.¹⁰⁶

Nach dem Treffen mit der Lebensmittelhändlerin bezeichnet Richard Kirsch die ehemalige Heimat seines Vaters mit dem Wort „Sümpfe“. In Ahnlehnung an das vorher Erwähnte wird mit den Metaphern Dschungel, Schlamm, Sümpfe auf die amoralischen Zustände in den ersten Nachkriegsjahren hingewiesen. Beim Blick auf die Stadt hat der schwarze Besatzungssoldat, Odysseus Cotton, die folgende Vision: „Odysseus sah gewaltige Dschungel unter sich wachsen, Gestrüpp, Farne, Lianen überwucherten die Häuser; was gewesen war, konnte immer wieder kommen“ (2,112).

Die Tochter der Hausbesorgerin lebt „in einer Welt entsetzlicher Standesvorurteile. Sie hatte sich eine Hierarchie der Stände ausgedacht, steifere und strengere Sitten als zu Kaisers Zeit herrschten in ihrem Kopf“ (2,126). Durch Heirat will sie in den Kreis der Reichen und Privilegierten aufsteigen. Sie ist mit den Amerikanern unzufrieden, denn diese hätten keinen Sinn für Hierarchie, die für sie den Sinn des Lebens bedeutet.

3.3.3. Der Angriff auf den Negerklub

Der Höhepunkt für die Ereignisreihe der zweiten Figurengruppe ist der Angriff auf den Negerklub. Diese Szene wird als Kontrapunkt zu Edwins Rede eingeblendet. Im Bräuhaus treffen sich Leute, die durch Biergenuß vergessen wollen; sie hören sich den Badenweiler Marsch, Hitlers Lieblingsmarsch, an und schimpfen auf die Besatzer, vor allem auf die Farbigen: „waren sie nicht ein schwarzes Symbol der Niederlage, der Schmach des Besiegteins, waren sie nicht das Zeichen der Erniedrigung und der Schande?“ (2,201) Ein wildes verleumderisches Gerücht führt zu der dramatischen Handlung: „Die Neger hatten ein neues Verbrechen begangen. Sie hatten ein Kind in die Ruinen gelockt und es erschlagen“ (2,201). Wahr ist, daß die beiden Jungen Heinz und Ezra während ihres Streits von der Mauer heruntergefallen sind. „Die Volksstimme gesellte sich der Fama.“ (2,201) Die Fama ist die römische Personifikation des Gerüchts. Sie konnte sich trotz ihres kleinen Ursprungs mit großer Schnelligkeit zu riesiger Größe entfalten. Das Gerücht führte zum Ausbruch der Massenseele, zur Entwicklung der Massenpsychose. Der Moment der verweigerten Kommunikation und die

¹⁰⁶ Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 106.

Tatsache, daß sich die Menschen in ihrem Fremdenhaß einig sind, führt zu den Steinwürfen.¹⁰⁷ Frau Behrend ist die Urheberin des Gerüchts, des zweiten Anlaufs der Meute, sie sagt nämlich bei Washingtons Erscheinen „Da ist er!“, dabei meint sie, daß Washington der Freund ihrer Tochter ist, aber die Meute versteht ihre Worte in dem Sinne, daß er der Mörder sei. Der Angriff auf den Negerklub ist kein Zufall, die aufgespeicherten Aggressionen wegen der deutschen Niederlage und der amerikanischen, sogar schwarz-amerikanischen Besatzung artikulierten sich im Habhaftmachen eines Sündenbocks. Das nächste Zitat sei nach Quack ein Hinweis auf die biblische Parabel über die Geschichte der Ehebrecherin, aber es wird eher als ein Sprachklischee verwendet¹⁰⁸:

In einem Auflauf weiß man nie, wer den ersten Stein wirft. Wer den ersten Stein wirft, weiß nicht, warum er es tut, es sei denn, man habe ihn dafür bezahlt. Aber er wirft den ersten Stein. Die andern Steine fliegen dann schnell und leicht. (2,202)

Wahrscheinlicher aber ist es, daß hier auf die Gewaltaktionen gegen die Juden, - z.B. die Reichskristallnacht – angespielt wird, denn in der Fortsetzung heißt es:

Die Steine, die Steine, die sie geworfen hatte, das klirrende Glas, die fallenden Scherben erschreckten die Menge. Die Älteren fühlten sich an etwas erinnert; sie fühlten sich an eine andere Blindheit, an eine frühere Aktion, an andere Scherben erinnert. Mit Scherben hatte es damals begonnen, und mit Scherben hatte es geendet. (2,208)

In der Bibel geht es nur um den ersten Stein, in der beschriebenen Szene wurden dagegen mehrere Steine geworfen und es sind Scherben übriggeblieben. Die Besonneneren fühlen sich an die Vergangenheit erinnert und wollen die Gewalttat verhindern. Ihnen helfen auch die Amerikaner Richard Kirsch und Christopher Gallagher. Da die Schwarzen mit den Juden gleichgesetzt werden können, müssen diese Ausschreitungen als Wiederholung der Geschichte gewertet werden. Es geht um die Parallelisierung von Schwarzen und Juden, was die Nachkriegszeit mit der Zeit des Nationalsozialismus verknüpft. Die Analogie zum Nationalsozialismus bildet ein konstitutives Moment des Romans. Die amerikanischen Besatzungssoldaten sind nun in der Position der Opfer und ebenso rassistischen Vorurteilen und Verfolgungen ausgesetzt wie damals die Juden. Der „Volksaufstand“ gegen die Besatzer ist mehr Wiederholung rassistischer Angriffe und endet provinziell, denn die Schwarzen

¹⁰⁷ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 120.

¹⁰⁸ "Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie. Und bückte sich wieder nieder und schrieb auf die Erde. Da sie aber das hörten, gingen sie hinaus, einer nach dem andern, von den ältesten an; und Jesus ward allein gelassen und die Frau in der Mitte stehend. Jesus aber richtete sich auf und sprach zu ihr: Weib, wo sind sie, deine Verkläger? Hat dich niemand verdammt? Sie aber sprach: Herr, niemand. Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht; gehe hin und sündige hinfort nicht mehr. (Joh,8-11)

brauchen keine Angst um ihr Leben zu haben, da lediglich eine frustrierte Frau und zwei biedermännische schwitzende Geschäftsleute die Täter sind. Bianca Kurth ist in ihrer Studie mit der Gleichsetzung von Schwarzen und Juden nicht einverstanden, weil sie zu austauschbaren Demonstrationsobjekten für aufgrund ihrer „Rasse“ Verfolgte werden. „Die Vernachlässigung der besonderen historischen Gegebenheiten macht sich besonders im Hinblick auf die Opfer störend bemerkbar.“¹⁰⁹ Ich teile die Meinung von Kurth nicht. Für Koeppen bedeutet die Wiederholung in der Romanwelt nicht, daß sich alles in der Form wiederholt, wie es in der nationalsozialistischen Zeit war. Er will vielmehr eine Erscheinung zeigen, der nach die Angst der Menschen sich im Fremdenhaß artikulieren kann.

Im Dschungel herrschen auch die Gesetze der Natur, „aber da sie menschliches Wild sahen, erwachten ihre Jagdinstinkte, die Verfolgungswut und die Tötungsgelüste der Meute“ (2,210).

die ruchlos geworfenen Steine trafen Amerika und Europa, sie schändeten den oft berufenen europäischen Geist, sie verletzten die Menschheit, sie trafen den Traum von Paris, den Traum von Washington's Inn, den Traum *Niemand ist unerwünscht*, aber sie konnten den Traum nicht töten, der stärker als jeder Steinwurf ist, und sie trafen einen kleinen Jungen, der mit dem Schrei "Mutter" zum horizontblauen Wagen gelaufen war. (2,210)

Mit diesen Worten hört die Darstellung der Schicksale von Carla, Washington und Heinz auf, der Leser erfährt nicht mehr, wie schwer die Verletzungen sind, ob jemand gestorben ist oder nicht, das Schicksal der Figuren ist ungewiß. Die Figuren sind Opfer der wahllosen Wut der Meute. Einiges spricht dafür, daß man in Carlas Angriff Parallelen zu dem Schicksal der Ehebrecherin der biblischen Geschichte sehen kann. Die Motive "Steinigung" und "ohne Sünde sein" sprechen ebenso dafür wird die Beschimpfung als "Hure". Sie wird aber nicht allein mit Steinen beworfen, sondern auch Washington. Die Steinigung kommt in der Bibel desweiteren noch im Zusammenhang mit den Märtyrern vor: Diese starben für ihren Glauben an Gott und Christus. An einer von mir schon zitierten Stelle denkt Washington, daß es möglich sei, daß sein Glaube Märtyrer fordere. Er beschreibt dabei auch seinen Glauben, die Idee des Antirassismus und die Menschengleichheit. Für seinen Glauben kann er auch Carla gewinnen und so sitzen sie wie Heilige in Washingtons Wagen:

¹⁰⁹ Bianca Kurth: Spiegelung, a. a. O., S. 87.

Das Abendlicht des Himmels, die untergehende Sonne schien direkt in die horizontblaue Limousine hinein, und für einen Augenblick blendete das Licht Carla und Washington. Das Licht blendete, aber es reinigte und verklärte auch. Carla und Washington hatten erleuchtete Gesichter. (2,171)¹¹⁰

3.3.4. Odysseus Cotton und Susanne, Josef

Der farbige Besatzungssoldat Odysseus Cotton ist eine widersprüchliche Persönlichkeit. Seine Geschichte ist ein Stück Geschichte der schwarzen Bevölkerung in Amerika, durch seine Gestalt wird die Rassenfrage wieder aufgenommen. Er erscheint zunächst mit seinem Kofferradio; mit diesem „Köfferrchen“ gehört er zu den "Reisenden" des Romans, seinem Namen entsprechend irrt er in der Stadt herum.

Odysseus Cotton verließ den Bahnhof. Am schlenkernden Arm, in der braunen Hand baumelte ein Köfferrchen. Odysseus Cotton war nicht allein. Eine Stimme begleitete ihn. Aus dem Koffer kam die Stimme, sanft, warm, weich, eine tiefe Stimme, wohlige Atmung, ein Hauch wie Samt, heiße Haut unter einer alten zerrissenen Autodecke in einer Wellblechhütte, Schreie, Brüllen der Riesenfrösche, Nacht am Mississippi. Richter Lynch reitet über Land, o Tag von Gettysburg, Lincoln zieht in Richmond ein, vergessen das Sklavenschiff, ewig das Brandmal ins Fleisch gesengt, Afrika, verlorene Erde, das Dickicht der Wälder, Stimme einer Negerin. (2,27)

Diese Zeilen bedeuten die Zusammenfassung des Schicksals der Schwarzen von den Anfängen bis zu den heutigen Tagen. Es wird auf die Sklavenbefreiung im Bürgerkrieg angespielt, Gettysburg und Richmond werden erwähnt. Obwohl es keine Sklavenschiffe mehr gibt, sind die Schwarzen doch diskriminiert, und gelten als Bürger zweiter Klasse: „ewig das Brandmal ins Fleisch gesengt“ (2,27).

Am Bahnhof bietet Josef dem schwarzen Riesen Odysseus seine Dienste an. Sie machen ab, daß er den ganzen Tag Odysseus Kofferradio tragen und ihm Gesellschaft leisten wird. Es ist nach damaliger Sicht ein verkehrtes Herr-Diener-Verhältnis: der weiße Mann dient dem Schwarzen. Das Kofferradio ist der Ausdruck des Reichtums und der technischen Überlegenheit.

Da die mythologische Überblendung von Handlungen und Personen ein kennzeichnendes

¹¹⁰Der Tod des heiligen Stephanus wird in der Bibel folgendermaßen beschrieben:

Als sie solches hörten, ging's ihnen durchs Herz und knirschten mit den Zähnen über ihn. Er aber voll heiligen Geistes sah auf gen Himmel und sah die Herrlichkeit Gottes und Jesus stehen zur Rechten Gottes und sprach: Siehe, ich sehe den Himmel offen und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehen. Sie schrien aber laut und hielten ihre Ohren zu und stürmten einmütig auf ihn ein, stießen ihn zur Stadt hinaus und steinigten ihn. Und die Zeugen legten ab ihre Kleider zu den Füßen eines Jünglings, der hieß Saulus, und steinigten Stephanus, der betete und sprach (...)

Die Apostelgeschichte des Lukas, 7.54-58

Element in Koeppens Werken ist, ist es sinnvoll zu untersuchen, warum der Autor den schwarzen Besatzungssoldaten Odysseus Cotton genannt hat. Mit dieser Frage hat sich Jürgen Egyptien in seinem Artikel auseinandergesetzt.¹¹¹ Seine Ergebnisse sollen nun dargestellt werden:

Koeppen versieht seine Figur mit Epitheta ornantia aus der *Odyssee*, etwa „listiger großer Odysseus“ (2,150) oder „mächtiger Odysseus“ (2,42). Diese scheinbar identischen Eigenschaften decken aber laut Egyptien verschiedene Inhalte:

Auch deckt die Eigenschaft der List in beiden Fällen ganz verschiedene Vermögen ab. Im Falle des listenreichen Odysseus bei Homer handelt es sich um die Fähigkeit diskursiven Denkens und die souveräne Beherrschung sämtlicher Tricks der Rhetorik, bei Odysseus Cotton hingegen um instinktsichere Beobachtungsgabe. Im Gegensatz zu seinem mythischen Namensgeber geht ihm sprachliche Kompetenz fast vollständig ab oder anders gesagt: er verzichtet fast vollständig auf sprachliche Kommunikation.¹¹²

Dem ist nur hinzuzufügen, daß der Amerikaner auf die sprachliche Kommunikation verzichten muß, da er die deutsche Sprache nicht beherrscht, er kann „die Eigenschaft der List“ nur durch seine Taten zur Geltung bringen. Odysseus Cotton entkommt aber listenreich den Gefahren. So beginnt er in einem Gasthaus mit einigen griechischen Falschspielern zu würfeln. Diese Szene erinnert an die griechischen Freier im Hause des verschollenen Odysseus, die sich mit Steineschieben amüsieren. Odysseus Cotton durchschaut den Trick und gewinnt sein Geld zurück. Die zweite Situation, der Odysseus entkommt, steht mit Josefs Tod in Zusammenhang. Die Prostituierte Susanne hat Odysseus sein Geld gestohlen, das er von Josef zurückgenommen hatte. Im entstehenden Tumult ist es nicht eindeutig, wer Josefs Tod verursacht hat: „Odysseus schlug mit dem Stein, oder ein Stein, den die Meute geworfen hatte, schlug gegen Josefs Stirn.“ (2,161)

Die Prostituierte Susanne wird mit dreifacher mythologischer Rollenexistenz ausgestattet, deren sich aber weder sie selbst noch Odysseus bewußt sind:

Susanne war Kirke und die Sirenen, sie war es in diesem Augenblick, sie war es eben geworden, und vielleicht war sie auch 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. (2,152)

Die Überdeterminierung macht die völlige Identifikation mit den mythologischen Rollen unmöglich, aber es scheint eindeutig, daß sich Susanne in diese Frauen verwandeln kann: so

¹¹¹ Jürgen Egyptien: *Ausfahrt statt Heimkehr*. Existentialistische Inversion der *Odyssee* in *Tauben im Gras*. In: Müller-Waldeck, Gunnar/ Gratz, Michael (Hg.): *Wolfgang Koeppen - Mein Ziel war die Ziellosigkeit*, a. a. O., S. 155-169.

¹¹² Jürgen Egyptien: *Ausfahrt statt Heimkehr*, a. a. O., S. 157.

schlüpft Susanne z.B. in die Rolle der Nausikaa und führt Odysseus in ihr Reich, ebenso wie Nausikaa bei Homer Odysseus den Weg zum Königspalast zeigt. Odysseus und Susanne können die Freiheit für eine kurze Zeit verwirklichen, es bedeutet die Versöhnung von Schwarz und Weiß und das Heraustreten aus der historischen Zeit:

(...) sie lagen wie auf einem Floß, im Taumel der Vermischung lagen sie wie auf einem Floß, nackt und schön und wild, sie lagen unschuldig auf einem Floß, das in die Unendlichkeit segelte. (2,215)

Egyptien sieht die Deutung der über der Tiefe schwebenden, offenen Kammer als Floß in unübersehbarem Bezug zum 5. Gesang des Odyssee stehen. Odysseus baut ein Floß, um nach den Jahren auf der Insel Ogygia bei der Nymphe Kalypso die Heimfahrt anzutreten. Mit dem Floß beginnt nach Jahren der Irrfahrt und der Verbannung die Heimkehr des Odysseus. Dieses Floß-Motiv hat bei Koeppen eine andere Bedeutung. Es dient nicht der Heimkehr, sondern dem Aufbruch in die Unendlichkeit. Egyptien bezeichnet die Substitution eines Ziels durch das Motiv der unendlichen Fahrt als existentialistische Inversion des Mythos.¹¹³

Ein wesentlicher Unterschied zur homerischen Odyssee besteht besonders in der sozialen Stellung und in der Ersetzung der weißen durch die schwarze Hautfarbe. In diesem Kontext muß Siegfried Pfaffrath aus Koeppens Roman *Der Tod in Rom* erwähnt werden. Er will nach Afrika reisen und in der Wüste Musik „empfangen“. Sowohl der schwarze Odysseus als auch Siegfrieds schwarze Symphonie können als Alternativentwürfe zur europäischen Zivilisation gewertet werden. Koeppen, der die Weltkatastrophe des Zweiten Weltkrieges auch als eine Bildungskatastrophe versteht, versucht so der abendländischen Kultur eine fremde Kultur gegenüberzustellen.

Bei Washington dagegen wird die Rolle des Opfers stark akzentuiert: Er, nicht Odysseus, wird gesteinigt. Washington hatte sich die Märtyrerrolle aber anders vorgestellt; er wollte sich für die Rassengleichheit und die Freiheit der Schwarzen opfern. Bei Odysseus wird die Rolle des Siegers betont: Dem schwarzen Amerikaner wird eine Natürlichkeit zugeschrieben, er wird mit Afrika und Urwald in Zusammenhang gebracht - Odysseus wird fast wie ein Urmensch dargestellt, diese Vorstellung ist auch der NS-Propaganda nicht fremd. Er und damit alle Afro-Amerikaner verfügen über Eigenschaften, wie etwa das Emotionale und Ursprüngliche, über die die traditionsreichen Europäer nicht verfügen. Nach Kurth werden die klischeehaften Vorstellungen über die Schwarzen unreflektiert weitertransportiert. Als Positivum erwähnt sie die Mentalitätskritik im Hinblick auf Amerika.¹¹⁴

¹¹³ Ebd. S. 162.

¹¹⁴ Bianca Kurth: Spiegelung, a. a. O., S. 71.

Josefs Leben ist durch die Geschichte bestimmt. Sein Schicksal ist damit ein Zeitschicksal, das von der Monarchie bis zur Gegenwart erzählt wird; es ist aber auch seine persönliche Lebensgeschichte. Er wurde zu Gehorsam erzogen und gilt so als der ewige Untertan in seiner deutschen Variante; aus angeborener Anständigkeit verliert er sein moralisches Bewußtsein nie. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Josef von den meisten kleinbürgerlichen Figuren, denen er moralisch überlegen ist. So ist er gegen den Krieg, dem die Jugend zum Opfer fiel, denn er selbst mußte Soldat werden, hat andere, „Reisende“ getötet. Seinen Tod durch Odysseus träumt er bereits voraus, aber er vergibt ihm, denn er versteht seinen Tod als Begleichung seiner Schuld. Josef erkennt, daß die Pflichterfüllung auch unmoralisch sein kann:

Oder war doch gerade das In-den-Krieg-Ziehen Sünde gewesen? War die Pflichterfüllung Sünde gewesen? Die Pflicht Sünde? Die Pflicht, von der alle redeten, schrieben, schrien und sie verherrlichten? Hatte man ihm nun die Pflicht angekreidet, stand sie auf der Tafel bei Gott angekreidet, wie nicht bezahltes Bier auf der Tafel des Wirtes? (2,132.f.)

Die Frage, welche Aufgabe der einzelne in der historischen Krise zu erfüllen hat, wird bereits durch die Figur Johannes von Süde im Roman *Die Mauer schwankt* aufgeworfen. Von Süde hielt sich solange an die Konventionen, bis ihn die Zeitumstände und einige dramatische Ereignisse in seinem Leben eines Besseren belehrten. Eine lange Zeit handelte er den Vorschriften und den Erwartungen gemäß; ist sich dabei aber dessen bewußt, daß die typischen preußischen Tugenden - Pflicht, Ordnung, Fleiß und Genauigkeit - nicht die höchsten Werte des Lebens sind. Es sind sekundäre Tugenden, deren Wert vom Ziel der ausgeübten Tätigkeit abhängt. Der Unfall der Dienstmagd überzeugt ihn davon, daß die Pflicht nur dann Beachtung verdient, wenn sie zugleich einen höheren Sinn hat, d.h. wenn sie moralisch legitimiert ist.¹¹⁵

3.3.5. Henriette Cohen und Christopher Gallagher, Ezra und Heinz

Henriette Cohen ist eine Jüdin, und damit ein Opfer der Rassenpolitik während des Nationalsozialismus. Ihre Lebensgeschichte ist repräsentativ für viele ähnliche Schicksale. Zur Zeit des Romangeschehens hält sie sich im unzerstörten Paris auf und ist nicht bereit, für drei Tage mit ihrem Mann und ihrem Kind nach Deutschland zu fahren. Sie hat Angst vor Deutschland und kann ihre Vergangenheit nicht vergessen, ihre Angst nicht überwinden. Der Ort des Vergessens ist für sie Santa Anna am Stillen Ozean. Ihr Mann, Christopher Gallagher,

¹¹⁵ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 54.

der wie ein Seemann aussieht, aber Steueranwalt ist, ist gutmütig und er sieht die Deutschen aus einer eher naiven Perspektive. Für Henriette ist Paris ein Ort, wo sie sich in Sicherheit fühlt, hier können Henriette und Christopher den paradiesischen Zustand vor dem Krieg wiederentdecken: „In Paris schien die Sonne, Paris war unzerstört. Wenn man seinen Augen trauen wollte, konnte man meinen, der Zweite Weltkrieg hatte nicht stattgefunden. Christopher Gallagher war mit Paris verbunden.“ (2,68)

Henriette erinnert sich durchaus noch an ihre Kindheit und Jugendzeit, auch an das Schicksal ihrer Eltern: Sie spielte als Kind auf den Stufen des Kaiser-Friedrich-Museums. Später war sie Schauspielschülerin bei Reinhardt am Deutschen Theater. Allerdings konnte die begabte Jüdin in keinem Land eine unbefristete Aufenthaltsbewilligung und eine Arbeitserlaubnis bekommen. Aus dem Deutschen Reich wurde sie schließlich ausgebürgert. Es war der Hunger, der sie letztendlich zu Gallagher führte. Der Sohn Henriettes heißt Ezra, - der Name eines Propheten und Priesters, der das jüdische Volk aus der Gefangenschaft wieder nach Palästina führte. Mit diesem Namen bekennt sie sich deutlich zu ihrer jüdischen Abstammung.

Der Vater Henriettes war Oberregierungsrat in der Generaldirektion, ein gewissenhafter Preuße und ein Verwaltungsmann, der das Museum sogar an Feiertagen nicht aus den Augen ließ. Der korrekte deutsche Staatsbeamte wurde aber im Dritten Reich zusammen mit seiner Frau verschleppt und ermordet.

Henriette erzählt ihrem Sohn vom Schicksal der Großeltern und „wie das Summen der neuesten Sprachlehrgrammophone, die einen im Schlaf die fremden Laute lehren, senkten sich die deutschen Leidworte, die Murre- und Tränenworte Ezra ins Gemüt.“ (2,70) So lernt Ezra schnell Deutschland hassen. Auch bewegt er sich in einer Märchenwirklichkeit, denn Europa ist für ihn der Erdteil der grausamen Sagen: Er denkt an Deutschland als an ein böses Land, in dem es den bösen Riesen Hitler gab, und an Amerika, das gegen diesen bösen Riesen kämpfte. Seine Phantasie lebt in diesen Märchenvorstellungen. So verwandelt sich der Wagen seines Vaters in ein Flugzeug, und in Gedanken tötet Ezra die Stadtbewohner, denn er giert nach Rache an den Mördern, die Schuldigen sollen bestraft werden. Außerdem will Ezra den Jungen Heinz besiegen, denn der steht in seiner Vorstellung für alle Deutschen; und wenn Ezra ihn besiegt, besiegt er den Feind. So kämpfen die beiden Jungen auf Trümmermauern miteinander, die schließlich unter ihnen einstürzen, aber sie helfen sich von den Steinen gegenseitig auf und schämen sich. Damit erwachen beide aus der Traumbefangenheit, aus Märchen und Indianergeschichten.

Henriette trauert um ihre Eltern, sie ist melancholisch geworden, sie muß sich mit der Haltung der Resignation, mit dem Gedanken der Unmöglichkeit des Vergessens abfinden. Der Frieden des Vergessens "war Bescheidung auf das Haus, auf die Terrasse, auf den Strand, auf diesen einen durch Glück, Zufall oder Bestimmung erreichten Punkt in der Unendlichkeit". (2,71)

4. Die Struktur der Sequenzen

Im Roman *Tauben im Gras* werden zwei zeitlich getrennte Geschichten erzählt. Die erste spielt in der Zeit des NS-Regimes. Ihren Anfang bilden die Gymnasialjahre Philipps und ihr Ende der Zusammenbruch der nationalsozialistischen Macht. Diese Geschichte kann aus den Erinnerungen und Reflexionen der Protagonisten rekonstruiert werden. Die zweite Geschichte dagegen spielt im Frühjahr 1951 an einem einzigen Tag. Die Geschehnisse dieses Tages stehen repräsentativ für die frühe Nachkriegszeit; die Erinnerungsarbeit wird dabei aber bis in die Gegenwart verlängert.

Die für die beiden anderen Romane der Trilogie charakteristischen dominanten Werte im Wertesystem der einzelnen Figuren, d.h. Macht, Kunst, Religion und Liebe, erscheinen auch in *Tauben im Gras*, aber besonders ausführlich werden zwei Figurengruppen beschrieben, in deren Zusammenhang die Fragen bezüglich Kunst und Macht behandelt werden.

4.1. Die erste Geschichte

4.1.1. Die erste Figurengruppe

Über die Positionen der Kunst stehen wenig Informationen zur Verfügung. Trotzdem können drei mögliche Positionen klar unterschieden werden:

- Den modernen Künstler und Nonkonformisten vertritt Philipp. Sein erstes Buch ist im Waffenlärm und Lautsprecherbrüllen untergegangen. Damit wurde ihm wegen des Ausbruchs des Krieges wenig Aufmerksamkeit gewidmet; so ist Philipp nie erfolgreich geworden. Genau zu dieser Zeit meldet sich aber seine Fähigkeit, kommendes Unheil prophezeien zu können. Der Cassandra-Rolle entsprechend sieht er den Untergang der

Heimatstadt und den Tod der Kameraden im voraus. Das Motiv der Schuld in der ersten Geschichte kann so gedeutet werden, daß er in entscheidenden historischen Momenten gelähmt war.

- Der Konformist und der Vertreter der populären Trivialkunst ist Alexander. Er ist Anhänger des jeweiligen Systems (zusammen mit seiner Frau Messalina) und tritt in Filmen auf, die das System verherrlichen. So ist er Rollenspieler der führenden Ideologie.
- Vertreter des konservativen Traditionalismus ist Dr. Kaiser, der Germanistikprofessor, der 1933 aus Deutschland in die USA emigrierte. Noch Jahre später, 1951, vermittelt er das alte romantisch-bürgerliche Deutschlandbild und ist damit Vertreter der unpolitischen deutschen Innerlichkeit. Genauer gesagt, wird seine Vergangenheit nicht erzählt, aber die von ihm propagierten Ideen stammen zweifelsohne aus dem Deutschland der Vorkriegszeit. Ein Mann von humanistischer Bildung war auch der alte Aufhäuser; ihm hat aber die humanistische Bildung im Überlebenskampf nicht geholfen.

4.1.2. Die zweite Figurengruppe

Zur zweiten Figurengruppe gehören Figuren kleinbürgerlicher Abstammung. Hier wird Frau Behrend sehr detailliert charakterisiert: Für sie zählt nur die gute Gesellschaft, zu ihren Eigenschaften gehören die Scheinheiligkeit und der Judentumhaß. Dabei wird auch an die Judenverfolgung und an Gewaltaktionen wie die Reichskristallnacht erinnert. Es werden auch die ehemaligen HJ-Mitglieder Wiggerl, Schorschi, Bene, Karl und Sepp erwähnt; sie waren in der Vergangenheit bereit, der nationalsozialistischen Fahne zu folgen. Herr Behrend ist die einzige Figur, die es zustande bringt, den dominanten Wert zu wechseln, also den Mitläufern des NS-Regimes (er war Musikmeister in der Armee) den Rücken zu kehren und damit aus der Machtposition zu einem neuen Wert, zur Liebe, zu wechseln.

Wenn man das Verhältnis Kunst-Macht untersucht, kann der Schluß gezogen werden, daß die Kunst das Leben wenig beeinflußt hat, vielmehr wirkte die Macht, d.h. die Politik, auf die Kunst und auf das Schicksal der Künstler: Es wird so auch auf die Emigration vieler Künstler und auch auf die Bücherverbrennung hingewiesen. Von den erwähnten drei literarischen Positionen war damit die des Konformisten, also die der Trivialliteratur, am wirkungsvollsten.

4.2. Die zweite Geschichte

4.2.1. Die erste Figurengruppe

Die literarischen Positionen bleiben in der zweiten Geschichte dieselben:

- Philipp steht für den modernen Künstler und Nonkonformisten. In der Zeit des Kalten Krieges befürchtet er, daß sich die Geschichte wiederholen könne. Er entwickelt sich in die Richtung des kritischen Außenseiters, der sich keiner Kunstrichtung und keiner Ideologie verschreibt. Zur Zeit des Romangeschehens kann er noch nicht als kritischer Autor bezeichnet werden, weil er gelähmt ist und damit nicht fähig zu schreiben. Philipp ist deshalb in seinem Kunstschaffen noch nicht repräsentativ für ein kritisches und formbewußtes Außenseitertum; in ihm werden die wichtigsten Forderungen dieses Schriftstellertyps thematisiert, aber in seinem Schaffen noch nicht realisiert: Erinnerungs- und Trauerarbeit, Schuldfrage, Ideologieresistenz, vergangenheits- und gegenwartsorientierte Zeitkritik, Gefahrenbewußtsein, Widerstand gegen alles, was als „Kontinuität“ aufgefaßt werden könnte, auch ist er gegen die alten Besitzverhältnisse, Machtstrukturen und Anpassungsmechanismen. Desweiteren ist er ein Anhänger der modernistischen Schreibweise; so wird eine Kluft zwischen modernen Schreibansätzen und konventionellen Rezeptionsmustern angedeutet. Philipps Orientierungslosigkeit bedeutet aber noch keine Traditionsskepsis, denn seine Teilnahme an Edwins Vortrag weist auf sein Interesse an traditionellen Ideen hin. Philipp ist außerdem pessimistisch eingestellt; indem er seine frühere Position überprüft, kommt er zu der Schlußfolgerung, daß die Cassandra-Rolle überflüssig sei und Bedarf nur an populären Heimat- und Liebesfilmen sowie Romanen bestehe.
- Auch Alexander hat seine künstlerische Einstellung nicht verändert. Er verkörpert weiterhin die Illusionen der Deutschen über nationale Größe im Film *Erzherzogliebe*, der von den kleinbürgerlichen Figuren hochgeschätzt wird. Diese Position des Konformisten und der Trivialkunst werden von Philipp nicht akzeptiert; so ist er nicht bereit für Alexander ein Filmdrehbuch zu schreiben.

- In der Prolongierungsphase der kulturkonservativen Traditionserneuerung erhielten die Vertreter des abendländischen bürgerlichen Geistes die wichtigsten literarischen Preise. Edwin ist auch Preisträger, weil er repräsentativ für die literarische Richtung des konservativen Traditionalismus ist, die sich bereits durchgesetzt hat. Edwin charakterisieren der hohe poetische Ton, die christlich-abendländische Wertgewißheit und die Position der geistigen Führerschaft. Die Beschreibung von Edwins schriftstellerischer Tätigkeit hängt mit der Suche nach Mentalitätsstrukturen zusammen, die für die nazistische Barbarei und den bundesrepublikanischen Wiederaufbau im Sinne der Restauration verantwortlich waren. Edwin bringt den Deutschen ihre eigenen Bildungsideale zurück, genauso wie Dr. Kaiser die Ideen der deutschen Innerlichkeit verbreitet und Kay idealistische Vorstellungen über Deutschland und die deutschen Dichter beibringt. In seiner Rede über den europäischen Geist betont er das Primat des Geistes, dem allerdings sein homosexuelles Abenteuer, sein Ausgeliefertsein, das letztendlich seinen Tod verursacht, widerspricht. Philipp zweifelt an der Gleichsetzung von abendländischer Kultur und europäischer Geschichte. Der Roman drückt so die Sorge vor Virulenz der Denk- und Verhaltensweisen aus, die Auschwitz nicht verhindern konnten. Edwins Gestalt ist mit der fortschrittskeptischen Kritik der abendländischen Herrschaftsrationalität verbunden. Für Edwin sind die Kunst und die Religion die wichtigsten Werte im Leben eines Menschen.

Wenn man der Frage nachgeht, welche Art der Kunst dominant ist, kann man feststellen, daß auch in der zweiten Geschichte die konformistische Kunst die verschiedenen Kunstpositionen beherrscht. So mögen die Leute den Erzherzog: „Die Leute hatten die Nase voll; sie hatten genug von der Zeit, genug von den Trümmern; die Leute wollten nicht ihre Sorgen, nicht ihre Furcht, nicht ihren Alltag, sie wollten nicht ihr Elend gespiegelt sehen.“ (2,19) In den Kinos ist „Der letzte Bandit“ ein Klassenschlager.

An Josefs Sterbebett spricht „eine schöne, eine gebildete, eine etwas gezierte Oxfordstimme“ (2,179). Diese Stimme vertritt die offizielle Meinung über Edwin und seine Dichtkunst und betont, daß Edwin, ein „Kreuzritter des Geistes“ (2,179), gekommen sei, um das alte Europa zu verteidigen. Die Gedanken eines Priesters, der dieser Sendung zugehört hat, werden folgendermaßen wiedergegeben: „und er hatte die Empfindung, die Stimme spreche von einem falschen Propheten“ (2,182), mit diesen Worten wird Edwins Auguren-Rolle auch bezweifelt.

4.2.2. Die zweite Figurengruppe

Die Figuren in der zweiten Gruppe sind Konsumenten der Trivialliteratur und der Filme von Alexander. Die von Edwin propagierten bürgerlich-humanistischen Lebensideale sind nirgendwo zu finden. Es scheint, als hätten viele Deutsche aus den Erfahrungen der Jahre des NS-Regimes nichts gelernt: Der demokratische Gesinnungswandel ist noch nicht eingetreten, der Judenhaß lebt weiter und wird jetzt mit „Negerhaß“ vermischt. Die rassistischen Haßgefühle der ersten Geschichte werden in der zweiten wiederholt, und so die Parallelisierung des Schicksals der Juden mit dem der Schwarzen thematisiert. Die Gewaltaktionen gegen die Juden (Reichskristallnacht) werden im Angriff auf den Negerklub erneut heraufbeschworen. Die Aggressionen der Deutschen wegen ihrer Niederlage im Zweiten Weltkrieg werden nun gegen die Schwarzen gerichtet, die die Rolle des Sündenbocks spielen, wie vorher die Juden. Man muß aber zwischen den Aggressionen gegen die Juden in der ersten Geschichte und gegen die Schwarzen in der anderen Geschichte unterscheiden. Auch hat sich die weltpolitische Lage verändert: Die Amerikaner sind Sieger und Besatzer, damit den Deutschen überlegen.

Die Nachkriegszeit wird damit nicht einfach als Wiederkehr des Alten begriffen. Vielmehr verbinden sich Restauration und Innovation auf fatale Weise: einerseits drängt die Restauration zur Festigung, andererseits zur Auflösung. Man sollte in den ersten Jahren des Friedens einen freien geistigen und materiellen Austausch erwarten, aber statt dessen gelten die Regeln des Kalten Krieges. Erneut werden die Abschottungsmechanismen belebt (2,163), die Klassenschränken gefestigt (2,126).

Eine Kraft kann der restaurativ-innovativen Gesellschaft aber entgegengestellt werden: die Liebe. Diese Utopie ist noch hier; so gibt es im Roman Paare, die die Wertdominanz der Liebe verkörpern: Herr Behrend und Vlasta, sowie Washington und Carla. Diese Paare verwirklichen in ihrer Liebe Autonomie, während die Liebesbeziehungen anderer Protagonisten die sozialen und psychologischen Verhältnisse der Zeit widerspiegeln.

Sowohl die humanistische Kultur als auch die moderne Kunst stehen der weiterbestehenden Gefahr des antidemokratischen Denkens, des Rassismus und der Kriegsgefahr hilflos gegenüber. Diese Tatsache wird durch die Figuren Mr. Edwins und Philipps demonstriert.

5. Zwischen Venedig und Paris: Die Darstellung der Kulturtraditionen in *Tauben im Gras*

In seiner Rede im Amerikahaus spricht Edwin von unterschiedlichen Tauben: einerseits von den Tauben auf dem Markusplatz in Venedig, und andererseits von Tauben im Gras, die nach Edwin für die zufällig nebeneinander existierenden Menschen in Gertrude Steins und Hemingways Weltbild stehen. Quack schreibt darüber wie folgt: „Im raffiniert kontrastierenden Zitat nimmt Koeppen das Titelsymbol auf, worin Gertrude Steins ironische Binnenreimspielerei mit dem hilflosen Friedenssymbol, ‚Pigeons on the grass alas‘ auf die Hilflosigkeit des Menschen in einer dem blinden Zufall überlassenen Geschichte verweist“.¹¹⁶ Damit sind direkt oder indirekt zugleich zwei Städte genannt, die für verschiedene Phasen der Entwicklung der europäischen Kultur stehen: die eine ist Venedig, und die andere Paris, das Zentrum der „Verlorenen Generation“ und damit der gewählte Aufenthaltsort für Gertrude Stein und zeitweise für Hemingway. Wie ich es in der Analyse erörtert habe, träumen einzelne Personen des Romans von Städten und Ländern, die für sie das Paradies bedeuten könnten, wo sie in einem erstrebenswerten Zustand vollkommener Harmonie leben könnten. Diese Paradiesvorstellungen stimmen darin überein, daß sie den Personen des Romans die Erlösung aus den bedrückenden gegenwärtigen Zuständen verheißen. Carla und Washington möchten einen Ort finden, wo es keine Rassendiskriminierung gibt und sie ruhig miteinander leben können. Philipp sucht Momente der Freiheit, die er in seinen Paris-Imaginationen über das „heure bleue“ findet. Den Paris-Träumen wird von ihm das Bild Italiens gegenübergestellt, das mit Humanismus und Antike verbunden ist, und Philipp an die Folgen der humanistischen und bürgerlichen Erziehung erinnert.¹¹⁷

Edwin und die von ihm verehrten Deutschen – Johann Joachim Winckelmann, Johann Wolfgang von Goethe, August Graf von Platen-Hallermünde – und der als Vorbild für Edwins

¹¹⁶ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 135.

¹¹⁷ Die „Tauben“ ist ein häufig verwendetes Symboltier. Edwin aktualisiert die religiösen und die säkularisierten Bedeutungen des Wortes. Der Heilige Geist wird als Abbildung einer Taube eingeführt; bei der Taufe Jesu im Fluß Jordan schwebt eine Taube über seinem Haupt (Matthäus, 3,16). Die sieben Gaben des Heiligen Geistes (Weisheit, Vernunft, guter Rat, Stärke, Wissen, Frömmigkeit und Gottesfurcht) werden durch sieben Tauben verkörpert; auch Neugetaufte werden durch Tauben symbolisiert. In der Grabsymbolik ist die Taube der „Seelenvogel“, der zum Paradies emporschwebt. Auch Christus wird geistliche Taube genannt. Die Taube verkörpert die Tugend der Mäßigkeit und ist Attribut vieler Heiliger, so der Evangelisten, Thomas von Aquin und der hl. Scholastica. Von den säkularisierten Bedeutungen ist die Taube als Symboltier der Friedensbewegung hervorzuheben.

Vgl. Hans Biedermann: Lexikon der Symbole, Digitale Bibliothek im Internet; Berlin 1999

Gestalt dienende Thomas Mann können mit Italien und Venedig, sowie mit Homoerotik in Verbindung gesetzt werden.

Um die Jahrhundertwende entzogen sich die der Dekadenz nahestehenden Dichter der Turbulenz der Großstädte. Sie verklärten nostalgisch die Schönheit sterbender Städte. Es war vor allem Venedig, das in den literarischen Werken verherrlicht wurde. Das schöne und todgeweihte Venedig steht auch bereits in den voraufgehenden Jahrhunderten für Verfall. Den Dichtern des 17. und 18. Jahrhunderts wären die Darstellungen der Verfallserscheinungen im Zusammenhang mit Venedig unzutreffend erschienen. Im 19. Jahrhundert aber konnte die Stadt aufgrund der historischen Ereignisse als Beispiel eines politischen Niedergangs empfunden werden. Wagner und Nietzsche haben zur Venedig-Schwärmerei des 19. Jahrhunderts beigetragen. Wagner komponierte in Venedig den 2. Akt des *Tristan* und starb auch in dieser Stadt. Nietzsche machte aus Venedig die Wagnersche Tristan-Stadt. Thomas Manns Zeitgenossen identifizierten Venedig mit dekadentem Wagnerianismus. Während einer Reise im Jahre 1911 lernte Thomas Mann Venedig als eine Stadt der Dekadenz kennen. Bei seiner Darstellung in *Tod in Venedig* folgt Thomas Mann dem Venedig-Bild des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende.¹¹⁸

Die während der *Italienischen Reise* sich herausbildende Kunstauffassung Goethes ist mit Winckelmanns Namen unlösbar verbunden. Goethes *Skizzen zu einer Schilderung Winckelmanns* sind als eine Folge von Einzelstudien zu Winckelmann zu deuten. Die *Italienische Reise* zeigt, wie sehr Goethes Auge auf die Werke der Italienischen Renaissance und der römischen Antike fixiert ist.¹¹⁹ 1796 sind die *Venetianischen Epigramme* erschienen, die als Frucht des 2. Aufenthaltes in Italien im Jahre 1790 zu betrachten sind. Der *Römische Karneval* bildet den Höhepunkt der anthropologischen und ethnographischen Studien Goethes während der Italienischen Reise.

Platen galt dem 19. Jahrhundert als vielgelesener Klassiker. Dem jungen Dichter erschien die Welt - auch wegen seiner homoerotischen Neigung - disharmonisch und sinnlos. Sein Suchen galt einer ästhetischen Sinngebung des Lebens. Seine romantizistische Glorifizierung des Schönen ist mit Untergangswünschen verbunden. Er formuliert diesen todbringenden Schönheitskult in den ersten beiden Versen seines Gedichtes *Tristan*.¹²⁰ Die Unzufriedenheit

¹¹⁸ Vgl. Josef Häfele/Hans Stammel: Thomas Mann: Der Tod in Venedig, a. a. O., S. 79-83.

¹¹⁹ Vgl. Viktor Žmegač Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Directmedia, Digitale Bibliothek. Band 24. Berlin 1999. S. 353f, 691f.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 1522.

mit den politischen Verhältnissen in Deutschland hat ihn ins Ausland getrieben. Seit 1826 wählte er Italien zu seinem Aufenthaltsort. Frankreich gegenüber blieb er auch nach der Julirevolution distanziert. Platen will eine von allen Leiden und allen Häßlichkeiten des Lebens freie Welt aufbauen. Sinnbild einer solchen künstlichen Welt ist für ihn Venedig. In dieser Stadt scheinen ihm der Tod und die Vergänglichkeit die Voraussetzung der gegenwärtigen Schönheit der Stadt zu sein.¹²¹

Aschenbachs künstlerische Biographie ist parallel zum Leben des Dichters August von Platen gestaltet. Wichtige Gemeinsamkeiten deckte Thomas Mann in seinem Essay *August von Platen* auf.¹²² Sowohl Platen als auch Aschenbach fehle die ausdauernde Vitalität. Die Gestaltung von Aschenbachs Tod verweist auf Platen. Platens Tod sei nach Thomas Mann ein romantischer Liebestod: „Nach neun Jahren weiterer Gefühlsüberlastung und –abschnürung stirbt er zu Syrakus an einer undeutlich typhösen Krankheit, die nichts weiter war als der Vorwand des Todes, dem er von Anbeginn wissentlich anheimgegeben war.“¹²³ Auch Aschenbach stirbt infolge der sehnungsvollen Liebe zu dem polnischen Knaben, obwohl er äußerlich an den Folgen der Cholera stirbt.

Edwin vertritt mit seiner Literaturauffassung die Richtung in der Nachkriegsliteratur, die an die ästhetische Tradition der Zeit vor 1933 anknüpfen wollte, um dem raschen Wandel der Zeit die Dauerhaftigkeit einer vermeintlichen überzeitlichen humanistisch-bürgerlichen Dichtung entgegenzuhalten.

Edwin wird als Gast des Amerikahauses vorgestellt, der im Rahmen des Umerziehungsprogrammes seine Rede hält. Durch seine Gestalt wird die Kulturpolitik der amerikanischen Besatzer kritisiert. Die Alliierten förderten Kulturzentren und edierten Zeitungen und Zeitschriften. Die Theaterpolitik der Amerikaner bevorzugte Broadway-Stücke, aber die Stücke von Thornton Wilder wurden auch gespielt. Die bedeutenden sozialkritischen Stücke und die den Besatzern nicht genügend demokratisch wirkenden sozialkritischen Prosawerke wurden den deutschen Lesern ferngehalten. Zu diesen sind Faulkners Werk, die Romane von Caldwell, Farrell und Dos Passos zu zählen, sogar manche Werke von Steinbeck und Hemingway. Für die Entwicklung nach 1948 ist bestimmend, daß die Lizenzkontrollen eher in die Richtung zur unpolitischen Unterhaltung tendierten und die zeitkritische

¹²¹ Vgl. Ebd. S. 1525.

¹²² Thomas Mann: August von Platen. In: Thomas Mann: GW. Band IX, S. 268-281.

¹²³ Ebd. S. 281.

Gegenwartsanalyse in den Hintergrund gedrückt wurde.¹²⁴ Philipp trifft keine deutschen Schriftsteller, die die Vertreter der modernen Literatur wären.

In Edwins Rede werden Hemingway und Gertrude Stein erwähnt, und als Vertreter der amerikanischen Moderne abqualifiziert, deshalb ist es nicht ohne Bedeutung, die Rolle der „Verlorenen Generation“ und der amerikanischen Moderne für die Entwicklung der deutschen Literatur zu klären.

Die künstlerische Moderne ist vor allem ein europäisches Phänomen. Nach dem Ersten Weltkrieg waren es zunächst Gertrude Stein, dann Ezra Pound und T. S. Eliot, bzw. Ernest Hemingway, die in Europa eine Kulturtradition suchten, eine Atmosphäre, in der sie experimentieren konnten. Angeregt und gefördert von Gertrude Stein kam eine ganze Generation junger amerikanischer Autoren des Ersten Weltkrieges nach Paris. Der Horizont dieser „lost generation“ wie sie G. Stein nannte, war international. Amerikanisches nahm eine selbstverständliche Internationalität an. Sie kritisierten die amerikanische Wirklichkeit mit ihren Widersprüchlichkeiten. In der Prosa hatte Stein bereits im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein kühnes Sprachexperiment gemacht. Deutlich unter ihrem Einfluß entwickelte sich Hemingway.¹²⁵

In der deutschen Literatur gab es eine Richtung, die die Bewahrung der geistigen Tradition am wichtigsten fand. Hugo von Hofmannstahl hat in seiner Münchener Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927) die geistige Elite der zwanziger Jahre aufgefordert, sich für die Humanisierung der Gesellschaft einzusetzen. Österreich sollte bei der Rettung Europas die Schlüsselrolle spielen. Der klassische Philosoph Rudolf Borchardt lebte jahrelang in Italien, in seiner zivilisationskritischen getönten Lyrik benutzte er Muster der klassischen Lyrik-Tradition. Stefan George zog sich nach 1914 bis zu seinem Tode aus der politischen Publizistik zurück. Für sein Werk sind die Aufwertung der Irrationalität des Lebens, die Verschwommenheit des Gesellschaftsverständnisses und die Prophetie einer nahen nachdemokratischen Zukunft charakteristisch.

Das deutsche Lesepublikum der 50er Jahre hat die Werke der amerikanischen Moderne mit Verspätung wahrgenommen und die Vertreter als zeitgenössische Autoren erfahren. Dies gilt für Hemingway und Faulkner, in denen die deutschen Leser den Vertretern der neuen

¹²⁴ Vgl. Volker Wehdeking/Günter Blamberger (Hg.): *Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)*, München 1990, S. 30.

¹²⁵ Vgl. Heinz Ickstadt: *Zwischen Neuer und Alter Welt. Amerikanische Literatur in den 50er und 60er Jahren*. In: Rolf Grimminger/Jurij Murasov, Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburg 1995, S. 580-607.

amerikanischen Literatur begegneten. Bis zur Verleihung des Nobelpreises im Jahre 1950 war William Faulkner den deutschen Lesern ziemlich unbekannt. Ähnliches läßt sich auch über Eliot, Pound oder William Carlos Williams sagen.¹²⁶ Über den Neuanfang in Deutschland schreiben Wehdeking und Blamberger:

Ebenso wie in den Romanen und Postulaten der amerikanischen *lost generation* war der Neuanfang als schriftstellerische Hypothese für die Junge Generation gepaart mit einer fundamentalen Skepsis gegenüber idealistischen Schlagworten: dort gegenüber der Freiheits- und Missionsrethorik Präsident Wilsons (seine „Ruhm- und Ehre“-Phrasen erscheinen dem Desertuer Frederic Henry „obszön“), hier gegenüber allen politischen Programmen und Organisationen.¹²⁷

Koeppen hat die Werke der von Edwin in seiner Rede kritisierten Gertrude Stein in einem Artikel gewürdigt.¹²⁸ Er nennt die Schriftstellerin „Sibylle vom Montparnasse“ (6,181) und „Thornton Wilder erhob sie zur Mutter der Moderne“ (6,181). Stein interessierte sich für Cezanne und Picasso, „die sie lehrten, eine Erzählung als eine Art Simultanbild zu präsentieren, ohne Anfang, ohne Mitte und ohne Ende“. (6,185) In diesem Artikel zitiert Koeppen Steins Biographen Brinnin, der Steins Scheibmethode folgendermaßen schildert: „Gertrude Stein versuchte, eine kontinuierliche Gegenwart zu schaffen, die vom Leser kontinuierliche Aufmerksamkeit verlangte, ein langes Verweilen bei Gedanken, die sonst nur kurz gestreift werden können“ (6,186).

Philipp zitiert nur ausnahmsweise die amerikanischen Dichter. In diesem Zusammenhang wird bedeutungsvoll, daß er einen französischen Namen hat. In Emilias Monolog kann man einen Überblick über die von ihm geschätzten Autoren gewinnen. Außer den Philosophen Kierkegaard und Heidegger werden vor allem französische Dichter genannt (2,35): Arthur Rimbaud wohnte in Paris mit Paul Verlaine zusammen, beide waren Wegbereiter des Symbolismus. Für Rimbaud war die Dichtung Ausdruck eines sentimental und intellektuellen Nihilismus. Er übte einen außerordentlich großen Einfluß auf die zeitgenössische Lyrik aus. Charles Baudelaire revoltierte gegen bürgerliche Konventionen als Bohemien und Dichter. *Les Fleurs du Mal* (*Die Blumen des Bösen*) - so heißt sein Gedichtzyklus (1856), dessen Titel auch Emilia zitiert, und der zu Baudelaires Zeit wegen Gefährdung der Sittlichkeit verboten wurde. Gustave Flaubert war Meister des realistischen Romans in Frankreich, dem Einsicht in die Sinnlosigkeit romantischer Sentimentalität zugeschrieben wurde (2,169). In einem Artikel mit dem Titel *Flaubert. Eine Neugeburt* (1963) schreibt Koeppen über den französischen Romancier: „Was den jungen Bürger erfüllte, war

¹²⁶ Ebd. S. 589.

¹²⁷ Volker Wehdeking, Günter Blamberger: Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit, a. a. O., S. 127.

¹²⁸ Wolfgang Koeppen: Gertrude Stein und die dritte oder vierte Rose (1961), In: GW 6, S. 181-192.

Ekel vor seiner Klasse, vor ihrer *betise bourgeoisie*, war der ennui, die Krankheit der denkenden, der aufgeregten, der Unheil witternden Kinder des Jahrhunderts.“ (6,119) Koeppen hat mehrere Artikel über französische Autoren geschrieben, unter ihnen *Lautreamont, der Großvater des Surrealismus* (1955), in dem er Lautreamont und Rimbaud würdigt: „Eine ähnliche Hölle entdeckte etwas später und völlig unabhängig von dem ihm völlig unbekannten Lautreamont Rimbaud in seiner „Saison en enfer“ – und die literarische Neuzeit war da (...) und Laureamont und Rimbaud (...) sind sie beide die Ahnen der Moderne, etwa des Surrealismus (6,142).

Andre Gide, dessen Tod am 19.2.1951 als Zeitungsnachricht in *Tauben im Gras* eingeblendet wird, gehört auch zum Symbolistenkreis um Mallarme. 1947 hat er den Nobelpreis erhalten. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Oscar Wild. „Wilde liebte sein Todesland, Frankreich und die Franzosen, soweit sie sich mit Büchern, Kunstwerken und der Liebe befaßten oder wie Franzosen aus Büchern und Bildern waren, schätzte besonders den Stil Flauberts und schrieb seine Tragödie „Salome“ in eigentümlichem Französisch.“ – so Koeppen in seinem Artikel *Oscar Wilde und sein Bildnis* (1976) (6,169). Gides Name wird von Emilia deshalb genannt, weil dessen Name Emilia zu verschiedenen Assoziationen verleitet: Zum Immoralismus und der spontanen, unmotivierten Handlung: „Admet der junge Gide in Biskra l'Immoraliste Liebe Liebe ohne Namen“ (2,36); „Sie wollte frei handeln, eine freie Tat tun, die von keinem Zwang und keiner Notwendigkeit bestimmt und mit keiner Absicht verbunden war, außer der Absicht frei zu sein; doch dies war keine Absicht, es war ein Gefühl, und das Gefühl war eben da, ganz absichtlich.“ (2,154)¹²⁹

Marcel Proust lebte etwa bis zum 35. Lebensjahr als Snob und Dandy und wurde als geistvoller Unterhalter geschätzt. Sein Hauptbuch ist *A la recherche du temps perdu* (*Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*). In *Tauben in Gras* wird auf den Roman immer auf Französisch verwiesen, wie z.B. im folgenden Zitat: „(...) der Osten in mir: die Kinderlandschaft, meine *recherche-du-temps-perdu*, suchet-so-werdet-ihr-findet, Gerüche, die Bratäpfel, Geräusche“ (2,148).

Philipp ist auch auf der Suche nach seiner Vergangenheit, nach der verlorenen Kindheit, vor allem nach der zerstörten Stadt, die man auf der Landkarte nicht mehr finden kann. Auch hat er Schwierigkeiten mit der historischen Zeit und seiner Beobachterrolle. Marcells Zeitvorstellung unterscheidet sich von der Philipps, aber es gibt einige Berührungspunkte. Über die

¹²⁹ Andre Gide thematisiert in seinem Roman *Die Verliese des Vatikan* den Begriff des „acte gratuit“. Er bedeutet unmotivierte Tat, die der Laune des Handelnden entspricht, einer Handlung, die nichts einbringt, jedoch als Beweis der Freiheit gelten soll.

„Erinnerung“ in Prousts Roman schreibt Koeppen in seinem Essay *Marcel Proust und die Summe der Sensibilität* (1957): „ (...) und da der geistdurchwebte Stoff des Romans die Erinnerung ist, die verlorene Zeit, die erlittene, betrauerte, verklärte, mit Heimweh zurückbegehrte Zeit, entspricht er einer Forderung Goethes, die Proust sich auch gestellt hatte: daß es keine Poesie außer über Dinge gibt, die man noch selber fühlt.“ (6,176)

In Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* stellt sich die Wiederaufholung der Vergangenheit in drei Momenten dar. Die Vergangenheit kann nur durch Gefühlserinnerung wiederbelebt werden, die durch die Erforschung der Vergangenheit durch optische, Geruchs- und Gehöreindrücke in Gang gebracht wird. Die zweite Stufe ist die Analyse und die dritte fordert die Expression, den Ausdruck. Der äußere Raum – vor allem Paris – bleibt unverändert, aber die Entwicklung der geschichtlichen Welt wird dargestellt. Die erinnerte Vergangenheit strömt in die Gegenwart ein. Ausschlaggebend ist die innere seelische Wirklichkeit, die innere Zeit, die von der äußeren unabhängig ist.

Der Titel des letzten Bandes des Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* heißt *Die wiedergefundene Zeit*. In diesem letzten Band bringt eine Erschütterung Marcel, das erinnernde Ich, zur Erkenntnis. Der gealterte d'Agencourt macht für ihn die Zeit sichtbar. In einsamer Meditation kommt er zur Einsicht, daß der Tod allein das Kunstwerk verschonen muß. So hat er die der Zeit entzogenen Fragmente des Lebens gefunden und mit Hilfe der Erinnerung und des Ausdrucks die verlorene Zeit in einem Kunstwerk der Vergangenheit entrissen. Die Geschichte des Wiederfindens der Zeit ist die Geschichte einer künstlerischen Berufung.¹³⁰

Auch Philipp sucht die Freiheit von der meßbaren, von der chronologischen Zeit. Diese kann er zunächst in seiner Paris-Imagination des „heure bleue“ finden, außerdem kann er die Freiheit von der Zeit im assoziativen Wachtraum der psychologischen Behandlung erleben, die er den „kaleidoskopartigen Wechsel des Ortes und der Zeit“ (2,29) nennt. Von blühenden sommerlichen Wiesen ausgehend assoziiert er den Winter und die Winterfreuden in der Kindheit. Die Assoziationen sind mit Sinneswahrnehmungen verbunden, die hellgrüne Farbe der Reseda z.B. erinnert ihn an die Rektorstochter, Emilia und Kay. Die Szene bei dem Psychiater spielt auf das Vorwort der zweiten Auflage des Romans an, in dem Koeppen Georg Bernanos zitiert: „Dies ist die Stunde des Dichters, der das Leben in seinem Herzen filterte, um

¹³⁰ Vgl. Gero von Wilpert: *Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart 1993, S.15583f. und Kindlers neues Literaturlexikon, Original-multimedia Ausgabe, Systema Verlag 1999.

die geheime, mit Balsam und Gift erfüllte Essenz herauszuziehen.“¹³¹ Während aber der Autor Koeppen auch die dritte Stufe der Wiederaufholung der Vergangenheit nach Prousts Modell in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* in der Form des Ausdrucks, also im Kunstwerk realisiert, bleibt Philipp bei der zweiten Stufe – bei der Analyse und den Überlegungen – stehen. Für ihn ist der Ausdruck, d.h. ein Kunstwerk mit der Darstellung der subjektiven Zeit noch nicht möglich.¹³²

Jean-Paul Sartre wird im Roman namentlich genannt, und Emilia spricht auch den Titel dessen Romans *Der Ekel* (2,35) aus. Sartre hat an der Resistance-Bewegung aktiv teilgenommen und ist Begründer des Existentialismus, einer Philosophie- und Literatur-Bewegung, die auf den Ideen von Kierkegaard, Husserl, Heidegger und Jaspers basiert. Die zentrale Idee in Sartres Werken ist die Freiheit, die sich im Laufe seiner schriftstellerischen Laufbahn verändert hat. Sartres Dramen und Romane schildern menschliche Schicksale auf ihrem Weg zur existentiellen Befreiung. *Der Ekel* (*La nausée*) wird im Roman erwähnt: die Erstausgabe des Romans erschien 1938 in Paris, die deutsche Übersetzung wurde 1949 veröffentlicht. Dem Haupthelden Roquentin enthüllt sich allmählich in dem zum „Normalzustand“ gewordenen Gefühl des Ekels das Wesen der „Existenz“. Er kommt zur Einsicht, daß alles Existierende überflüssig ist, so erkennt er die unbegrenzte Freiheit des Individuums. *Im Ekel* stellt sich für Roquentin die unmittelbare Existenz Erfahrung dar. Dieses Werk vertritt Pessimismus vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Die Krise wissenschaftlicher Erkenntnis und des Historismus repräsentiert die Krise des Humanismus. Auch Roquentin kommt zum Schluß, daß eine Lösung nur von der künstlerischen Gestaltung zu erwarten ist. Nach Hielscher erinnere die Szene im Hotel zum Lamm an Sartres *La nausée*. Roquentin lebt im Hotel und schreibt an einer historischen Studie. Mit *Tauben im Gras* verbinde Sartres Roman das Gefühl der Sinnlosigkeit intellektuellen Tuns und das Gefühl des Ekels, aber nicht als ein Initiationserlebnis, das Freiheit ermöglicht, sondern als physischer Ekel, als Ekel vor der Nähe anderer Menschen.

Die Fliegen (Erstausgabe in Paris 1943) wurden 1949 ins Deutsche übersetzt. Zunächst ist dieses Drama ein als antik verschlüsseltes Resistance-Drama. Orest gibt die ziellose Freiheit des Bindungslosen auf und wählt die verantwortliche Freiheit einer Entscheidung. Die Leute in Argos sind nicht frei. Die Fassade erstarrter Schuldgefühle hat jede Form der Äußerung vorgezeichnet. Der Usurpator Ägisth hält das Volk durch ein künstlich gezüchtetes

¹³¹ Georg Bernanos: *Die Sonne Satans*. Hamburg 1961, S. 5.

¹³² Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 127.

Schuldbewußtsein in Unfreiheit und Unterdrückung. Die Fliegen sind das Zeichen der „Reue“ und der Unterdrückung. Orest ist es gelungen, die Freiheit zu erobern und Argos zu befreien. Die Fliegen stehen für die Gewissensqual der Erynnyen. Nun folgen sie Orest, dem es gelingt, sie in freier Selbstbehauptung abzuschütteln. Auch Philipp quälen Schuldgefühle, die im Bild der Erynnyen dargestellt werden. Im Unterschied zu Orest kann Philipp seine Schuldgefühle nicht loswerden. Seine Schuld sieht er darin, in entscheidenden Situationen nicht gehandelt zu haben. Philipp ist nicht bereit, sich mit dem Hinweis auf objektive Begebenheiten der Zeit zu rechtfertigen.¹³³

Koeppen hat nach der Romantrilogie keinen Roman mehr geschrieben. Seine Reiseessays setzen aber die in den Romanen aufgeworfenen Problemstellungen fort. Die besuchten Landschaften und Städte werden auf ihre Tauglichkeit für ein lebenswertes Leben untersucht, mit anderen Worten setzt Koeppen die Suche nach dem verlorenen Paradies fort. Nostalgie und Trauer begleiten Koeppen auf seiner Reise, sogar in Frankreich drohen die Freuden der Vergangenheit zu verschwinden.¹³⁴ In diesem Land registriert er keinen Sieg über das Erbe der Vergangenheit, sondern eine Durchmischung der Zeiten, die ihm besonders auf dem Boulevard Saint-Michel verwirklicht erscheint:

Der Boulevard Saint-Michel, die römische, die scholastische, der neuen Lichtspiele kinematische Straße, ist für viele Paris, für manchen Frankreich, der freundliche Boulevard Saint-Michel ist Europa, es ist die Antike, das Mittelalter, die Aufklärung und immer die Revolution, (...) er bedeutet noch immer die intellektuelle und politische Zukunft unserer Welt, wenn auch diese nur noch in Konkurrenz mit Moskau und Princeton (...) Das große Unglück der Menschheit, die verhängnisvolle Verwirrung von Babel könnte auf dem Boulevard Saint-Michel wiedergutmacht werden, wenn die Völker sich unter französischer Sitte zusammenfänden und an Verstand und Größe gewöhnen. (6,613-614)

Frankreich ist für Koeppen „ein großes französisches Reich“ (4,655) und „Gen einer freundlichen Menschheit“ (4,655) - dieser Gedanke der Verbrüderung und Durchmischung der Völker taucht schon in *Tauben im Gras* in Washington auf. In Paris sieht Koeppen keinen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk, die ganze Stadt scheint ihm ein Kunstwerk zu sein: „Paris war das Gemälde der Impressionisten, schon ehe die Maler kamen: die Meister brauchten die Stadt nur zu spiegeln.“ (4,639) Der Fremde ist in Paris angekommen, er ist ans Ziel gelangt:¹³⁵

Ich bin zu Hause. Ich bleibe vor dem Brunnen stehen, dessen Wasser wie aus der Front der hohen Häuser des Boulevard Saint-Michel fließt, und warte. Ich weiß nicht, auf was ich warte. Nichts könnte mich locken. Glückliche oder unglückliche zu sein, hier erfährt es eine Erhöhung und wird eins und gleichgültig. (4,589)

¹³³ Vgl. Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 72.

¹³⁴ Koeppen beschreibt seine Frankreich-Erlebnisse in dem Reiseessay *Reisen nach Frankreich*. In: Wolfgang Koeppen: *Gesammelte Werke, Band 4. Berichte und Skizzen I*. (1961), S. 467-658.

¹³⁵ Vgl. Christoph Haas: Wolfgang Koeppen – eine Lektüre, a. a. O., S. 119-123.

III. *Das Treibhaus* (1953)

1. Ort, Zeit und Darstellungstechnik

Jürgen H. Petersen ordnet in seiner Typologie des modernen Romans *Das Treibhaus* in die Kategorie "Weltverlust und Subjektivismus" ein. Er findet es erstaunlich, daß Koeppen die subjektivistische Darstellungsweise für einen politischen Roman fruchtbar gemacht hat, denn Romane mit politischem Thema würden meistens ein multiperspektivisches Erzählverfahren verlangen. Koeppen habe die Perspektive des Protagonisten konsequent beibehalten, um die radikale Konfrontation zwischen dem hilflosen Ich und der unbegreiflichen Wirklichkeit darzustellen, so Petersen.¹³⁶

Seinem Gedanken, daß *Das Treibhaus* eine von den beiden anderen Romanen der Trilogie abweichende erzähltechnische Struktur aufweise, kann durchaus zugestimmt werden. Obwohl hier eine einzige Figur im Mittelpunkt steht, findet sich auch im *Treibhaus* Perspektivwechsel, aber bei weitem nicht in dem Maße wie in den anderen beiden Romanen der Trilogie.

Im Gegensatz zu *Tauben im Gras* ist im *Treibhaus* der Ort des Geschehens namentlich fixiert. Das Geschehen spielt in Bonn, Bad Godesberg und Beuel. Die Rheinbrücke und die Rheinuferbahn werden erwähnt. Die Treibhausluft wird zum Symbol für die vom Wirtschaftswunder überhitzte Atmosphäre in der BRD. Das Parlament wird in einer ehemaligen Pädagogischen Akademie und das hauptstädtische Pressebüro in einer Baracke untergebracht, all das symbolisiert das Provisorische des neuen Staatswesens.

Die zweite Lesung des Gesetzes, d.h. die entscheidende Abstimmung im Bundestag über den EVG-Beitrag¹³⁷ der Bundesrepublik, fand am 19. März 1953 statt. Wie man der Schilderung des sommerlichen Treibhausklimas entnehmen kann, spielt das Romangeschehen im Sommer 1953. Im Mittelpunkt steht die Auseinandersetzung zwischen den Regierungsparteien und der Opposition um die EVG, wobei Koeppen die Argumente der beiden Seiten historisch korrekt darstellt.

¹³⁶ Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart 1991, S.213.

¹³⁷ EVG – Abkürzung für die Europäische Verteidigungsgemeinschaft

2. Die angewandte Methode der Analyse

Wie schon erörtert, verfügt der zweite Roman der Trilogie über eine von den beiden anderen Romanen abweichende Struktur. Dieser Umstand ist damit zu erklären, daß im Mittelpunkt die politische Laufbahn und die Liebesgeschichte des Protagonisten Keetenheuve stehen. Nach der gründlichen Analyse des Romans habe ich den Schluß gezogen, daß der Roman das von Árpád Bernáth beschriebene Handlungsmodell interpretiert, das er u.a. in seiner Abhandlung *Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen* erörtert.¹³⁸

Um die grundlegenden Regeln hinsichtlich des Aufbaus der Ereignisreihen in den Böll-Romanen darzustellen, bedient sich Bernáth der Modellmethode. Unter Modell wird dabei „ein im Vergleich zum Modelloriginal abstrakteres, einfacheres, die Attribute des Modelloriginals nur in bestimmter Hinsicht reproduzierendes System verstanden.“¹³⁹ Die Modelle für die Ereignisreihen werden in der Analyse der Böll-Romane Handlungsmodelle oder Handlungen genannt, die mehreren möglichen Welten zugeordnet werden können. Bernáth hat ein Begriffssystem eingeführt, mit dessen Hilfe Modelle auf verschiedenen Abstraktionsebenen konstruiert werden können: „Demnach ist das abstrakteste Modell einer Ereignisreihe in der Textwelt die Geschichte, die wir durch Veränderungsrelationen zwischen zwei Modellzuständen definieren.“¹⁴⁰ Modelle werden immer nach einer ausführlichen Analyse der Romane konstruiert. In der Bekanntmachung der Forschungsergebnisse kann auch ein deduktives Verfahren angewandt werden, anstatt den heuristischen Weg der Forschung zu wiederholen.

Bernáth hat eine Geschichte konstruiert, die von den Textwelten aller Böll-Romane interpretiert wird. Er nennt sie Böll-Geschichte. Im ersten Modellzustand dieser Geschichte (Z_1) agieren zwei Figuren (F_a und F_b), zwischen ihnen besteht die Relation des Getrenntseins. Im zweiten Modellzustand erscheint noch F_c , und das Getrenntsein wird aufgehoben; die Relation in diesem Zustand ist das *Vereintsein*. F_a und F_b werden das *Figurenpaar*, F_c die *Konfliktfigur* genannt, deren Ziel es ist, F_a und F_b voneinander zu trennen. Wenn im dritten Modellzustand F_a und F_b voneinander getrennt werden, wird die Geschichte Vorgeschichte genannt, wenn es F_c nicht gelingt, F_a und F_b voneinander zu trennen, geht es um eine Schlußgeschichte. Eine

¹³⁸ Árpád Bernáth: *Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen*. In: *Studia Poetica* 2, Szeged 1980, S. 63-125.

¹³⁹ Ebd. S. 66.

¹⁴⁰ Ebd. S. 68.

Vorgeschichte, bzw. eine Schlußgeschichte bilden eine Phase der Handlung. Die Böll-Geschichte ist offen und repräsentiert negative Werte, wenn sie ausschließlich aus Vorgeschichten besteht. Endet sie mit einer Schlußgeschichte, so ist sie geschlossen und vertritt positive Werte.

Durch Ersetzung einzelner Figuren mit Varianten dieser Figuren können komplexere Handlungen entstehen. Varianten werden mit $F_{a1}...F_{an}$, $F_{b1}...F_{bn}$ und $F_{c1}...F_{cn}$ bezeichnet. Einer Figur der Geschichte können mehrere Gestalten einer Textwelt zugeordnet werden.

Die modell-motivischen Attribute sind diejenigen Motive, über die alle Varianten einer Figur verfügen: „Die motivischen Attribute werden in einer Textwelt durch Motive: d.i. durch äquivalente Attribute verschiedener Gestalten interpretiert.“¹⁴¹ Diejenigen Attribute, über die Figuren oder Varianten zweier Modelle verfügen, nennt Bernáth (modell)emblematische Attribute.

Es werden drei Stufen der Teilidentität der Figuren unterschieden:

Zwei Figuren sind demzufolge entweder attributsfremd und so nicht identisch, oder sie sind Varianten und eventuell auch motivisch verbunden und/oder eventuell auch emblematisch charakterisiert und durch emblematische Attribute motivisch verbunden.¹⁴²

In einigen Romanen Heinrich Bölls erfordert die Geschichte eine kurze Zeitdauer für die Ereignisse in der Textwelt und eine Art Gleichzeitigkeit der Ereignisse des Endzustandes mit den Ereignissen einer Welt, in der Böll seinen Roman schreibt. Von Bernáth wird festgestellt, daß die Romane *Wo warst du, Adam?* und *Ansichten eines Clowns* offene Handlungen nachahmen, und alle anderen geschlossene. Die erwähnten beiden Romane mit einer offenen Handlung schließen die erste Phase in Bölls Schaffen ab. Die Romane dieser ersten Phase sind historische Romane, weil sie mit der Gleichzeitigkeit der Ereignisse der Textwelt und den Ereignissen der Welt, in der Böll seine Werke schreibt, nicht charakterisiert werden können. Die in der zweiten Phase geschriebenen Romane dagegen sind Gegenwartsromane.

3. Das Handlungsmodell des Romans *Das Treibhaus*

Das Handlungsmodell für die Ereignisreihen von *Das Treibhaus* besteht aus zwei Vorgeschichten. Da die Handlung mit dem Tod der die Figur F_a interpretierenden Gestalt, Keetenheuve, endet, ist es eine Handlung ohne Schlußgeschichte. Sie spielt zwischen der Figur

¹⁴¹ Ebd. S. 71.

¹⁴² Ebd. S. 72.

F_a und den zwei Varianten der Figur F_b , d.h. zwischen der Figur F_a und den Figuren F_{b1} und F_{b2} . Durch Varianten ist auch die Konfliktfigur F_c in den beiden Vorgeschichten ersetzt. Da der Roman nicht nur die Geschichte des Scheiterns der Gestalt Keetenheuve ist, sondern auch ein gesellschafts- und zeitkritischer Roman, stehen hinter den die Figur F_c interpretierenden Gestalten verschiedene Kräfte der politischen Szene. Die Einengung der Perspektive und die Fixierung auf Keetenheuves Sichtweise haben zur Folge, daß das Handlungsmodell nur eine einzige Handlung und keine weiteren Parallelhandlungen hat.

Das Handlungsmodell besteht aus den folgenden zwei Vorgeschichten:

1. Vorgeschichte

$$T(F_a, F_{b1}) \rightarrow V(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \rightarrow T(F_a, F_{b1})$$

2. Vorgeschichte

$$T(F_a, F_{b2}) \rightarrow V(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \rightarrow T(F_a, F_{b2})$$

Die Handlung ist eine offene, denn sie besteht ausschließlich aus Vorgeschichten. *Das Treibhaus* endet mit dem Tod der die Figur F_a interpretierenden Gestalt, denn diese konnte das Leben im Zeichen jener Werte nicht realisieren, die die Bewältigung der Vergangenheit und den Neubeginn des Lebens nach dem Krieg hätten ermöglichen können.

Die Phasen des Getrenntseins und des Vereintseins entsprechen den verschiedenen Zuständen der Handlung. So können sechs Zustände unterschieden werden: Der Endzustand der ersten Vorgeschichte und der Anfangszustand der zweiten Vorgeschichte sind dabei teilweise identisch, ich würde sie dennoch voneinander unterscheiden, weil der zweite Anfangszustand das Eintreten in die "Treibhauswelt", die Ankunft in Bonn bedeutet.

Der Roman beginnt mit dem Endzustand der ersten Vorgeschichte. Bei der Analyse des Handlungsmodells muß man deshalb von der rekonstruierten Zeitfolge der Ereignisse ausgehen. Die Ebene des Narrativen ist dabei wichtig, die von dem Diskurs, der Präsentation der Geschichte durch den Erzähler, unabhängig ist. Auf der Diskursebene ist die Gegenwartshandlung von der Erinnerungshandlung, die in die Gegenwartshandlung eingebettet ist, zu unterscheiden. Für Keetenheuve ist es charakteristisch, daß er Wachträume, bzw. "Imaginationen" hat. Diese sind in den meisten Fällen, aber nicht immer, Rollenphantasien und können sich sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Gegenwart richten, es gibt sogar

zukunftsorientierte Imaginationen, die auf den Tod ausgerichtet sind. Es sind Negationen der vorigen Rollenvorstellungen, die auf die Unmöglichkeit der Rollendarstellung in der Zukunft hinweisen. Die in die Vergangenheit verlegten Rollenphantasien informieren sowohl über Keetenheuves damalige Gedankenwelt als auch über die jetzige. Es geht hier um Situationen, in denen er sich vorstellt, welche Rolle(n) er zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens hätte spielen können. In den meisten Fällen hängen die imaginierten Rollen mit mythologischen, biblischen oder literarischen Gestalten zusammen. Natürlich können hierbei nicht alle Fälle der Intertextualität untersucht werden, es wäre unmöglich, all diese zu benennen. Es sollen vor allem jene untersucht werden, die mehrmals erscheinen, mit verschiedenen Rollenfeldern verbunden auftreten, und dadurch als ausgezeichnete Attribute einer Figur zu betrachten sind. Die Darstellung der Imaginationen trägt zur Charakteristik der Figur bei. Diese tauchen vor allem in Entscheidungssituationen und in psychologisch besonders wichtigen Krisensituationen auf. Die imaginierten Rollenphantasien drücken dabei die Identitätskrise Keetenheuves aus, der ständig mit dem Gedanken spielt, nicht er selbst sein zu wollen, sondern verschiedene Rollen, verschiedene Möglichkeiten verwirklichen zu können.

3.1. Die erste Vorgeschichte

Die Figur F_a wird in der ersten Vorgeschichte von Felix Keetenheuve, die Figur F_{b1} von Elke interpretiert. Das Zeichen Z_1 steht für den Anfangszustand der ersten Vorgeschichte.

3.1.1. Zu $Z_1 = T(F_a, F_{b1})$

Informationen über Z_1 findet der Leser in den ersten beiden Kapiteln des Textes. Im zweiten Kapitel erinnert sich Keetenheuve an seine Vision in Frankfurt vor 1933: Er sitzt vor dem Schauspielhaus auf der Terrasse eines Cafes und beobachtet einen Aufmarsch der Hitlerjugend. Dann folgt die Beschreibung seiner zukunftsorientierten Imaginationen in der Vergangenheit:

(...) und da hatte sich vor seinen Augen der Platz aufgetan, der weite bunte Platz, und alle, alle waren sie mit Fahnen, mit Wimpeln, mit Flöten, Trommeln und Dolchen in ein breites tiefes Grab marschiert. Es waren Vierzehnjährige, die ihrem Führer folgten, und neunzehnhunderneunddreißig waren sie zwanzigjährig, waren sie die Sturmtruppe, die Flieger, die Matrosen - sie waren die Generation, die starb. (2,263)

Das Zitat zeugt von Keetenheuves prophetischen Fähigkeiten; er kann die Zukunft

voraussehen. Es handelt sich dabei um die erste Erwähnung des Cassandra-Motivs im Roman. Auch ähnelt die Stelle einigen Sätzen in der Schlußvision, die in surrealistischer Form die wichtigsten Gedanken des Romans zusammenfassen: "Eine große Heerschau ereignete sich. Die Jugend zweier Weltkriege marschierte an Musäus vorbei, und Musäus nahm die Parade ab. Die Mütter zweier Weltkriege zogen stumm an Musäus vorüber, und Musäus grüßte bleich ihren schwarzumflorten Zug." (2,388)

Diese Imaginationen unterstützen den pazifistischen Gedanken und hängen damit eng mit dem Thema des zweiten Kapitels zusammen, denn hier geht es um die Vorbereitung auf die Parlamentssitzung zum Thema Wiederaufrüstung.

Im ersten Kapitel erinnert sich Keetenheuve an Ereignisse vor 20 Jahren: An einem Tag zog ein Komissar in das Volksblatt ein, und die jüdischen Journalisten mußten ihre Arbeit aufgeben. Sie werden "ahnungslose Kälber im Gatter des Schlachthofes" (2,246) genannt. Die Nichtjuden konnten bleiben, worauf Keetenheuve aber verzichtete. Zusammen mit deutschen Juden und Antifaschisten emigrierte er nach Kanada, weswegen ihn aber Gewissensbisse plagten: "Was will ich hier, was tue ich hier, nur nicht teilhaben, nur die Hände in Unschuld waschen, ist das genug?" (2,246)

Keetenheuve unterschätzt sich, denn es entspricht nicht der Wirklichkeit, daß er im Exil nichts Wichtiges getan hat. Er hat auf seine Weise gekämpft: so war er Journalist bei der BBC während des Krieges. Bei seinem Selbstvorwurf muß noch auf eine Parallele hingewiesen werden: Es gibt Berührungspunkte zwischen der nazistischen Verführung der Jugend 1933 und der Verführung seiner Frau durch Wanowski und ihre lesbische Gesellschaft. In beiden Fällen ist er nach seiner eigenen Einschätzung gescheitert. Keetenheuve erinnert sich an die Zeit, als er als Internierter beim Holzfällen in den Wäldern Kanadas geholfen hat. Das Motiv des unschuldig Schuldigen verbindet Keetenheuve dabei mit Philipp, der nicht emigrierte, doch von Schuldgefühl beladen ist:

Nur nicht mitmachen? Nur nicht dabeisein? Nur abseits bleiben? Die Unschuld päppeln, die gepflegte, die täuschende Unschuld? Ist das genug? Schnee fiel auf die Zelte im Winter, fiel lautlos auf den hohen Wald, schüttelte ein ruhmloses stilles Grab (...) war es nicht seine Schuld, hatte er nicht immer schon abseits gehalten, mimosenhaft verzärtelt, im Elfenbeinturm, vornehm, hungernd obdachlos (...) immer erdulnd, nie kämpfend, war nicht die Wurzel aller Greuel, die nun wie blutig eitrige Geschwüre in der Welt aufbrachen... (2,277)

Nach Monaten reist Keetenheuve auf Bürgschaft und Anforderung eines Quäkers nach London; er kämpft hinter dem Mikrophon für "Tyrannensturz und Frieden" (2,299) und fühlt sich eins mit allen Widerständischen.

Keetenheuve kehrt 1945 nach elf Jahren in die Bundesrepublik zurück. Obwohl es ihm nach

der langen Zeit der Emigration schwerfällt, sich zu orientieren, ist er am Anfang noch voller Optimismus:

Er wollte Jugendträume verwirklichen, er glaubte damals an eine Wandlung, doch bald sah er wie töricht dieser Glaube war, die Menschen waren natürlich dieselben geblieben, sie dachten gar nicht daran, andere zu werden, weil statt braunen, schwarzen und feldgrauen Uniformen jetzt olivfarbene Uniformen durch die Straßen gingen und den Mädchen Kinder machten, und alles scheiterte wieder an Kleinigkeiten, an dem zähen Schlick des Untergrundes, der den Strom des frischen Wassers hemmte und alles im alten stecken ließ, in einer überlieferten Lebensform, von der jeder wußte, daß sie eine Lüge war. (2,232)

Johannes von Süde, der Gestalt aus *Die Mauer schwankt* ähnlich, glaubte Keetenheuve an die schicksalhafte Zeit, "die Zeit faßte nach ihm und nahm ihn ins Getriebe, und er glaubte damals, daß sich in der Zeit etwas erfüllen würde." (2,227)

Man erfährt, daß er am Anfang nicht melancholisch war. Sein politisches Programm ist außerdem sehr allgemein beschrieben: Er war bereit "der Nation neue Grundlagen des politischen Lebens und die Freiheit der Demokratie zu schaffen" (2,232). Er hoffte noch eine Zeitlang, später aber folgte die schon beschriebene Desillusion, denn er kommt vom Gedanken der verlorenen Jugend nicht weg, er ist "preisgegeben der Lächerlichkeit eines grau werdenden Jünglings". (2,233) Das Dschungel-Motiv wird dabei für die Beschreibung der moralischen Niederung der Politik benutzt:

An jeder Entscheidung hingen tausendfache Für und Wider, Lianen gleich, Lianen des Urwalds, ein Dschungel war die praktische Politik, Raubtiere begegneten einem, man konnte mutig sein, man konnte die Taube gegen den Löwen verteidigen, aber hinterrücks biß einen die Schlange. (2,233)

3.1.2. Zu $Z_2 = V(F_a, F_{b1}, F_{c1})$

Das Treffen der die F_a und F_{b1} Figuren interpretierenden Gestalten, Keetenheuve und Elke, wird im ersten Kapitel beschrieben. Ihr Treffen und ihre Trennung tragen zeittypische Züge: Der Hunger nämlich hat sie zusammengeführt, es waren aber verschiedene Formen des Hungers. Elke hatte tatsächlichen Hunger, und Keetenheuve hatte "nach langem Fasten Appetit auf Menschenfleisch, eine Formulierung, die Novalis für die Liebe gebraucht". (2,227)

Die folgende Szene ist ein Bindeglied zwischen *Tauben im Gras* und der letzten Szene des Romans *Das Treibhaus*, wo Lena aus den Ruinen auftaucht:

An einem Abend schaute er [Keetenheuve] aus dem Fenster. Er war müde. Es dunkelte früh. Wolken drohten am Himmel. Der Himmel wehte Staub auf. Da sah er Elke. Sie schlüpfte in den Spalt in der geborstenen Mauer, in die Höhlen aus Schutt und Geröll. Sie war ein Tier, das sich verkriecht. (2,227)

Durch diese Liebe ist Keetenheuve genauso wie Philipp mit der nationalsozialistischen Vergangenheit verbunden. Elke, ein Kind des Krieges und der Krieger, ist sechzehn Jahre alt

und kommt hungrig zu ihm:

(...), und Elke, das war ein Name aus der nordischen Mythologie, er erinnerte an Wagner und seine hysterischen Helden, an eine verschlagene, hinterlistige und grausame Götterwelt siehe, Elke war die Tochter eines Gauleiters und Statthalters des Herrn." (2,228)

Elkes Eltern begingen Selbstmord, weil sie Angst vor der neuen Macht hatten, und Elke selbst wurde gefangengenommen, von zwei Neger bewacht. Die Beschreibung der schwarzen Soldaten wiederholt das Klischee, das auch in *Tauben im Gras* zu lesen ist, wonach die Schwarzen eine natürliche Stärke und Sinnlichkeit ausstrahlen.

Elke wird zur Augenzeugin des Ausbrechens der KZ-Insassen:

Und hinter dem bewachten Bezirk tauchten auf Wildpfaden, schüchtern hinter dem Gestrüpp, noch voll Angst vor den Soldaten, noch mißtrauend den Negern, Gespenster auf, abgezehrte Leiber, gebrochene Skelette, Hungeraugen und Leidensstirnen, sie kamen aus Höhlen, wo sie sich versteckt hatten, sie brachen aus den Lagern des Todes aus, sie schweiften umher, soweit sie die abgemagerten, die geschlagenen Füße trugen, der Käfig war offen, es waren die Verfolgten, die Eingesperrten, die Gehetzten der Regierung, die Elke eine schöne Kindheit beschert hatten, (...) (2,229)

Der Ausdruck "sie kamen aus den Höhlen, wo sie sich versteckt hatten" ist auch ein Hinweis auf Koeppens Roman *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*¹⁴³. Dieser Zusammenhang und andere Formen der selbstreferierenden Intertextualität mit diesem Werk konnten erst nach 1991 entdeckt werden, denn das Buch war 1948 anonym veröffentlicht worden. Erst viel später konnte das Buch unter Koeppens Namen erscheinen, da Koeppen seine Autorenschaft nicht mehr verbarg und zur Veröffentlichung seine Zustimmung gab. In diesem Roman überlebte die wegen ihrer jüdischen Abstammung verfolgte Hauptfigur auf fast wunderbare Weise in einem unterirdischen Versteck verborgen.

Keetenheuve wird von seinen Beschäftigungen immer mehr in Anspruch genommen, Elke ist immer enttäuscht. Sie kann Keetenheuves Besessenheit von dem Gedanken "zu helfen, aufzubauen, Wunden zu heilen, Brot zu schaffen" (2,230) nicht teilen; sie langweilt sich "und da ihre Freundschaft so Schiffbruch litt, ließen sie sich trauen" (2,230). So wird Keetenheuve Schwiegersohn eines ehemaligen Gauleiters. Aber das stört ihn nicht, "er war gegen Sippenhaftung in allen Fällen, und so auch in dem seiner Frau" (2,230). Ein größeres Problem bereitet ihm seine Natur, denn er ist zwar in der Politik Moralist, in der Liebe aber ein "Wollüstling"; die Ehe ist für ihn nur ein Territorium, das ihn überflüssig belastet. Hielscher versteht diese Eigenschaften Keetenheuves als topoi, wie sie "noch dazu mit dem Bild der Ehe als öde Wiederholung - Kierkegaards Auseinandersetzung mit ästhetischer und ethischer

¹⁴³ Jakob Littner. *Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. München: Kluger 1948.

Wolfgang Koeppen: *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch* [Erste Ausgabe mit Angabe des Verfassers]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Existenz in Entweder-Oder berühren".¹⁴⁴

In der Liebe erlitt Keetenheuve sein zweites Scheitern. Ihm fehlen Geduld und pädagogische Fähigkeiten, um Elke zu erziehen. Er genießt die Liebe, denn die wirkliche Wollust war ihm bis jetzt nur im Traum erschienen. Aber nach einiger Zeit dominiert nicht mehr das Gefühl der Liebe, sondern das Gefühl des Todes: "Und dann erlebte Keetenheuve, was für ihn neu und (ihm nicht bestimmt) niederdrückend war, das Todtraurigsein nach vielen Vereinigungen, das Todsündegefühl der Frommen". (2,230) Den Selbstmord als eine mögliche Lösung seiner Probleme schließt er nicht aus, da er nicht gläubig ist, und er entwickelt die Theorie des doppelten Scheiterns: "Er hatte in der Politik versagt. Er hatte im Beruf versagt. Er bewältigte sein Dasein nicht, wer tat das schon, Dummköpfe, es war wie ein Fluch, aber dies ging ihn allein an, er hatte in seiner Ehe versagt." (2,227) Das Gefühl des Scheiterns wird in der zweiten Vorgeschichte noch stärker, seine Todesgedanken sind in dieser Phase der Handlung schon ernsthaft. Obwohl das Scheitern für die menschliche Existenz charakteristisch ist, will er seine Schuld Elke gegenüber nicht relativieren. Quack betont hier den Unterschied zum existentialistischen Verstehen des Schuldgefühls:

Dabei kommt es nicht darauf an, ob seine Selbstvorwürfe auch tatsächlich zutreffen - es kommt allein darauf an, daß er das, was ihn im Innersten trifft, nicht zugunsten allgemeiner Überlegungen relativiert. Darin besteht genau die Differenz, die sein Verhalten von einem Existentialismus abhebt, der nur Attitüde und schicke Mode ist.¹⁴⁵

Er sieht seinen politischen Kampf als einen Amoklauf, er ist "Amokläufer der Freiheit" wie Friedrich in *Eine unglückliche Liebe* "Amokläufer der Liebe" ist. Es kommt zu einem Wendepunkt in seinem Leben, von dem an er anstatt Ziele nur Phantome sieht, ab jetzt bewertet er seinen Kampf als einen Windmühlkampf.

(...) aber er reiste mit dem Freifahrtschein der Parlamentarier Phantomen nach, dem Phantom der Freiheit, vor dem man sich fürchtete und die man den Philosophen zu unfruchtbarer Erörterung überließ, (...) Keetenheuve sah sich bald wieder in die Opposition gedrängt, aber die ewige Opposition machte ihm keinen Spaß mehr, denn er fragte sich: kann ich es ändern, kann ich es besser machen, weiß ich den Weg? (2,233)

Keetenheuve geht es nicht nur um seine individuelle Freiheit, sondern um die Freiheit auf gesellschaftlicher Ebene. Unter den gegebenen politischen Umständen sieht Keetenheuve keine Möglichkeit für die Verwirklichung der Freiheit und der Menschenrechte, und so zweifelt er an seinen Fähigkeiten, in der Politik wirksam zu werden, die Welt zu ändern. Dies sind melancholische Gedanken, die sich allmählich in Keetenheuve entwickeln. Dazu kommt das Motiv des "Zuspätgekommenseins" und der Gedanke "er war geschlagen als er anfang" (2,233).

¹⁴⁴ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 105.

¹⁴⁵ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 177.

Dieser skeptischen Weltauffassung entspricht der Zweifel an seiner Cassandra-Rolle:

Sollte er sein Gewissen pflegen, Artikel schreiben, Kommentare in den Äther sprechen, eine öffentliche Cassandra werden? Wer würde die Artikel drucken, wer die Kommentare senden, wer wird auf Cassandra hören? (2,241)

Ein weiteres Gebiet, auf dem Keetenheuve auch nicht besonders erfolgreich ist, ist das der Kunst, er ist nämlich ein dilettantischer Übersetzer. Von den anderen Abgeordneten unterscheidet ihn seine Neigung zur modernen Poesie:

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 habe..(2,247)

Er liest also die Gedichte des experimentierenden Dichters E. E. Cummings. Keetenheuve sorgt im Kreise seiner Kollegen für Unruhe, da er wenig spricht und nicht zu enträtseln ist, "he was a handsome man and what I want to know is how do you like your blue-eyed boy Mr. Death" (2,247). Diese Worte können Keetenheuve charakterisieren, es geht hier um ein nicht markiertes Zitat aus einem Cummings-Gedicht.¹⁴⁶ Cummings ist der melancholiefreie, tatsächlich junge Dichter, der mit Keetenheuve seine schuldbeladene Selbstanklage nicht teilt.¹⁴⁷

Es wird noch einmal auf seine Vorliebe für moderne Dichtung verwiesen:

Auch Keetenheuve sah wie ein Manager aus. Er hatte seine Aktenmappe bei sich; die gewichtige Aktenmappe des Abgeordneten. Gedichte von Cummings, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire – er trug sie im Kopf. (2,300)

Keetenheuves Interesse für die moderne Poesie stimmt fast ganz vollkommen mit dem von Philipp überein. Von ihm werden noch E.E. Cummings und G. Apollinaire erwähnt. Das Faszinierende an Cummings' Dichtung ist ihr sprachlicher Experimentalcharakter, dessen

¹⁴⁶ Das von Keetenheuve hier zitierte Gedicht lautet folgendermaßen:

Buffalo Bill's

defunct

who used to

ride a watersmooth-silver

stallion

and break onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat

Jesus

how do you like your blueeyed boy

Mister Death

Vgl. Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 124.

¹⁴⁷ In seinen literaturtheoretischen Erörterungen benutzt Cummings den Begriff "Treibhausliteratur". Daraus schlußfolgert Hielscher: "Der Titel 'Treibhaus' meint nicht bloß, wie es sich leitmotivisch durch den Roman hindurchzieht, die künstliche Abgeschlossenheit der eklig wuchernden Bonner Glaswelt (251,264,282 usw.), die künstliche Züchtung einer abgekoppelten politischen Sphäre, sondern er meint die ebenso künstliche und abgeschlossene Wucherung von Keetenheuves Assoziationen und Projektionen." In: Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 124 f.

Zentralkategorie "Bewegung" ist. Seine Gedichte dynamisieren die visuell-verbale Wahrnehmung der Rezipienten. Beispiel für eine derartige verbale Dynamisierung ist das Gedicht "Picasso": Cummings repräsentiert das kubistische Zertrümmern von menschlichen Figuren in dissonant-kakophonischen Verben. Die Aufhebung der Linksbündigkeit und der hängende Vers dienen der Dynamisierung. Seine wichtigsten Themen sind: der Krieg, die amerikanische Zivilisation, die moderne Technokratie, der Kollektivismus und nationalistische Vorurteile.

In Zusammenhang mit Apollinaire wird oft von "literarischem Kubismus" gesprochen. Das kubistische Konzept der Simultaneität, der Repräsentation von Gegenständen durch gleichzeitige Darstellung mehrerer auf sie möglicher Perspektiven, wird hier sprachlich durch die Montage einzelner im Prinzip austauschbarer Satz- und Sinnfragmente realisiert. Die italienischen Futuristen um Marinetti, mit denen Apollinaire in Verbindung stand, propagierten den Leitsatz "Wörter in Freiheit", er bedeutet auch die freie Anordnung der Wörter auf dem Papier.

Die Konfliktfigur F_{c1} wird in der ersten Vorgeschichte von den Textweltgestalten Wanowski und Elkes Eltern interpretiert. Im zweiten Modellzustand tritt Wanowski auf, die mit ihrer lesbischen Gesellschaft zu Elkes Tod beigetragen hat.

Die Eltern verursachen nur vermittelt Elkes Tod, denn sie haben Elke so erzogen, daß sie außer der nationalsozialistischen Ideologie und der Verherrlichung des Krieges aus dem Leben fast nichts kennt. Die Tochter fühlt sich vom Vater verraten, weil er nicht gesiegt hatte, weil er sie "den Intellektuellen" überließ. Zu diesen gehört auch Keetenheuve, den sie als einen Rollenspieler sieht, und ihn "Drachen" nennt, der sie, die Prinzessin, geraubt hatte. Elke ist so sehr an die Vergangenheit gebunden, daß sie sich der neuen Gesellschaft nicht anpassen kann. Diese Eigenschaft verbindet sie mit Emilia, die unter der "nicht gelungenen Anpassung" leidet. Stellvertretend verursachten Elkes Eltern auch Keetenheuves Leiden: "er entsann sich seines Hungerns, des Wanderns durch die Straßen fremder Städte, in die ihn die Abscheu vor Elkes Eltern getrieben hatte, (...) (2,231)

Elke kann aber nicht begreifen, warum er das Land verlassen hatte:

Als er ihr sagte, warum er der Politik der Nationalsozialisten ausgewichen und ins Ausland gegangen war, sah sie keinen Grund für solches Verhalten, es sei denn einen unsichtbaren, einen jedenfalls nicht greifbaren; er war eben moralisch. (2,232)

Die die Konfliktfigur interpretierenden Gestalten, Elkes Eltern und Wanowski, vertreten ein negatives Wertsystem, das Elkes und Keetenheuves Leben entsprechend beeinflusst und sogar zu deren Trennung führt. Die wichtigsten Attribute Wanowskis sind denen der Eltern ähnlich, werden miteinander motivisch verbunden; ihre motivische Verknüpfung wird auf der Textebene explizit ausgesprochen:

(...) und da kam die Wanowski zu ihr, die Wanowski mit ihren breiten gepolsterten Schultern, eine perversierte Frauenschaftsführerin, die Wanowski mit ihrer groben tiefen befehlenden Stimme sie erinnerte an zu Hause sie war das Elternhaus seltsam verwandelt zwar aber sie war das Elternhaus sie war die Stimme des Vaters sie war die Stimme der Mutter sie war wie die Bierabende der alten Kämpfer in die der Gauleiter geschneigelt heraufgekommen hinuntertauchte wie in ein verjüngendes Schlammbad die Wanowski sagte "komm Kind" und Elke kam, (...) (2,234)

Wanowskis Welt widerspricht völlig der Keetenheuves - was für ihn wichtig ist, ist für sie unbedeutend. Sie spricht die Sprache der Bierabende: einfache Worte ohne abstrakten Wortschatz, "da war nicht die entsetzliche, die bedrückende, fließende, springende, sprudelnde, nie zu fassende Intellektualität Keetenheuves (...) " (2,234).

Wanowski kommt auch nicht allein zu Elke, denn was sie Elke bietet, ist "Zweisamkeit und Bier". Die Bierabende bei Elke werden zur Wiederholung der Bierabende der alten Kämpfer, der Freunde des Gauleiters: Den "Kämpfern" entsprechen die von Wanowski verkuppelten "Jüngerinnen zum unheiligen Vestalinnendienst" (2,235). Die Vestalinnen waren die Priesterinnen der Göttin des Herdes (Vesta) in Rom und an anderen Orten. Sie waren unverheiratet und ihre Pflicht war, das Herdfeuer zu hüten. Wanowskis "Vestalinnen" sind diejenigen, die den Hausfrieden, d.h. das Leben von Elke und Keetenheuve unterminieren. Sie weisen damit auf die Diskrepanz zwischen mythologischer Vorlage und heutigem Bild hin. Elke trinkt immer mehr, sie trinkt mit den "Tribaden" und: "Im Zimmer stank es nach Weiberschweiß, nach fruchtloser Erregung, sinnloser Ermattung und nach Bier Bier Bier. Elke war blöd vom Bier, ein Kretin, der lallte." (2,235) Wanowski ist eine männliche Erscheinung:

Sie trug einen Männeranzug, den Anzug eines dicken Mannes, stramm wölbte sich das Gesäß, die überhöhten, mit Watte gepolsterten Schultern waren ein Gleichnis des Penisneides, lächerlich und furchtbar zugleich, und zwischen den schwellenden Lippen unter dem mit Kork abgebrannten Bartflaum kaute sie am häßlichen zerknatschten Stummel einer bitteren Zigarre. (2,226)

Sie ist eine Tribade und eine Amazone, beide sind kämpferische Frauen, so wird sie durch ihre kriegerischen Eigenschaften mit den Kämpfern des Gauleiters verbunden.

In Keetenheuves Gedanken tritt Wanowski in verschiedenen Rollen auf, denn nicht nur er ist ein Rollenspieler, sondern auch seine Feinde. Wanowski erscheint so als "eine böse und dick gewordene Penthesilea der Budiken, die ihren Achill versäumt hatte" (2,235). Diese Allusion auf die griechische Mythologie tritt teilweise in bestätigender, teilweise aber in abweichender

Funktion auf: Penthesilea war die Königin der Amazonen, die einen Stamm kriegerischer Frauen bildeten. So entspricht das Attribut "kriegerisch" sowohl den Eigenschaften Wanowskis als auch denen des Gauleiter-Ehepaares. Theseus (Keetenheuve wird im späteren motivisch wiederkehrend Theseus genannt) begleitete Herakles bei seinem Feldzug oder er unternahm selbst einen Feldzug und sie kämpften dabei gegen die Amazonen. Phentesilea hatte den Griechen großen Schaden zugefügt und deshalb wurde sie von Achill getötet. Sie war aber so schön, daß er sich in ihren Leichnam verliebte. Es gibt auch Motive, die die abweichende Form der Integration im referierenden Text unterstützen: Achill tötet Phentesilea nicht, denn sie ist böse und dick, Achill würde sich in sie nicht verlieben.

3.1.3. Zu $Z_3 = T(F_a, F_{b1})$

Der Romananfang beginnt mit der Schilderung des Endzustandes der ersten Vorgeschichte in der Erzählform der Er-Erzählung, in erlebter Rede. Im ersten Absatz dominiert Keetenheuves Perspektive, im zweiten die des Erzählers. Die Trennung der Figuren F_a und F_{b1} ist durch Elkes Tod vollzogen.

Keetenheuve ist Moralist und Träumer. Er imaginiert sich als Mörder, er träumt von einem Mord. Der Moralist und Träumer tötet nur in Gedanken, er ist ein verhinderter Triebtäter.¹⁴⁸ Die Imaginationen spiegeln seinen Seelenzustand wieder. Im realen Leben fühlt er sich machtlos, er kann sich für Elkes Tod nicht rächen, so kompensiert er seine Ohnmacht in seinen Wachträumen.

Die Figur wird als Verbrecher vorgestellt, der nicht auf frischer Tat ertappt worden ist. In den folgenden Sätzen wird der Leser in Unsicherheit gelassen, denn es wird nicht bestätigt, ob das Verbrechen wirklich begangen wurde oder nicht. Im Konjunktiv werden die denkbaren Folgen einer möglichen Tat beschrieben. Keetenheuve (seinen Namen erfahren wir erst später) stellt sich vor, daß seine Kollegen, die alle Heuchler sind, sich über sein Unglück freuen würden. Es ist dabei typisch für seinen seelischen Zustand, daß von ihm nur negative Zukunftsbilder imaginiert werden. Die Möglichkeit des Mitgefühls wird von ihm nicht erwogen. Erst nach einigen Seiten wird allmählich klar, daß er kein richtiger Verbrecher, sondern ein Verbrecher

¹⁴⁸ Vgl. Karl Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, a. a. O., S. 11.

aus Imagination ist.

Der Verbrecher-Imagination Keetenheuves folgt eine Allusion auf Wagners *Ring des Nibelungen*, die Allusionsmarker sind das Wort "Nibelungenexpress", sowie Figurennamen aus der Oper (Zwerg Alberich, Fememörder Hagen, Wotan) und Ortsnamen, die in der Handlung des Referenztextes wichtig sind (Passau). Außerdem wird auch auf den vierten Teil der Tetralogie hingewiesen (*Götterdämmerung*). Diese Bezugnahme auf die Wagner-Oper ist nicht die erste der Romantrilogie: In *Tauben im Gras* kam das Nibelungenthema schon einmal in dem Begriff "Rheingold" vor. Dort wurden Bodenschätze (Öl) von Zwergen bewacht, hier werden "Zwerg Alberich und die Schlote des Reviers" (2,223) zusammen erwähnt. Keetenheuve fährt im "Nibelungenexpress" durch das Land der Nibelungen, die Assoziation geht vom Anblick des Rheins aus, an dessen Ufern der Zug nach Bonn fährt:

Er saß im Nibelungenexpress. Es dunstete nach neuem Anstrich, nach Renovation und Restauration; es reiste sich gut mit der Deutschen Bundesbahn; auch außen waren die Wagen blutrot lackiert. Basel, Dortmund, Zwerg Alberich und die Schlote des Reviers; Kurswagen Wien Passau, Fememörder Hagen hatte sich's bequem gemacht; Kurswagen Rom München, der Purpur der Kardinäle lugte durch die Ritze verhangener Fenster; Kurswagen Hock van Holland London, die Götterdämmerung der Exporteure, die Furcht vor dem Frieden. Wagalaweia, rollten die Räder. (2,223)

Die Assoziationen im Zusammenhang mit diesen Zeilen beziehen sich auf die deutsche Vergangenheit, auf die Zeit des Nationalsozialismus und die der Bundesrepublik, in der die Frage der Wiederaufrüstung hochaktuell ist.

Um die Zusammenhänge zwischen dem referierten Text und dem referierenden Text aufzudecken, müssen nun einige Motive aus Wagners Drama hervorgehoben werden.

Alberich hatte den magische Kraft verleihenden Ring aus den Schätzen der unschuldigen Natur, dem geraubten Rheingold, geschmiedet. Möglich war ihm das, weil er jedes Element des Guten und jede Regung der Liebe in sich getötet hatte. Sein Ziel war, die Welt zu erobern und zu beherrschen. *Rheingold* endet mit dem Raub an Alberich durch die Götter, die die Riesen für den Bau von Walhall entlohnen wollten. In *Siegfrieds Tod* scheitern Wotans Versuche, das Chaos in einen sinnvoll geordneten Kosmos zu verwandeln. In der zweiten Fassung sah Wagner nach seiner weltanschaulichen Wendung zum Pessimismus die Schuld der Götter als so schwerwiegend an, daß ihre Rettung allenfalls in einem Untergang bestehen konnte. Problematisch im *Ring* ist die Gestalt des rettenden Helden: Siegfried hatte den Rheintöchtern auf deren Wunsch und Warnung den Ring nicht zurückgegeben. Nach dem Sieg über Fafner sucht er sein persönliches Glück durch die Erweckung Brünhildes.

Wichtig ist das Motiv der Machtgier und des Besitzdenkens, der Wille, das Gold zu haben. Diese Bestrebung charakterisiert sowohl Alberich als auch Wotan in der ersten Zeit, der aber

später bereit ist, auf den Ring zu verzichten. Mit dieser verspäteten Geste konnte er aber den Untergang der Götter nicht mehr verhindern.

Die Oper beginnt im Rhein und endet mit der "Götterdämmerung", wieder an den Ufern des Rheins. Diese Ring-Struktur kennzeichnet auch *Das Treibhaus*: Es beginnt am Rheinufer und am Ende springt Keetenheuve in den Fluß.

Der Ausdruck "Zwerg Alberich und die Schlote des Reviers" erlaubt eine metaphorische Assoziation: Aus der Unterwelt des Reviers fördern die Bergleute das moderne Gold, den neuen Schatz Kohle. Der Krieg wird unter anderen um Gold, Rohstoffe und Macht geführt. Alberich, die Götter und Siegfried wollten die Macht durch den Ring besitzen, deshalb waren sie bereit zu kämpfen. Der Führer wollte auch Macht und Geld, er wird im Roman konkret erwähnt und mit dem Schatz der Nibelungen in Zusammenhang gebracht:

Der Führer war eine Fehlinvestition gewesen, oder war er es nicht gewesen? (...) Wieviel Millionen Tote? Die Essen rauchen. Die Kohle wird gefördert. Die Erzöfen brennen. Weiß glüht der Stahl (...) Was treibt auf dem Rhein? Stahl, Kohle? Die Flaggen der Nation über schwarzen Kähnen. Tief in den Strom gesargt, im Bett neuer Sagen schwimmend, sagenhafte Bilanzen, die Volksmärchen der Abschreibungen, (...) (2,300)

Mit Wagner und der nordischen Mythologie verbinden sich Assoziationen im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und der möglichen Wiederkehr der Vertreter und des Gedankengutes dieser Ideologie. Koeppen war sich bewußt, daß es möglich war und immer noch ist, die mythologischen Elemente in Wagners Werk falsch zu interpretieren. Die Beschwörung des Mythos konnte zugunsten des Diktators im Dienst seiner Ideologie benutzt werden: "Wagalaweia. In Bayreuth schwebten die Mädchen in Schaukeln über die Bühne glitzernde Huldinnen. Den Diktator hatte der Anblick belebt, (...) aus dumpfen Brüten entfaltete sich die Zerstörung." (2,238).

Die Assoziation Alberich-Montankapital bezieht sich auch auf die Politik des Kanzlers: "Tränen flossen, Tränen der Rührung, Salzbächlein des Wiedersehens und des Verzeihens, (...) und Wotans Erbe war gerettet." (2,238)

Die Beschreibung des Zuges ist allegorisch, denn es geht auch um die politische Entwicklung in Deutschland, um Restauration, und Wiederkehr alter politischer Mitläufer, um das Wirtschaftswunder und die Wiederaufrüstung Westdeutschlands. Die Farbe der Wagen erinnert an Blut. So ist die Geschichte der Nibelungen eine blutige - nicht weniger die deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit. Die Kurswagen symbolisieren die Verbindungen der deutschen Politik: Dortmund ist das Zentrum der deutschen Waffenindustrie, "Kurswagen



Wien Passau, Fememörder Hagen hatte sich's bequem gemacht"(2,223) - für Götze bedeutet in diesem Zusammenhang Wien die Heimat des "Anstreichers", der der größte Fememörder der deutschen Geschichte war.¹⁴⁹ Der Kurswagen Rom-München steht für den Sitz der katholischen Kirche. München und Rom sind zugleich Schauplätze des ersten und des dritten Romans der Trilogie. Der Exportknotenpunkt London ist für die Waffenexporteure wichtig, die an der Aufrüstung interessiert sind. Keetenheuve denkt an sich im Nibelungenexpress sitzend wie folgt: "Er war des Kanzlers getreuer Abgeordneter und Oppositioneller in Ergebenheit" (2,246).

Bereits auf der ersten Seite erfährt der Leser, daß Keetenheuve nicht gemordet hat, alles war nur bloße Vorstellung. Wirklichkeit und Imagination fließen ineinander. Die Annahme des Mordes verlieh ihm Energien, stärkte ihn im wirklichen Leben. Die Szene wiederholt er in Gedanken mehrmals: "Mordgedanken liefen wie Ströme hochgespannter Energie durch Leib und Seele" (2,223). Das Motiv der Rache und des Mordes als Rache für das verlorene Liebesobjekt ruft verschiedene Vorstellungen hervor. Keetenheuve denkt über sich: "nur leider hatte er wieder nur in seiner Phantasie gemordet, war er der alte Keetenheuve geblieben, ein Träumer *Von des Gedankens Blässe angekränkt*." (2,224) Letzteres ist ein nicht markiertes Zitat aus Shakespeares *Hamlet*, das erste Mal wird eine Rolle kursiv geschrieben. Nicht nur wegen der Rache- und Mordgedanken versetzt sich Keetenheuve in die Rolle von Hamlet. Er ist ein Melancholiker wie Hamlet einer ist. Nach Günter Blamberger gilt Hamlet als eine der hervorragendsten Gestaltungen eines Melancholikers in der Weltliteratur.¹⁵⁰ In der Gestalt von Hamlet wird der Konflikt zwischen Gedanke und Tat, Reflexion und Handlungshemmung hervorgehoben. Das zitierte Satzfragment stammt aus Hamlets Monolog:

Daß wir die Übel, die wir haben, lieber ertragen, als zu unbekannten fliehn. So macht Bewußtsein Feige aus uns allen; der angeborenen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkt; und Wagestücke hohen Flugs und Werts, durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt, verlieren so der Handlung Namen.¹⁵¹

Götze analysiert Hamlets Frage in dem Monolog, der mit dieser berühmten Zeile beginnt.¹⁵² Er

¹⁴⁹ Karl Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, a. a. O., S. 9.

¹⁵⁰ Günter Blamberger: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. Stuttgart 1985.

¹⁵¹ William Shakespeare: Hamlet. Prinz von Dänemark. In der Übersetzung von Schlegel und Tieck. Reinbeck bei Hamburg 1968, III, 1,81-88.

¹⁵² Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern
Des wütenden Geschicks erdulden oder,
Sich Waffnend gegen eine See von Plagen,
Im Widerstand zu enden.

versteht Hamlets und Keetenheuves Frage folgendermaßen: "Soll eine Welt, die beherrscht ist von der Gier nach Geld und Macht, die rotgefärbt ist vom Blut, deren politische Repräsentanten Heuchler sind, soll diese unerträgliche Welt passiv erduldet oder soll ihr Widerstand entgegengesetzt werden?"¹⁵³

Die nächsten Rollen hängen mit der Grablegung von Keetenheuves Frau zusammen. Es folgen die Trauerbekundungen, die in Kursivdruck stehen. Keetenheuve hofft auf kein Wiedersehen mehr, denn die Möglichkeit einer transzendentalen Hoffnung kommt für ihn nicht in Frage. Von der Einmischung der Öffentlichkeit in seine private Sphäre grenzt er sich ab, außerdem kann er keinen Respekt durch die äußerlichen Zeichen von Trauer erwecken. Er trägt keine Witwertracht wie Herr Possehl, an den er sich aus seiner Kindheit erinnert. Das Witwerdasein empfindet er als eine groteske Situation: So trug Herr Possehl einen Eberzahn, "ein Symbol, daß das Tier besiegt sei. So war Herr Possehl, wenn er beim Bäcker Labahn sein Brot kaufte, eine lebendige Allegorie der Treue über den Tod hinaus." (2,225) Er will sich aber mit Herrn Possehl nicht identifizieren, selbst das Wort Witwer erbittet ihn.

Dann begibt er sich in die Rolle von Don Quichotte, einer melancholischen Gestalt: "Er war ein Ritter von der traurigen, er war ein Ritter von der komischen Gestalt." (2,225) Diese Worte könnten sich sowohl auf Herrn Possehl als auch auf Keetenheuve beziehen. Don Quichottes Flucht in scheinbar heroische Abenteuer erklärt sich aus dem Verhaftetsein an die Ideen der Ritterwelt, die bereits untergegangen ist. Er vereint in sich damit höhere Inspiration und alltäglichen Wahn, deshalb ist er ein tragikomischer Held. Keetenheuve flieht aus der Wirklichkeit in seine realitätsfernen Phantasien, er ist ein Moralist in einer Zeit, in der Moral nicht gefragt ist, deshalb ist auch er tragikomisch. Das nächste Zitat enthält einen für Keetenheuve typischen Widerspruch:

Er handelte diesmal im Denken nicht intellektuell, er handelte instinktmäßig, wutgemäß, und Elke, die ihm stets vorgeworfen hatte, daß er nur in der Welt der Bücher lebe, Elke würde sich gefreut haben, wie geradewegs und folgerichtig er auf seine Tat zuging und dabei noch auf Sicherheit bedacht war, wie der Held eines Films. (2,233)

Obwohl er im Denken handelte, war diese Handlung im Endeffekt doch intellektuell, also nur in Gedanken vollbracht worden. Elke hatte ihm vorgeworfen, - und das ist die Anspielung auf die Don Quichotte-Rolle - daß er in einer imaginierten Welt, und zwar in der der Literatur lebe. Dieser Vorwurf wird durch Keetenheuves Imaginationen bestätigt, die sich ständig in der Welt der Literatur bewegen. Die Vermutung, daß sich Elke wegen der Folgerichtigkeit seiner Tat

¹⁵³ Karl Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, a. a. O., S.11.

gefreut hätte, ist ein Beweis dafür, daß er sich in seinen Rollen wie ein Schauspieler bewegt, der Zuschauer braucht. In der Mordphantasie tötet Keetenheuve Wanowski, um Elkes Tod zu rächen, aber dann scheint Elkes Beifall absurd zu sein. Diese Fiktionalität wird dadurch erweitert, daß er sich als einen Leinwandhelden sieht. Dieser Gedanke, daß in der bundesrepublikanischen Welt nicht richtige Personen, sondern Schauspieler handeln, wird mehrmals erwähnt.

Jetzt folgt Keetenheuves Film im Tagtraum, in dem er gleichzeitig mehrere Rollen spielt: die erste ist die des Filmschauspielers, der die zweite, die des Herrn Possehl spielt. Keetenheuve erwirbt seine Kleidungsstücke, mit Ausnahme des Eberzahnes, des Symbols der Treue. Die dritte Rolle erinnert an Dostojewskis Romanhelden aus *Schuld und Sühne*; in seiner Studie analysiert Hans-Peter Söder die Raskolnikow-Rolle.¹⁵⁴ Keetenheuve träume von den gleichen Mordvorbereitungen wie Dostojewskis Held. Die Aussage "Ein weitläufiges, vielbegangenes Hotel mit mehreren Ausgängen war der Schlupfwinkel des Mörders" (2,225) könnte auch eine Ortsbeschreibung in einem Filmdrehbuch sein. Raskolnikow ähnlich führe Keetenheuve seinen Mord hundertmal in seinem Gedächtnis durch. Wie Raskolnikow ist auch Keetenheuve ein Träumer, Weltverbesserer und Versager. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber darin, daß Raskolnikow in der Romanwirklichkeit tötet, während Keetenheuve dazu nur in Gedanken imstande ist. Raskolnikow muß für seine Tat sühnen, Keetenheuve fühlt sich schuldig, weil er Elke vor dem Tod nicht gerettet hat. Außerdem geht Raskolnikow zu einer Brücke, um durch seinen Selbstmord sein Verbrechen zu sühnen, wird aber durch die Fähigkeit Sonjas zu lieben gerettet. Keetenheuve dagegen hat durch Elkes Tod seine Fähigkeit zu lieben verloren, deshalb kann er nicht gerettet werden: Er springt von der Brücke.

In der Phantasie kauft sich Keetenheuve einen Viehtreibermantel und ein Beil, "ein Metzger, der auf den Bullen wartet" (2,116). Diese Rolle des Metzgers ist seine vierte Rolle. So wie er die Kleidungsstücke übereinander anzieht (zuerst kleidet er sich in die Witwertracht, setzt einen schwarzen Hut auf, zieht einen Schwalbenschwanzrock, gestreifte Hosen und eine Weste an, darüber den Viehtreibermantel), verwandelt er sich in immer neue Figuren, setzt Masken über Masken auf. Im Spiegel vermehrt er sich, spaltet sich in verschiedene Figuren: "Er verkleidete sich. Er hüllte sich vor dem Spiegel in die Witwertracht. Er wurde Possehl ähnlich. Er war

¹⁵⁴ Hans-Peter Söder: *Schuld und Sühne: Existentielle Elemente als Bausteine der Anti-Modernität in Wolfgang Koeppens Roman Das Treibhaus*. In: *Germanic Notes und Reviews*, 1994, Vol. 25. no. 1. S. 35-39.

Possehl. Er war endlich achtbar." (2,116) Dabei geht es um eine stufenweise Verwandlung, denn zuerst fühlt Keetenheuve sich der Figur nur ähnlich, dann identifiziert er sich mit ihr. Die Filmphantasie wird damit fortgesetzt. So geht er am Abend mit dem Viehtreibermantel und dem Beil unter dem Arm aus: "In der tristen Straße leuchtete grün der Skorpion aus dem schwarzen Glas des Lokalfensters. Es war das einzige Licht in der Gegend, ein Moorlicht aus einer düsteren Geschichte." (2,116) Nach Hielschers Meinung wird hier das düstere Gefilde der Verworfenheit dargestellt. Daraus kommen die Tribaden, deren Göttin erschlagen wird. Die Tribaden waren lesbische Frauen, wie auch Wanowski, und die Heraufbeschwörung der Tötung der Tribade ist ein guter "atmosphärischer Einstieg" in die Mordszene.¹⁵⁵

Wanowski erscheint in Keetenheuves Phantasie als Bulle. Sie verwandelt selbst ihr Äußeres in das Tier:

Der Bulle kam, die Wanowski erschien, garstig borstige Krüllhaare auf dem Bullenschädel, ein Weib, das als Schläger gefürchtet war und sich Gewalt über die Tribaden verschafft hatte; (2,226)

Diese Tiermetapher verbindet sich auch mit der ehemaligen Rolle Wanowskis als gefürchtete pervertierte Frauenschaftsführerin. Die blutige Szene des Tötens des Bullen mit dem Beil weckt Assoziationen zu einer anderen Rolle Keetenheuves, die noch beschrieben werden soll: Es ist die des Theseus, der im Labyrinth den Minotaurus töten sollte.¹⁵⁶ Der Minotaurus steht für die unbewältigte Vergangenheit und die Kräfte, die die Restauration und die Remilitarisierung unterstützen. Damit ist die motivische Verbindung der Konfliktfiguren (der Elkes faschistisches Elternhaus repräsentierenden Wanowski und der Abgeordneten) in der Gestalt des Minotaurus gegeben:

Keetenheuve hob das Beil, er schlug zu. Er schlug in das Struppwerk in das Krüllhaar hinein, diese Matratze, mit der er sie überall bedeckt glaubte, er spaltete dem Bullen den Schädel. Der Bulle sackte ab. Er sackte zusammen. Das Bullenblut färbte den Viehtreibermantel. (2,226)

In der letzten Szene des imaginierten Films versenkt Keetenheuve Viehtreibermantel und Beil im Rhein; er beugt sich sogar übers Geländer der Brücke, die Mordutensilien, denen später Keetenheuve selbst in den Rhein folgen wird, gehen im Wasser unter. Die Szene endet mit

¹⁵⁵ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 97.

¹⁵⁶ Die intertextuelle Grundlage ist hier die Theseus-Sage, d.h. der Teil der Theseus-Sage, in der Theseus den Minotaurus tötete: Athen wurde von dem kretischen König Minos angegriffen. Sieben junge Männer und Mädchen wurden alle 9 Jahre dem Minotaurus zum Fraß nach Kreta geschickt. Das Ungeheuer Minotaurus hatte einen Stierkopf auf einem Menschenkörper. Er wurde von Minos im Labyrinth gehalten, einem Gefängnis mit Irrwegen, aus dem keiner je herausfinden konnte. Minos Tochter, Ariadne, verliebte sich in Theseus. Sie wußte, daß Theseus den Weg aus dem Labyrinth niemals herausfinden könnte. Sie wandte sich an Daidalos, der den Irrgarten entworfen hatte. Theseus fand den Minotaurus, den ungeheuerlichen Nachkommen des Königin Pasiphae und eines Stieres. Er tötete ihn und folgte dem Faden zurück zum Eingang.

Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991. Über Theseus: S. 509-518.

einem scheinbar harmonischen Naturbild, in dem "blanke wohlschmeckende Forellen" (2,227) beschrieben werden. Im Zusammenhang mit der Vorstellung von der Ermordung Wanowskis stellt diese Szene ein wiederkehrendes Bild in Koeppens Werken dar, vor allem in *Jugend*, darin erscheint die Gewalt der Menschen untereinander als die Brutalität der sich gegenseitig schlachtenden und verzehrenden Tiere.¹⁵⁷

Die beschriebenen Imaginationen sind Teile der Gegenwartshandlung, sie drücken Keetenheuves Seelenzustand nach dem Tod seiner Frau aus. Gleichzeitig geben sie aber Informationen über seine Vergangenheit, denn anhand dieser Rollenphantasien kann man einen Einblick in sein früheres Leben gewinnen. Das erste Kapitel enthält auch viele Reflexionen über Keetenheuves politische Laufbahn. Dies gehört ebenfalls zur inneren Handlung und hängt mit Keetenheuves Vergangenheit zusammen, denn seine Abgeordnetenposition auf der Gegenwartsebene wird im Kontext seiner früheren Tätigkeit entfaltet.

Philipp ähnlich kommt auch Keetenheuve mit der Zeit nicht zurecht:

Keetenheuves Zeit lief ab. Sie verrann phosphoreszierend, wie zu sehen war, und sinnlos, was weniger zutage trat. (...) Er hatte, älter geworden, die Empfindung, noch gar nicht auf die Bahn der Zeit gesetzt und doch schon am Ende seines Lebenspfades zu sein. (2,239)

Diese Gedanken könnten auf seinen baldigen Tod hinweisen. Nach Josef Quack wird die Zeitvorstellung des Romans als Keetenheuves Reflexion und Empfindung dargeboten. Die Zeitüberlegungen modellieren den Charakter des Protagonisten. Das vorige Zitat zeigt, daß Keetenheuve die ideale Konstellation, d.h. die Übereinstimmung zwischen öffentlicher und subjektiver Zeit, nicht herstellen kann. Obwohl er meint, daß er ein Zuspätgekommener ist, erfährt er für eine kurze Zeit das Zusammenfallen der objektiven und der subjektiven Zeit. Vor der Abstimmung hat er den Eindruck, daß er sein Konzept vielleicht doch verwirklichen kann. Er denkt über sich selbst: "Und mit ihm ging die neue Zeit" (2,322).

Das Gefühl der fortlaufenden Zeit wird mit verschiedenen Zeichen belegt. Gewisse Anzeichen deuten auf seine körperliche Schwäche hin; so ist es im Zug sehr heiß, und er ist davon überzeugt, daß jemand im Wagen die Heizung angedreht hat. Er will sie abstellen, aber muß feststellen, daß der Hebel über dem Zeichen Kalt steht. Psychisch ist er auch erschüttert, er kommt über den Tod seiner Frau nicht hinweg. Außerdem erlebt er bei seiner Ankunft in Bonn eine Herzattacke.

¹⁵⁷ Vgl. Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 98.

Im Wagen denkt er über seine Abgeordnetenposition nach. Er hat Angst vor den bevorstehenden Wahlen, will wiedergewählt werden. Keetenheuve verfügt durchaus über Eigenschaften, die ihn für diesen Beruf eignen, denn er will sein Mandat wirklich als eine Anwaltschaft gegen die Macht auffassen. Korodin von der anderen Partei "nannte Keetenheuve einen Menschenrechtsromantiker, der Verfolgte suchte, Geknechtete, um ihnen die Ketten abzunehmen, Leute, denen Unrecht widerfahren, Keetenheuve war immer auf der Seite der Armen und Sonderfälle" (2,241).

Dabei wird das aus der Bibel bekannte Lamm-Wolf-Symbol benutzt. Keetenheuve zählt sich zu den Lämmern, die den Wölfen nicht weichen wollen. Dabei beschuldigt er sich: Er sei ungläubig, verzweifelt und skeptisch. Es besteht seiner Meinung nach die Gefahr, daß die Wölfe, d.h. seine Gegner, ihn in den Wahlen besiegen werden.

3.2. Die zweite Vorgeschichte

In der zweiten Vorgeschichte interpretiert Keetenheuve die Figur F_a auch weiterhin und der DDR-Flüchtling Lena die Figur F_{b2} . Es gibt in der zweiten Vorgeschichte keine Parallelhandlungen. Dagegen interpretieren die Figur F_{c2} mehrere Gestalten. Der Erzählung des Treffens werden wenige Seiten gewidmet, wobei die Darstellung der Vorbereitung auf die Parlamentssitzung und die Schilderung der Konfliktfiguren besonders wichtig ist. Die Beschreibung des letzten Zustandes, $T(F_a, F_{b2})$ wird im Moment des Entstehens abgebrochen.

3.2.1. Die Ankunft in Bonn

Der Endzustand der ersten Vorgeschichte, $T(F_a, F_{b1})$ und der Anfangszustand der zweiten Vorgeschichte, $T(F_a, F_{b2},)$ sind grundsätzlich identisch, aber die Ankunft in Bonn bezeichnet gewissermaßen doch eine Trennlinie. So hören Keetenheuves Aggressionsphantasien auf, er konzentriert sich auf die bevorstehenden Ereignisse, auf sein Treffen mit den Fraktionsvorsitzenden und die Parlamentssitzung über die Aufrüstungsdebatte. Der Kreis derer, die seinen politischen Vorstellungen widersprechen, erweitert sich immer mehr, bis Keetenheuve mit seinem Pazifismus völlig isoliert bleibt. Seine Kontrahenten sind in der langen Phase vor dem Treffen mit Lena schon anwesend. Die Ankunft in Bonn verbindet sich

mit einem neuen Gefühl Keetenheuves, die Welt um ihn als eine "Treibhauswelt" wahrzunehmen.

Die Masse strömt der Hauptstadt zu. Keetenheuve meditiert über die Bedeutung des Volkes. Ihm wäre es lieber gewesen, wenn das Volk Millionen von Einzelnen wäre: "Wesen ein jedes für sich, die für sich dachten, zu Gott hin dachten, zum Nichts hin oder in den Irrsinn hinein, die nicht zu lenken, nicht zu regieren, nicht einzusetzen, nicht zu scheren waren" (2,249).

Diese Zeilen drücken die Angst vor der Irrationalität der Massen aus, die dem Nationalsozialismus zur Herrschaft verhalf. Die Forderung nach dem Recht des Individuums auf Selbstbestimmung geht auf die Rezeption existenzialistischer Philosophie zurück.

Der Kleinstadtcharakter Bonns wird hervorgehoben.¹⁵⁸ Die Treibhausmetaphorik wird das erste Mal in Zusammenhang mit Bonn entfaltet:

Ein Treibhausklima gedieh im Kessel zwischen den Bergen; die Luft staute sich über dem Strom und seinen Ufern. Villen standen am Wasser, Rosen wurden gezüchtet, die Wohlhabenheit schritt mit der Heckenschere durch den Park, knirschenden Kies unter dem leichten Altersschuh, Keetenheuve würde nie dazu gehören, nie hier ein Haus haben, nie Rosen schneiden, nie die Edelrosen, die Nobiles, die Rose indica, er dachte an die Wundrose, Erysipelas traumaticum, Gesundheitsbeter waren am Werk, Deutschland war ein großes öffentliches Treibhaus, Keetenheuve sah seltsame Floren, gierige, fleischfressende Pflanzen, Riesenphallen, 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. (2,251 f.)

Die Treibhaus-Metapher erweitert sich in den folgenden Kapiteln zu einer Allegorie, die drei Bedeutungsschichten hat:

- a. Die Treibhaus-Metapher bezieht sich in ihrer ersten Bedeutung auf das Klima der Stadt, das eine Herzattacke bei Keetenheuve verursacht. Das Treibhausklima wird dabei geographisch begründet: Bonn liegt in einem Kessel zwischen Bergen am Rheinufer, Industrieabgase vermischen sich mit dem Frühdunst über der Stadt. Auf den Seiten 254 und 255 wird sein Herzkrampf beschrieben:

und da vor der Sperre, in der nüchternen Halle, er betrat die Hauptstadt, hetz ihn, faß ihn, o Gott Apollon o, da packten sie ihn wieder, überkamen ihn, fielen über ihn her, da hatten ihn Schwindel und Atemnot, ein Herzkrampf schüttelte ihn, und ein eiserner Reif legte sich ihm um die Brust...(2,254)

Diese Stelle weist auf die Gestalt von Orest hin, der von den Erynnyen gehetzt wird. In der Anspielung wird Philipps Wahn wieder aufgenommen, der sich von den Erynnyen verfolgt fühlt. Dieses Motiv wiederholt sich in Keetenheuves Schuldbewußtsein wegen Elkes Tod. Wenn es jemandem mißlang, die Ermordung eines Familienmitglieds zu rächen, rächten die

¹⁵⁸ Vgl. Christl Brink-Friderici: Wolfgang Koeppen: Die Stadt als Pandämonium, Frankfurt am Main 1990.

Erynnien den Tod an ihm. Keetenheuves Rachephantasien im ersten Kapitel zeugen von seinen Versuchen, Elke zu rächen, aber diese Rache war nur in der Phantasie realisierbar. Das Motiv der Rachepflicht erklärt Keetenheuves Worte im Zusammenhang mit der Frage, ob er seinen Kampf gegen die Remilitarisierung doch nicht aufgeben könnte. Die Tatsache, daß er nicht bereit ist, seine Haltung zu ändern, begründet er damit, daß er es wegen Elke tun muß: "denn diese Haltung war er, war ein Urabscheu in ihm, und er konnte sie erst recht nicht ändern, wenn er an Elkes kurzen von Verbrechen und Krieg verstörten Lebensweg dachte" (2,262). Die Aufrüstung zu verhindern ist für ihn nicht nur die politische Notwendigkeit; dieses Motiv ist mit dem der Ermordung Wanowskis in der Phantasie gleichzusetzen, denn er fühlt sich für Elke verantwortlich, deren Leben der Krieg unmöglich machte.

Keetenheuve vernahm "wie Eiswind das Zerreißen der Seide, und dies war der extreme Augenblick, (...) wo alles aufhörte, ein Weiter gab es nicht, und hier war die Deutung" (2,225). Den "extremen Blick" versteht Hielscher als Moment der Erleuchtung, in dem Cassandra der Blick in die Zukunft zuteil wird.¹⁵⁹ Dieser kann auch als Hauch des Todes verstanden werden, - das Bild der zerreißenen Seide weist darauf hin. Diesmal stirbt Keetenheuve noch nicht. Man versteht aber diese Szene als Vorausdeutung des Todes durch einen Herzinfarkt, dennoch stirbt er am Ende des Romans nicht auf diese Weise.

- b. Das Klima assoziiert Keetenheuve mit der Rosenzüchtung, die auch Hobby des Kanzlers ist und Wohlstand bedeutet. Geld und Wohlstand haben im Werk eine negative Konnotation: So nehmen die die Konfliktfigur interpretierenden Gestalten in der ersten Vorgeschichte an Kämpfen teil, in denen die Macht und das Geld eine Rolle spielen. Obwohl "Fremdenlockbetriebe" das Land "die rheinische Riviera" nennen, stimmt diese Luft Keetenheuve "traurig" (2,251). Im Zusammenhang mit sich kann Keetenheuve wieder nur ein negatives Zukunftsbild entwerfen: Er wird nie zu den Rosenzüchtern gehören. Die Pflanzen haben sprechende Namen: Die führenden Politiker züchten Edelrosen, die Nobiles, die Rose indica. Für die Politiker ist diese künstliche Welt eine, in der sie sich wohl fühlen. Dagegen sieht Keetenheuve überall häßliche und aggressive Pflanzen, deren Namen der politisch-gesellschaftlichen Atmosphäre des Landes entsprechen: Wundrose, Erysipelas traumaticum, gierige fleischfressende Floren. Erysipelas traumaticum ist dabei höchstwahrscheinlich ein fingierter Pflanzennamen, denn es gibt nur die Wundrose, den sogenannten Erysipel. Erysipel bedeutet aber auch eine schwere infektiöse Entzündung der

¹⁵⁹ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 109.

Haut und des Unterhautzellgewebes. Diese Üppigkeit ist demnach mit Geilheit und Krankheit verbunden. In der Treibhauswelt ist alles "alt" und "morsch" und krank, es wird auch eine zweite Krankheit genannt: Elephantiasis arabum. Elephantiasis bezeichnet die krankhafte Verdickung der Haut und kann zu außerordentlicher Unförmigkeit von Gliedmaßen und Geschlechtsteilen führen.

Die Schornsteine und der Wohlstand zusammen erwähnt erinnern an das Anfangsbild: "Alberich und die Schlote des Reviers". Die Schilderung der Treibhaus-Atmosphäre wiederholt also die Aussage der Nibelungen-Assoziation des Romananfangs.

- c. Die Treibhaus-Allegorie wird schließlich auf das ganze Land ausgebreitet: "Deutschland war ein großes öffentliches Treibhaus". (2,251) Das Bonner Klima ist Deutschlands Klima, denn es gibt keinen Widerstand von außen. Das Bild des Treibhauses illustriert die scheinheilige Moral der Bundesrepublik. Diese Überzeugung wird in einer drastischen Vision gestaltet, deren Grundlage die wortspielerische Identifikation von "Treibhaus" und "öffentliches Haus" bildet. Die Bundesrepublik wird zu einem Bordell stilisiert, dessen Klima nur ungezügelter und kraftloser Wuchs ermöglicht. Das Bild des Bordells wird an der schon zitierten Stelle (S. 251f. im Roman) entfaltet.¹⁶⁰

Der Anfangszustand der zweiten Vorgeschichte - $T(F_a, F_{b1}) = T(F_a, F_{b2})$ - ist dadurch gekennzeichnet, daß Keetenheuve seine Traumata in der Vergangenheit nicht bewältigen kann. Er kann Elkes Tod nicht aufarbeiten, in seinen Gedanken ist sie immer anwesend; außerdem kann er seine Furcht vor Waffen und Aufrüstung auch nicht ignorieren, denn er kann keine Kompromisse eingehen. Die Konfliktfiguren verhindern das dauerhafte Zusammenleben der Figur F_a mit den F_b -Figuren in dem Sinne, daß sie ihn indirekt dazu zwingen, sich an hoffnungslosen politischen Kämpfen zu beteiligen, was zur Auflösung seiner Persönlichkeit führt.

3.2.2. Die Konfliktfiguren in der zweiten Vorgeschichte

In verschiedenen Analysen wird die Bonner Welt des Romans mit der damaligen deutschen Wirklichkeit gleichgesetzt. Viele Kritiker der 50er Jahre haben dabei den Roman als

¹⁶⁰ Vgl. Sabine Doering: Schreckenskammer und Puppenstube. Wohn- und Lebensräume in Wolfgang Koeppens *Das Treibhaus*. In: Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft: München 2001. S. 45-64. Hier: S. 28.

Schlüsselroman verstanden: Nach ihnen wird Kanzler Adenauer durch den Kanzler des Romans, Schuhmacher durch Knurrewahn und Carlo Schmied, der auch Bundestagsabgeordneter war und Baudelaire übersetzte, durch Keetenheuve repräsentiert. Der Roman galt in den fünfziger Jahren als echter Skandal. Ein Teil der Fachliteratur beschäftigte sich später mit den Parallelen zwischen der Romanwelt und der westdeutschen Wirklichkeit. Diesbezüglich vertrete ich die Meinung, daß der Roman seine eigene Welt hat, gewisse Figuren, Schauplätze und Teile der Handlung aber allegorisch aufgefasst werden können.

Götze beschreibt in seiner Analyse die politische Situation.¹⁶¹ Adenauer wollte die Westintegration des westdeutschen Staates verwirklichen und durch politischen und ökonomischen Druck auf die UdSSR die deutsche Einheit erreichen. Es ging ihm bei der Wiederbewaffnung weder um einen möglichen Angriffskrieg noch war die Wiedervereinigung für ihn die wichtigste Frage. Götze schreibt darüber:

Dabei hätte es Anfang der fünfziger Jahre durchaus noch Möglichkeiten gegeben, Wiedervereinigungspolitik zu betreiben, denn die Sowjetunion hatte noch im März 1952 den Abschluß eines Friedensvertrages angeboten, der auf eine Wiedervereinigung Deutschlands um den Preis des Abzugs aller fremden Truppen von deutschem Territorium und strikter deutscher Neutralität abzielte. Sie war also bereit, den Aufbau eines deutschen sozialistischen Staates aufzugeben, wenn die Integration Westdeutschlands in das westliche Militärsystem verhindert wurde.¹⁶²

Da die Westmächte an einem wiedervereinigten, neutralen Westdeutschland nicht interessiert waren, unterstützten sie Adenauers Politik. Sie haben auch befürchtet, daß sich die Sowjetunion ein unbewaffnetes Gesamt-Deutschland einverleiben könnte.

Die Fraktionsvorsitzenden und die Parteien des Romans werden in der Fachliteratur ausführlich beschrieben und mit den damaligen Parteien verglichen. Ich möchte sie nur in der Hinsicht vorstellen, daß sie in verschiedenem Maße, aber alle gegen Keetenheuves bedingungslosen Pazifismus sind, und so die Konfliktfigur F₂ interpretieren.

3.2.2.1. Korodin

Am Anfang des zweiten Kapitels wird Korodin vorgestellt, wobei die Frage nach dem Nutzen der Gewalt thematisiert wird: "Und ein Schwert, was nützt es? Man kann mit ihm fuchteln, man kann durch das Schwert umkommen. Aber was ist gewonnen? Nichts." (2,257) Götze meint, daß sich hier der Standpunkt des radikalen Pazifismus andeute, im Anklang an die Worte Christi bei seiner Verhaftung auf dem Berg Gethsemane zu Petrus, der ihn mit seiner Waffe

¹⁶¹ Karl Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, a. a. O., S. 19f.

¹⁶² Ebd. S. 22.

verteidigen wollte: "denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkommen" (Matthäus 26,52)¹⁶³.

Keetenheuve trifft Korodin, den Abgeordneten der christlich orientierten Partei, auf dem Bonner Münsterplatz. Korodin fährt zwar mit dem Bus, seine Bürgernähe ist aber nicht echt, denn seine Kinder werden von einem Chauffeur im Wagen zur Schule gebracht und "es ekelte ihn auch (ein sündiger Gedanke) vor diesen hastenden, um Brot kämpfenden Menschen" (2,258). Korodin will das Gräberfeld riskieren, um alle Errungenschaften der westlichen Demokratie und des Wohlstandes bewahren zu können. Deshalb fordert er Keetenheuve auf, die Aufrüstungspolitik zu unterstützen.

Korodin und Keetenheuve fahren gemeinsam ins Parlament vorbei an der Kanzlervilla und der Rückseite des Präsidentensitzes. Wie im ersten Kapitel ist es auch hier bezeichnend, daß sich die Bildelemente der Treibhaus-Allegorie in der Nähe des Wohnortes der hohen Regierungsbeamten häufen: "Es roch intensiv nach Feuchtigkeit, Erde und Blüten, dabei wurde es immer wärmer, man schwitzte, das Hemd klebte am Leib, und wieder hatte Keetenheuve die Vorstellung, sich in einem großen Treibhaus zu befinden..." (2,264).

3.2.2.2. Frost-Forestier

Frost-Forestier ist eine Gestalt der wieder erstarkenden Kräfte. Als ehemaliger General im OKH (Oberkommando des Heeres) vertritt er die Vergangenheit: "Frost-Forestier erinnerte sich gern seiner Tätigkeit im OKH. Er liebte Soldatenausdrücke" (2,244). Jetzt ist er Geheimdienstchef und ein Mann, der über alles Bescheid weiß; er ist außerdem ein Technokrat, der auf Funktionieren programmiert ist, träumt nicht, hat keine Angst und keine Furcht. Die Vorhänge in seinem Zimmer sind generalsrot; diese Farbe erinnert an die Anfangsszene, an die Vorhänge im Kurswagen Rom-München. Auch verkörpert er eine technische Perfektion, was Keetenheuve unsympatisch ist:

(...) und was sich im Saal ereignete, war der Arbeitsbeginn in einer Fabrik, die Ankurbelung eines Fließbandes, ein Ablauf ausgeklügelter wohlberechneter Bewegungen, rationell und präzise, und Forst-Forestier war das Werk, das in Gang gesetzt wurde. Er eiferte den elektronischen Gehirnen nach. (2,242)

Frost-Forestier residiert in einer ehemaligen Kaserne. In diesem Militärgebäude, daß mit technischen Geräten ausgestattet ist, werden die Mitarbeiter mit geschmackloser Nahrung

¹⁶³ Karl-Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, a. a. O., S.22.

versorgt: "Fast scheint es, als habe Koeppen hier auf spätere moderne Entwicklungen der industriellen Massenproduktion von Nahrungsmitteln vorausgedeutet."¹⁶⁴

3.2.2.3. Musäus

Am Fenster seines Büros im Parlamentsgebäude stehend denkt sich Keetenheuve einen Mann aus, der Musäus heißt. Der Name Musäus ist aus der deutschen Literatur bekannt. Johann Karl August Musäus hat im 18. Jahrhundert gelebt. Noch vor den Brüdern Grimm hat er die *Volksmärchen der Deutschen* herausgegeben. Götze sieht in der Geschichte von Musäus die Geschichte des deutschen Liberalismus: Frisör und Butler des Staatsoberhauptes, hatte auch den jungen Fürsten rasiert, mit dem er über die Not des Volkes sprechen konnte. Im 18. Jahrhundert gab es noch eine solche Hoffnung, den Fürsten zu erziehen, im 20. Jahrhundert hat Musäus nur noch die Aufgabe der Bartputzerei. Auch Hindenburg hatte er rasiert; Hitler mußte ohne seine Dienste auskommen. Im Roman verschmilzt seine Gestalt mit der Figur des Präsidenten: "(...) Musäus sah dem Präsidenten ähnlich. Er war so alt wie der Präsident, er sah so aus wie der Präsident, und er hielt sich für den Präsidenten." (2,321)

Die Liberalen haben die Nazidiktatur nicht unterstützt, aber sie haben auch nicht dagegen gekämpft. Nach dem Krieg erhielt der Liberalismus die Möglichkeit, sich am demokratischen Aufbau des Staates zu beteiligen. Musäus ließ sich aber vom wirtschaftlichen Erfolg und der Beteiligung an der Macht verblenden, so ist er nicht mehr Vertreter der Volksrechte und der Menschengleichheit: "...der führende Staatsmann, so dachte Musäus am Abend, der fütterte Musäus zu gut, so daß er fett und taub und träge wurde und schließlich nichts mehr hörte vom Volksgeraune oder gar falsche Stimmen hörte" (2,322).

3.2.2.4. Knurrewahn

Knurrewahn ist Keetenheuves Fraktionsvorsitzender und damit der Führer der großen Oppositionspartei. Wie auch Quack bemerkt, trägt diese Partei einige Züge der SPD. Knurrewahns Partei vergißt 1914 ihr früheres Ideal der Internationalität; die Partei leidet nun am "nationalen Herzleiden", das in Knurrewahns Herzsteckschuß symbolisiert ist. Zur Zeit der NS-Diktatur wird die Partei verfolgt und ihr Vorsitzender in ein KZ geschleppt. Nach dem

¹⁶⁴ Sabine Doering: Schreckenskammer und Puppenstube, a. a. O., S. 31.

Krieg vertritt sie schließlich eine Politik, die den nationalen Emotionen des Volkes besser entspricht: Sie wollen die Einheit Deutschlands. Die "große Oppositionspartei" lehnt dabei die Wiederbewaffnung nicht total ab, ihre Bedingung aber ist, daß die Bundesrepublik ein gleichberechtigtes Mitglied im Bündnis der Westmächte sein müsse.

Die Einrichtung von Knurrewahns Büro zeugt davon, daß er "Vertreter einer bläßen, konsensfähigen Moderne"¹⁶⁵ ist. Anpassung an den gemäßigt-modernen Zeitgeschmack dominiert in der Einrichtung.

Die Biedermänner mit den sprechenden Namen Heineweg (Heine weg!) und Bierbohm (Bierbohm) sind Vertreter der Parteibürokratie. Sie sind nicht bereit, die alten Vorstellungen und Werte zu stürzen; so bleibt die Politik der Partei eine Politik der Beschwichtigung.

In der Frage des Wohnungsbaus sind sich die verschiedenen politischen Gruppierungen weitgehend einig: Das Eigenheim im Grünen organisiert die Gedanken. Keetenheuves Partei stellt sich vor, daß die Besitzer des Schrebergartenglücks im Rundfunk Knurrewahns Stimme hören werden, während Korodins Partei an die Stimme des Bischofs denkt. Keetenheuve vertritt die These von der Kontinuität des Nazistils im Wiederaufbau:

Und wenn man die Blaupausen betrachtete, es war der Nazistil, in dem weitergebaut wurde, und wenn man die Namen der Baumeister las, es waren die Nazibaumeister, die weiterbauten, und Heineweg und Bierbohm hießen den braunen Stil gut und fanden die Architekten in Ordnung. (2,316)

Keetenheuve ist der Überzeugung, daß die beiden großen Parteien in Programmatik und Praxis weitgehend identisch sind. Seine Visionen leiten sich ab aus der Kritik am sozialen Wohnungsbau als "Beschwichtigungsbau", dem er die Vorstellung einer Wohnmaschine (Le Corbusier nachempfunden) entgegenstellt. Keetenheuve äußert deutliche Kritik an der Mißachtung der individuellen Wohnungsbedürfnisse, denn die neuen Wohnungen erlauben keine Rückzugsmöglichkeit. Der moderne Wohnungsbau verletzt die private Sphäre des Menschen., weswegen ein zufriedenstellendes Privatleben nicht möglich ist. Keetenheuves Vorschlag bezieht sich auf den mit höchstem Komfort ausgestatteten Riesenbau, der dem verzweifelten und einsamen Menschen bequemes Wohnen möglich macht:

Und so wollte Keetenheuve den Arbeitern neue Häuser bauen, Corbusier-Hausungs-Maschinen, Wohnungen der technischen Zeit, eine ganze Stadt in einem einzigen Riesenhaus mit künstlichen Höhengärten, künstlichem Klima, er sah die Möglichkeit, den Menschen vor Hitze und Kälte zu schützen, ihn von Staub und Schmutz zu befreien, von der Hausarbeit, vom Hauszank und allem Wohnungslärm.(2,317)

Die utopische Vorstellung eines gigantischen Wohnturms mit der Möglichkeit der Isolierung entspricht Keetenheuves Hang zum Individualismus:

¹⁶⁵ Ebd. S.30.

Er war für das Glück in der Verzweiflung. Er war für Glück aus Komfort und Einsamkeit, er war für ein jedermann zugängliches einsames komfortables und verzweifelteres Glück in der einmal nun geschaffenen technischen Welt. (2,317)

Keetenheuve lehnt die aktuellen Tendenzen im Wohnungsbau ab, weil er in ihnen die Fortsetzung der nationalsozialistischen Wohnungspolitik sieht. Den traditionellen Vorstellungen setzt Keetenheuve seinen Traum einer modernen Großstadt gegenüber. In dieser würden die Bewohner in großzügigen Monumentalbauten untergebracht.¹⁶⁶ Keetenheuve scheint die funktionelle Architektur der Moderne zu kennen, aber er weiß auch, daß er seine Pläne nicht durchsetzen kann.

Im fünften Kapitel werden Keetenheuves weitere politische Gegner vorgestellt. Nebenan wohnt Frau Pierhelm, die die Tonbandkonserve ihrer eigenen Rede zum Thema "Wir Frauen und der Sicherheitspakt" (2,355) hört. Die Parlamentarier werden dabei nicht individualisiert, sie sind identisch mit ihrer Rolle. Der christdemokratische Sedesaum "hüpfte aufs Pult, er war kaum zu sehen: Christ und Vaterland, Christ und Vaterland, Christ und Vaterland". Der Neonazi Dörflich hat sich korruptiert und wurde deshalb aus seiner Fraktion ausgeschlossen. Im Parlament eröffnet er ein Milchgeschäft und Keetenheuve denkt über ihn: "vielleicht sehen wir uns im Vierten Reich wieder. Dörflichs Ministersessel steht schon zwischen den Milchkannen verborgen, und mein Todesurteil ist geschrieben." (2,357) Keetenheuve nennt ihn einen nach altem Nazismus riechenden und neuem Nazitum zustrebenden Verbündeten.

Im Roman werden viele Tiermetaphern gebraucht, da der Roman auch als eine satirische Darstellung der Restaurationszeit aufgefasst werden kann. Die politische Tier-Metaphorik wiederholt die Kritik "der Tapferen" in Tauben im Gras:

(...) da fühlte sich Keetenheuve wieder berufen, ihnen entgegenzutreten und ihnen, die wieder Leithammel ins Schlachthaus sein wollten, Bremsen ins Fell zu setzen. Aber der Leithammel, drum ist er's ja, geht unbeirrt seines Weges, und die Herde, es ist ja ihr Wesen, folgt, von jedem Warnruf nur noch zusätzlich erschreckt, ängstlich dem Vortier ins Unglück. Der Hirte aber hat seine eigenen Gedanken über die Bestimmung der Schafe. Er verläßt unabgestochen das Schlachthaus und schreibt fern von der Blutstätte die "Erinnerungen eines Schäfers", anderen Hirten zu Nutz und Frommen (2,359).

Der Kanzler gehört auch in den Kreis der Gegner des Pazifismus, er wird im Abschnitt über die Parlamentssitzung charakterisiert.

¹⁶⁶ Le Cobusier hatte seine Vorstellung der "Funktionellen Stadt" in den zwanziger Jahren entworfen. Der französisch-schweizerische Architekt fand neue Formen des Stahlbetonbaus, dessen auf wenige Stützen beschränktes System tragende Wände entbehrlich machte und somit die Möglichkeit zu völlig neuen Grundrißlösungen der Abhebung des 1. Geschosses vom Erdboden bot. Nach dem Zweiten Weltkrieg zeigten seine Bauten skulpturale Formen. In seinem Spätwerk sind Elemente des Brutalismus zu entdecken. Dieser bedeutet eine Bauauffassung, die den Baustoff in seiner Ursprünglichkeit und Rohheit betont und die Installation sichtbar läßt.

3.2.3. Keetenheuve, der Pazifist

Am Ausgang des Pressehauses trifft Keetenheuve Dana aus der Presseagentur. Dieser unterstützt Keetenheuve bei seiner Absicht, im Parlament gegen die Wiederaufrüstung zu sprechen, und er gibt Keetenheuve einen Text des Nachrichtendienstes. Es ist eine Nachricht aus dem Conseil Supérieur des Forces Armées, in dem sich ein Interview der englischen und französischen Generäle befindet. Sie verbinden Deutschlands Aufrüstung mit der Festschreibung der deutschen Teilung. Dana und Keetenheuve vermuten, daß dieses Interview im Parlament wie eine Bombe platzen würde. Keetenheuve will mit diesem Dokument beweisen, daß die Entscheidung für die Aufrüstung eine Entscheidung gegen die deutsche Einheit ist.

Das dritte Kapitel ist der Gegenwartshandlung gewidmet. Keetenheuve bereitet sich auf die Parlamentssitzung vor; Elke ist nur als Photo anwesend, sieht aber aus wie ein Schatten auf einer Kinoleinwand, der zu ihm redet: "Da hast du deine Politik und deine Händel, und von mir bist du befreit!" (2,283)

Die Rache- und Aggressionsphantasien im Zusammenhang mit Elke hören nun auf, Keetenheuve will aber die Erinnerung an Elke mit der Übersetzung eines Baudelaire-Gedichtes¹⁶⁷ wachhalten:

Er nahm ein Blatt seines MdB-Papiers und schrieb "Le beau navire", "Das schöne Schiff", auf die Seite, denn an dieses herrliche Gedicht des Frauenlobs hatte ihn nun Elke erinnert, so wollte sie in seinem Gedächtnis leben, und er versuchte, die ewigen Verse Baudelaires aus der Erinnerung zu übersetzen, (...) 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 dilettierte. (2,284)

In der Fachliteratur wird das Baudelaire-Zitat im Roman in verschiedenen Kontexten

¹⁶⁷ Charles Baudelaire: 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, ein-
hergehst, gleichst du einem schönen Schiff, das auf das
Meer hinausfährt, mit allen Segeln, und schaukelnd glei-
tet, sanft gewiegt, und trägt und langsam.

Charles Baudelaire: Les Fleurs du mal, Die Blumen des Bösen
Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp
Hamburg: Fischer 1962, S. 91 f.

kommentiert: So versteht Hielscher Baudelaire als Gegenfigur zu Cummings. Koeppen verwende Baudelaire "als Anspielung auf die heroisch-poetische Verklärung von Deformationen, als hochmütiges Bekenntnis zur eigenen gesellschaftlichen 'impuissance', schließlich als Verklärung der Melancholie."¹⁶⁸ Keetenheuves Übersetzungstätigkeit demonstriere den schnellen Übergang von der Schreibarbeit zur Pose der Schreibarbeit; außerdem bleibe Keetenheuve bereits im ersten Vers stecken, anstelle des "Entzückens" benutzt er den Ausdruck "...mein entzücktes Wort".

Götze dagegen sieht in der Übersetzung des Gedichtes ein weiteres Beispiel für den Beweis von Keetenheuves "Knabenlüsternheit". Dies spiegele sich in der Einblendung der beiden Mädchen und im beobachteten Verhältnis eines Priesters zu einem kleinen Mädchen wieder. Das Gedicht *Das schöne Schiff* stammt aus dem *Spleen et Ideal* überschriebenen Teil der *Blumen des Bösen*. Baudelaire wollte sein Buch ursprünglich unter dem Titel *Die Lesbierinnen* erscheinen lassen. Nach Götze transponiert das Zitat den Gedanken an Keetenheuves Melancholie und an die lesbische Liebe.¹⁶⁹

Josef Quack urteilt über das Baudelaire-Zitat:

Auch ist es kein Zufall, daß Keetenheuve gerade das Gedicht "Le beau navire" ausgewählt hat, um dem Andenken seiner Frau zu huldigen. Die Schiffsmetaphorik zeigt an, daß er ein weiteres Mal den Gegensatz von privater Existenz und gesellschaftlicher Sphäre pointiert zur Sprache bringt; sonst spricht er gelegentlich vom "Presseschiff" und "Bundesschiff" (2,268; 2,378). Am Ende gibt er der persönlichen Sphäre den Vorzug, und er sieht den entscheidenden Fehler seines Lebens darin, sie zugunsten der politischen Aufgabe vernachlässigt zu haben.¹⁷⁰

Gegen Quacks Meinung muß ich einwenden, daß die Schiffsmetaphorik nicht unbedingt auf den Gegensatz von privater Existenz und gesellschaftlicher Sphäre hinweist. Im Gegenteil: Sie könnte vielmehr die Zusammenhänge der beiden Sphären zeigen. Im übertragenen Sinn kann Elke die betrogene deutsche Jugend bzw. Deutschlands Schicksal bedeuten. Die Schiffsallegorie gilt eben auch für Deutschland: Die Bundesrepublik ist ein Schiff (sonst Topos in der Literatur), das im Sturm ein sicheres Ufer sucht.¹⁷¹ Die ersten Strophen des Baudelaire-Gedichtes enthalten also eine explizite Allegorie: Das Mädchen ist ein schönes Schiff. Diese Schiffsallegorie kann auf die Identität der Bundesrepublik und des Mädchens hindeuten, hier werden also private und gesellschaftliche Sphäre in Einheit gezeigt.

¹⁶⁸ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 123.

¹⁶⁹ Karl Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, a. a. O., S. 40.

¹⁷⁰ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 176 f

¹⁷¹ Vgl.: Das Bundesschiff mit dem Präsidenten trieb im matten warmen Wind auf trägen Wellen dahin, aber gefährliche Riffe lagen tückisch unter der sanften Strömung verborgen, und dann wurde der Fluß urplötzlich reißend, zerreißend, Schiffsbruch drohte, Zerschellen im Dröhnen eines Falls. (2,378)

Weitere Beispiele für die Schiffs-Allegorie: 2,288a,b.

3.2.4. Guatemala - Chance oder Flucht für Keetenheuve?

Der Geheimdienstchef Frost-Forestier lädt Keetenheuve zum Mittagessen ein. Er macht Keetenheuve ein Angebot: wenn er seine Parlamentsrede gegen die Aufrüstung nicht halte, könne er Botschafter in Guatemala werden: "Ein Experiment. Sie wären der Mann, die Entwicklung für uns zu beobachten und die Beziehungen zu pflegen." (2,298)

Es ist eindeutig, daß Frost-Forestier Keetenheuve nur ausschalten will, denn obwohl der Abgeordnete die Entscheidung des Kanzlers nicht verändern kann, will er sichergehen.

Es wird Keetenheuves zukunftsorientierte Imagination beschrieben, worin er die Rolle des deutschen Gesandten in Guatemala spielt:

Es war die letzte Flucht. Sie waren nicht dumm. Aber vielleicht war es auch die Freiheit; und er wußte, daß es die Pensionierung war. Keetenheuve Staatspensionist. Er sah sich in Guatemala-City von der säulengeschmückten Veranda eines spanischen Hauses die unter der Sonne glühende staubige Straße, die staubbedeckten Palmen, die staubschweren verdorrten Kakteen beobachten. Wo die Straße sich zum Platz weitete, dämpfte der Staub in der Anlage die obszönen Farben der Kaffeeblüten, und das Denkmal des großen Guatemalthecken schien in der Hitze zu schmelzen. (...) Es stank nach Verwesung, und hin und wieder peitschte ein Schuß. Vielleicht war es die Rettung, vielleicht war es die Chance, alt zu werden. (2,298 f.)

Dieses Angebot ist eine Verlockung für Keetenheuve, denn der Botschafterposten würde ihm eine gewisse Freiheit erlauben. Auch ist Guatemala nicht ein Land, in dem das Schicksal der Welt entschieden wird, er könnte deshalb dort ruhig leben. Keetenheuve sieht aber klar, daß sein Leben dort kein echtes, sondern nur ein Ersatzleben wäre. Ihm ist bewußt, daß es eine Flucht wäre, wenn er den Botschafterposten annehmen würde. Das Schuldgefühl quält ihn schon wegen seiner Emigration im Jahre 1933 und aufgrund seines Scheiterns in Zusammenhang mit Elkes Tod. Wie alle seine Gedanken, die sich auf die Zukunft beziehen, werden auch diese von den Attributen des Todes beherrscht. Aus der politischen Tätigkeit würde in Guatemala das Berichte-Schreiben, aus dem privaten Leben würden die Gespräche mit der toten Frau in Gewitternächten. Die Beschäftigung mit der Poesie würde bedeuten, daß er die Übersetzung des "Beau navire" vollenden würde. Er stellt sich auch seinen Tod vor: "Exzellenz Keetenheuve der Deutsche Gesandte sanft entschlafen." (2,299)

Die Guatemala-Vorstellung trägt Züge der Treibhauswelt in gesteigerter Form: Die Bonner Treibhauswelt ist eine Welt mit viel Regen, grünem Gras und blühenden Blumen. In Guatemala dagegen beherrschen Sonne, Hitze, Staub und Verwesung alles. Die Pflanzen vegetieren in einer todesnahen Staubwelt, wo alles durch Austrocknung bedroht ist. Es würde Keetenheuve deshalb nicht gelingen, das Treibhaus zu verlassen. Die Überreife, die Verwesung und die

Hitze sind in der Guatemala-Welt noch bedrohlicher und unerträglicher als in Bonn.

In Zusammenhang mit dem Treibhaus werden oft die Verwesung und die ekelhaften Erscheinungen in Keetenheuves Umgebung erwähnt: Ironisch vergleicht Keetenheuve die Kantine des amerikanischen Hochkommissariats mit einem "Kellercafe im verzweifelten Paris". Mit den Sätzen "Sie kratzten an der Existenz. Existierten sie? Sie schienen es zu meinen, weil sie Kaffee tranken, rauchten und sich gedanklich oder tatsächlich aneinanderrieben" (2,307) wird nach Quack auf eine Romansequenz von Sartre angespielt.¹⁷²

Ekel drückt nicht nur eine sinnlich empfundene, durch Geruch vermittelte Abscheu aus, der Begriff wird vielmehr mit Zweifel und Unwirklichkeit verbunden. Keetenheuve teilt die Vorstellung der Absurdität der menschlichen Existenz: "Und dann erkannte er, daß ihre schönen Gesichter gezeichnet waren, gezeichnet von Leere, gezeichnet von bloßem Dasein." (2,308) Keetenheuve hat auch existentialistische Gedanken: Er schreibt der Stadt, dem Rhein, dem Land Zeichen der Öde zu. Für ihn stellt die Öde das Nichts, die Unendlichkeit oder die Ewigkeit dar. Dem Gedankengut des Existentialismus entsprechend erwähnt er auch den Einzelnen, der nicht ohne Verantwortung ist, sondern für seine Taten die Verantwortung tragen muß. Da Keetenheuve von Traurigkeit erfüllt ist, gibt es für ihn keine Hoffnung mehr:

Das Nichts war die wirkliche Ewigkeit. Und Keetenheuve empfand zugleich sehr deutlich sein Sein, er war da, er war etwas, er wußte es, er war vom Nichts umlagert und durchdrungen, und doch war er ein Teil für sich, ein Ich, allein und einsam gegen die Öde gestellt, und hierin war ein wenig Hoffnung, eine winzige Chance für David gegen Goliath - aber David war nicht traurig. Keetenheuve war von Traurigkeit erfüllt. (2,310)

Beschreibungen der Verwesung finden wir sehr oft im Roman; sie hängen manchmal mit der Treibhaus-Metaphorik zusammen: "Schließlich denkt Keetenheuve auch das Absurditätsmotiv - die Unwirklichkeit der Existenz mit der politischen Treibhaus-Metaphorik zusammen, um die Korrespondenz der beiden Sphären ein weiteres Mal zu unterstreichen."¹⁷³

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. (2,381)

Keetenheuve trifft die Pfadfinder während seines Spazierganges nach der Parlamentssitzung. Keetenheuves Welt nimmt immer neue Züge an: In der ersten Vorgeschichte empfindet er die Welt nicht als eine Treibhauswelt; mit der Ankunft in Bonn entwickelt sich aber sein Gefühl,

¹⁷² Quack analysiert in seinem Buch das existentielle Thema im Roman in einem selbständigen Kapitel. Er ist der Meinung, daß Koeppen die Kennworte des existentiellen Diskurses übernommen hat. Er hat sich sogar ihren spezifischen Sinn zu eigen gemacht, um sie auf seine Art souverän zu verwenden.

Josef Quack: Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit, a. a. O., S. 169-187.

¹⁷³ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S.181.

daß die Bonner Welt eine Treibhaus-Welt ist. Später wird Keetenheuve selbst als ein Teil, als leidendes Element dieser Treibhaus-Welt dargestellt:

Wolken geladen mit Elektrizität, beladen mit dem Auspuff der Essen des Industriegebietes, dampfende trüchtige Schleier, gasig, giftig, schwefelfarben, die unheimliche ungezähmte Natur zog sturmbereit über Dach und Wände des Treibhauses und piff Verachtung und Hohn dem Mimosengewächs, dem trauernden Mann, dem Baudelaireübersetzer und Abgeordneten im Neonbad hinter dem Glas des Fensters. (2,285)

Dieses Zitat zeugt davon, daß zwischen den Essen und dem Treibhausklima ein Ursache-Wirkung-Verhältnis besteht. Es gibt also eine indirekte Verbindung zwischen dem Krieg, der um Bodenschätze, Kohle, Stahl und Öl (Gold) geführt wird und dem Treibhausklima, das für das Nicht-Wohlbefinden Keetenheuves verantwortlich ist.

In einem nächsten Schritt verwandelt sich seine Umwelt, die Stadt und der Rhein, usw. in eine öde, unwirkliche, absurde Welt. Zum Schluß wird selbst die Treibhauswelt absurd und unwirklich.

Der Geruch der Verwesung findet sich im Alltag der Figuren; so zum Beispiel in der Ausschusssitzung oder auf dem Markt: "Keetenheuve ging durch den Abfall des Marktes, Fauliges, Stinkendes, Verwesendes, Ranziges, Verdorbenes unter seinen Füßen..." (2,). Das Geld der Stinkreichen stinkt für ihn ebenfalls. Auch der Milchladen Dörflichs ist eine Quelle des Gestanks. Die Idiosynkrasie gegenüber dem Schweiß kommt mehrmals vor: Alle schwitzen - die Politiker, die Journalisten, Keetenheuve. Götze erwähnt weitere Idiosynkrasien: die Idiosynkrasien des Tast- und Geschmackssinns, die Beleidigung des Auges. Bekannt ist auch die Aversion der Personen gegen Lautsprecher. Außerdem ist die Gesellschaft schmierig von Fett; Fett ist ekelhaft und wird oft mit dem Geld in Zusammenhang gebracht.

3.2.5. Die Rheinterrassen-Szene

Im "Zwischenspiel" auf der Rheinterrasse wird Keetenheuve mit seinen eigenen Möglichkeiten, Wünschen und Eigenschaften konfrontiert. Für seine Wahlmöglichkeiten stehen die Gesprächspartner - verschiedene historische Gestalten – Hitler, Chamberlain und Stendhal. Bilder und Metaphern des Todes begleiten dabei Keetenheuve von Anfang an; so sehen die Regierungswagen "wie amtliche schwarze Särge aus" (2,293) und erinnern an den schwarzen Cadillac, mit dem Edwin in *Tauben im Gras* fährt. Nach Guatemala würde man Keetenheuve einen solchen schwarzen Regierungswagen mitgeben. Außerdem tragen die ihn im Restaurant bedienenden Keller schwarze Fräcke; sie ähneln Friedhofswärtern: "Vier Kellner näherten sich

leise; Todesboten, feierlich in Fräcken, eine erste Aufwartung, eine Offerte?" (2,300).

Wenn schließlich von "der großen diplomatischen Blamage" in Godesberg die Rede ist, meint Koeppen das Treffen Hitlers mit Chamberlain, und wenn Beck und Halder erwähnt werden, dann erinnert es an die Widerstandsgruppen der Hitler-Zeit (2,300, 304).¹⁷⁴ Die Szene auf der Rheinterrasse folgt nach dem Gespräch mit Frost-Forestier. Die dramatisierte Imaginationsszene mit mehreren Rollen taucht wieder in einer Entscheidungssituation auf und spiegelt dort Keetenheuves Seelenkonflikt wieder: Keetenheuve muß sich nun entscheiden, ob er den angebotenen Botschafterposten in Guatemala annimmt oder nicht.

Die einzelnen Rollen stehen für die verschiedenen Wahlmöglichkeiten Keetenheuves: So war Stendhal Konsul, und Keetenheuve denkt über einen diplomatischen Posten nach. Außerdem hat Stendhal Napoleon verherrlicht. Der Stendhal der Rheinterrassen-Szene lobt Hitlers Greuelthaten, indem er eine Lobrede auf den Diktator hält. Für einige Zeit hat Stendhal so gelebt, wie sich Keetenheuve sein Leben in Guatemala vorstellt: Er war in Civitavecchia, verbrachte sein Leben mit langweiligen Dienstpflchten, beobachtete das politische Leben und schrieb darüber Berichte, was auch Keetenheuve machen müßte, wenn er den Posten akzeptieren würde. So steht Stendhal für die Möglichkeit und den Wunsch nach Flucht, also für Guatemala.

Chamberlain ist durch seine Parole "Peace in our Time" die Personifikation der Wünsche von Keetenheuve. Er stellt aber keine wahre Alternative für Keetenheuve dar, denn er hatte die Tschechoslowakei freigegeben, und die englische Regierung hatte die zum Putsch bereiten Wehrmachtsoffiziere nicht unterstützt. Hitler wiederum steht für Keetenheuves Lust, das Volk zu führen. All diese dargestellten Möglichkeiten bedeuten aber keine wirkliche Alternative für Keetenheuve zu seinem derzeitigen Leben.

Keetenheuve nimmt an diesem Gespräch durchaus teil. Auf die Frage Stendhals "Aber Narvik, die Cyrenaika, der Atlantik, die Wolga, alle Richtstätten, die Gefangenenlager in Iowa. Wer schreibt die Wahrheit?" (2,302) antwortet Keetenheuve: "Es gibt hier überhaupt keine Wahrheit. Nur Knäuel von Lügen". Wegen dieser Antwort nennt ihn Stendhal "einen impotenten Gnostiker" (2,302).

Klaus Schuhmacher analysiert in seiner Untersuchung¹⁷⁵ gnostische Denkmuster. Den Begriff

¹⁷⁴ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 150.

¹⁷⁵ Klaus Schuhmacher: "Impotente Gnostiker"? Ästhetische Gegenreiche zu Politik und Geschichte in Romanen von Wolfgang Koeppen und Alfred Andersch. In: Jürgen Wertheimer (Hg.): Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung. Tübingen 1994, S. 240-261.

Gnostiker definiert er folgendermaßen: "Der Gnostiker, wie alle anderen in der Welt, will nicht von dieser Welt sein. In diese Welt ist er ohne seinen Willen geworfen."¹⁷⁶ Die Grundverfassung des Gnostikers sei das Fremdheitsgefühl; diese Welt sei sein Exil, nicht seine Heimat. Die Welt sei dabei ein Geheimnis, der Körper ebenso, so Schuhmacher. Als einer der bedeutendsten gnostisch inspirierten Dichter des 20. Jahrhunderts darf nach Schuhmacher Gottfried Benn gelten. Die zukünftigen Typen sind für ihn der Mönch und der Verbrecher. Der Typus des Mönchs erlebte überhaupt in der Nachkriegszeit eine Renaissance: Das Kloster als Gehäuse einer Lebensform wird nicht nur bei katholischen Autoren beschworen. So kehrt Keetenheuve zurück in die Ausschußarbeit, denn er will "das profane Kloster bauen, die Eremitenzelle für den Massenmenschen" (2,318). Er schwärmt von der Würde des Einsamen, des Verzweifelten. Schuhmacher ist hier der Meinung, daß Koeppen in Keetenheuve die Tragödie des modernen Gnostikers gestalte.

3.2.6. Zu $Z5 = V(F_{a1}, F_{b2}, F_{c2})$

Lena interpretiert die Figur F_{b2} in der zweiten Vorgeschichte. Das Treffen mit ihr ist in Keetenheuves Leben nicht so wichtig wie das mit Elke. Es ist nur eine kurze Bekanntschaft, während der sich Keetenheuve in Gedanken nie von Elke trennt.

Nach dem Essen in einem vornehmen Lokal geht Keetenheuve in eine Kneipe, in der sich Heilsarmee Mädchen aufhalten. Sie sind Soldaten des Herrn: Die eine junge Frau, Gerda, ist uniformiert, trägt ein blaurotes Kleid und einen Schutenhut. Das andere Mädchen, Lena, ist sechzehn Jahre alt (Elke war auch sechzehn als sie Keetenheuve kennenlernte); sie hat die Blätter des "Kriegsrufes" in der Hand. Gerda, etwa 25, sieht wie ein Knabe aus. Über sie denkt Keetenheuve: "Du bist eine kleine Lesbierin, du erinnerst mich, und du hast große Angst, dir könnte etwas genommen werden, was du dir gestohlen hast". (2,341)

Sie weckt in Keetenheuve Erinnerungen an die Freundinnen seiner Frau, also an die lesbische Gesellschaft, die ihm seine Frau geraubt hatte. Gerdas Männerhaß und Geschlechtsneid verbindet sie mit Wanowski: "Wie haßte sie [Gerda] die Männer, die in ihrer Vorstellung durch das unverdiente Geschenk des Penis toll gewordene Dummköpfe waren." (2,345). Lena sucht ebenfalls ihr Paradies, " (...) das ihr als eine blanke Fabrik mit geölten Werkbänden und gutbezahlter Achtstundenarbeit vorschwebte" (2,346). Das Mädchen war mit großen Illusionen

¹⁷⁶ Ebd. S. 244

aus der DDR in die Bundesrepublik gekommen. Sie stammt aus Thüringen und hatte Mechanikerin gelernt und mit ihren Eltern lange in Lagern gelebt. Lena will ihre Lehre beenden, als Werkzeugmacher arbeiten, dann studieren und Ingenieurin werden. Als armes Mädchen kann sie aber in der Bundesrepublik nicht studieren. Jetzt ist sie auf der Flucht vor den gierigen, fetten Händen der Fernfahrer und Handlungsreisenden. Keetenheuve verspricht Lena, mit Korodin oder Knurrewahn zu sprechen, um für sie eine Stelle zu bekommen.

Das zweite Mal trifft sich Keetenheuve nach der Parlamentssitzung mit den Heilsarmeemädchen. Er denkt über Gerda nach, die sowohl Züge Keetenheuves als auch die der lesbischen Gemeinschaft trägt. Es geht in dieser Szene um Keetenheuves Rachegefühle - er will Elke rächen: "Du bist meine Schwester, wir gehören beide zur selben armen Hundefamilie. Aber er haßte sein Spiegelbild, das närrische Spielespiel seiner Vereinsamung." (2,384)

Dieses zweite Treffen mit den beiden Heilsarmeemädchen ist nicht leicht zu deuten, denn Keetenheuves Gedankengang ist nicht mehr zusammenhängend. Es ist die letzte halbe Stunde seines Lebens. Er schreibt die Briefe an Korodin und Knurrewahn, bittet sie in Lenas Sache um Hilfe. Gleichzeitig denkt er über die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft mit Lena nach:

(...) 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 ihre Examen machen, Lena Doktor der Ingenieurwissenschaft - und was dann? Sollte er's wagen? Sollte er Kontakt suchen? Aber was tat man mit einem akademisch gebildeten Brückenbauer? Schief man mit ihm? Was empfand man, wenn man ihn umarmte? Die Liebe ist eine Formel. (2,385)

Keetenheuves Beziehung zu Lena ist die Wiederholung derer mit Elke: Beide kommen aus einer antidemokratischen Umgebung (faschistisches Elternhaus bzw. DDR), sind ohne elterlichen Schutz, sechzehn Jahre alt, zufällig in die Lesben-Szene geraten, brauchen Unterstützung, haben Hunger (oder keine Arbeit), und beide gefallen Keetenheuve. Keetenheuve begegnet seiner späteren Frau auf einem Trümmergrundstück und inmitten der Trümmer eines zerbombten Hauses vollzieht er den Geschlechtsakt mit Lena. Zu den vorigen Motiven gesellt sich aber nun das Motiv der Technikfurcht und Keetenheuve zweifelt an der Möglichkeit des Zusammenlebens mit dem Mädchen. Auch Philipp aus *Tauben im Gras* hat Angst, vor dem Mikrophon zu sprechen, und Edwin kann seinen Vortrag wegen technischer Schwierigkeiten kaum halten. Der Beruf des Mechanikers und des Ingenieurs, bzw. Brückenbauers ist einer, der mit der Bedienung der Machthabenden verbunden ist, indem ein Ingenieur z.B. Aufträge der Regierung und anderer ausführt, die an der Macht sind. Nicht umsonst wird die Rolle der Technik im Leben und Funktionieren des Technokraten Frost-Forestier betont. Lenas mögliche Verbindung mit dem Machtapparat ist ein Motiv, das auch für

Elke gilt, indem sie sich nie von den Eltern befreien kann, die an der Seite der Macht gestanden hatten.

3.2.7. Die Parlamentssitzung

Im vierten Kapitel wird der Tag vor der Abstimmung im Parlament beschrieben. Hier wird die Anspielung auf die Theseus-Sage wiederholt: "Keetenheuve dachte: das Labyrinth ist leer, der Stier des Minos wandelt verehrt unter dem Volk, und ewig irrt Theseus durch die Gänge" (2,319). Nach der Niederlage im Parlament wird erneut auf die Theseus-Sage Bezug genommen: "Er wanderte wieder durch die Gänge des Bundeshauses, wieder über die Treppen der Pädagogischen Akademie, wieder durch das Labyrinth, Theseus, der den Minotaurus nicht erschlagen hat, (...)" (2,375). Diese Beispiele entsprechen der abweichenden Form der referenziellen Intertextualität. Das Parlament steht für das Labyrinth, wo sich der Minotaurus befindet. Wenn also Keetenheuve Theseus ist, der den Minotaurus nicht erschlagen hat, treten die Abgeordneten – und damit die Kräfte der Aufrüstung - in der Rolle des Minotaurus auf. Ariadne wird nicht erwähnt, sie ist tot, aber ohne Ariadne, und damit ohne Liebe kann Theseus seine Aufgabe nie erfüllen. Anzumerken ist außerdem, daß die die Konfliktfiguren interpretierenden Gestalten, Wanowski und die Vertreter der Aufrüstungspolitik, durch den Stier, den Minotaurus, motivisch verbunden sind.

Keetenheuve stellt sich noch einmal Hamlets Frage: "Guatemala oder nicht - das war die Frage." (2,319) Er ist der Meinung, daß ihm das Gnadenbrot Guatemala nicht mehr gewährt wird, wenn er seine Rede im Parlament hält. Keetenheuve entscheidet sich schließlich für den Kampf:

Keetenheuve verzichtete auf Guatemala. Er verzichtete auf die spanisch koloniale Sterbeveranda. Auch am Rhein gab es Terrassen. Er war entschlossen, sich nicht abschieben zu lassen. Er würde bleiben. (2,322)

Diese Entscheidung bedeutet aber nicht, daß er auf seinen Sieg hofft. Er vergleicht sich vielmehr mit einem Schwimmer, der weiß, das er das Ufer nicht mehr erreichen wird: "(...) und schöner wär's, man ließe sich treiben, man schaukelte ins Grab" (2,324). Das ist eben die Lösung, die Keetenheuve für sich am Ende wählt.

Er denkt dabei mehrmals an Musäus, der den aufgegebenen Kampf eines Liberalen symbolisiert. Der Wohlstand bewegte ihn dazu, die Position des Oppositionellen aufzugeben. Keetenheuve will nun die Stellung der Opposition dadurch vertreten, daß er dem Konsumterror

ausweichen will: "Nicht mehr mitspielen, nicht mitmachen, den Pakt nicht unterschreiben, kein Käufer, kein Untertan sein." (2,339) Er will den uralten Traum der Bedürfnislosigkeit verwirklichen und der große Selbstbefreier werden. Doch kaum hat er das alles durchdacht, hat er schon wieder Hunger und Durst. Musäus ähnlich kann er kein asketisches Leben leben, der Verlockung der Verbraucher-Rolle nicht widerstehen; und obwohl das Fett immer in negativem Zusammenhang erwähnt wird, entspricht Keetenheeuves Aussehen diesem Bild:

Er war schlachtreif. Er fühlte es selbst. Er war der Wollust des Fressens verfallen. Vielleicht wollte er all die Armensuppen einholen, die er gegessen hatte. Sie waren nicht einzuholen. Aber er war dick geworden. Träg schlief das Fett unter der Haut. (2,274)

Im vierten Kapitel wird sehr häufig auf Keetenheeuves baldigen Tod angespielt. Dadurch werden sogar komische Effekte erzielt: Der von den Lemuren (Nachtgeistern) begleitete Keetenheuve, selbst ein verzweifelter Nachtkauz, geht durch die Gräberavenuen in einem Treibhaus-Friedhof und atmet "den Geruch der modrig feuchten Buchsbaumhecken, die süße Verwesung der verfaulten Rosen in den Totenkränzen" (2,353) am eigenen (oder an Elkes?) Grab.

Keetenheuve muß feststellen, daß sich Regierung und Parlament durch Polizeischutz vor dem Volk schützen. Das Quartier der Abgeordneten gleicht so einem Ghetto; die Regierungsbauten in den alten Dörfern machen den Eindruck, als ob die Regierung außerhalb des eigenen Landes residiere. Dies ergibt eine ironische Umkehrung der Exil- und Ghettosituation: "Es war das Regierungsviertel einer Exilregierung, durch das Keetenheuve im Regierungsviertel fuhr (...)." (2,294). Auch am Tag der zweiten Lesung des Vertrages war das Parlamentsgebäude durch die Polizei abgeriegelt, als ob sich das Land gegen den Bundestag hätte erheben wollen. Die dürftige Demonstration macht Keetenheuve außerdem traurig, denn sie zeigt die Schicksalsergebenheit des Volkes. Die Szene vor dem Parlament vergleicht er mit der Premiere eines Filmes.

Neben der Treibhaus-Metapher wird oft eine zweite gebraucht: die der Politik als Schaubühne, Theater oder Film. Der Hausbeamte, der die Touristen führt, "sah genau wie der Kanzler aus. Er hatte ein etwas verkniffenes Gesicht, trocken, listig, mit Falten der Rumorigkeit, er sah wie ein kluger Fuchs aus, und er sprach mit dem Dialektklang des bedeutenden Staatsmanns" (2,265). Knurrewahn sieht "wie Hindenburg aus oder wie ein Schauspieler, der einen General spielt" (2,369). Diese Unechtheit und die Künstlichkeit charakterisiert nicht nur die Bonner Szene: "das Jahrhundert artete seinen Filmschauspielern nach, und selbst ein Bergarbeiter sah

schon wie ein Kumpel aus, der dargestellt wird" (2,369f).

Auch die Abstimmungsprozedur wird als Schauspiel beschrieben, Intrigen kommen ebenfalls vor. So erfährt Keetenheuve, daß Mergentheim in seiner Zeitung das Interview der Generale veröffentlicht hat. Frost-Forestier hatte das einzige Exemplar fotokopieren lassen, das man aus Keetenheuves Büro geholt hatte.

Keetenheuve muß auch feststellen, daß die Übertragung eines Fußballspiels das Volk mehr begeistern kann, als die Abstimmung, obwohl es hier um Leben und Tod geht. Das Spiel im Plenarsaal betrifft jeden, denn es kann Unfreiheit und Sklaverei bedeuten, während ein Sieg irgendeiner Fußballmannschaft keine weitreichenden Folgen hat. Trotzdem langweilen sich die Abgeordneten und die Journalisten, kritzeln Männchen auf ihr Papier. Diese Interessenlosigkeit ist damit zu erklären, daß alle wissen, wie die Abstimmung enden wird. Nun besteigt der Hauptdarsteller das Rednerpult:

Er war kein Diktator, aber er war der Chef, der alles vorbereitet, alles veranlaßt, und er verachtete das oratorische Theater, in dem er mitspielen mußte. Er sprach müde und sicher wie ein Schauspieler auf der wegen einer Umbesetzung notwendig gewordenen Durchsprechprobe eines oft gegebenen Repertoirstückes. Der Kanzler-Schauspieler wirkte als Regisseur. (2,367)

Der Kanzler reagiert heftig auf den Artikel und liest die Versicherungen der französischen sowie englischen Generäle, wonach die angestrebte Militärvereinigung herzlich und von Dauer sein solle. Nach Ansicht Keetenheuves leidet der Kanzler an der deutschen Krankheit, von einer bestimmten Vorstellung nicht lassen zu können: Er habe die Wahnvorstellung, daß die Welt von Bränden heimgesucht werde und Feuerwehren herbeigerufen werden müßten. Mit den Feuerwehren ist die Armee gemeint. Keetenheuve ist nicht nur gegen die Wiederbewaffnung Deutschlands, vielmehr will er weltweiten Frieden und tritt ein für Pazifismus und ein endgültiges Niederlegen der Waffen:

Laßt uns überhaupt keine Weltfeuerwehren aufstellen, laßt uns ausrufen "die Welt brennt nicht", und laßt uns zusammenkommen und uns unsere Alpdrücke erzählen, laßt uns bekennen, daß wir alle Feuerbrünste sehen, und wir werden die eigene Angst an der Angst der anderen als Wahn erkennen und zukünftig besser träumen. (2,368)

Keetenheuve als Miltstreiter des Oppositionsführers hält die oppositionelle Hauptrede in der zentralen Debatte: Er ist bereit zu kämpfen, obwohl er die Aussichtslosigkeit seines Einsatzes voraussieht. Im ersten Kapitel übernimmt er nur die Rolle eines Schauspielers, jetzt ist er auch Darsteller des Spiels, dessen Drehbuch bereits lange vor der Sitzung abgeschlossen war: "Keetenheuve sprach. Auch er stand im Licht der Wochenschauen, auch er würde im Kino zu sehen sein. Keetenheuve Held der Leinwand." (2,369) Während des Sprechens ist er bereits von der Zwecklosigkeit seiner Rede überzeugt. Er zweifelt an der Richtigkeit seines

Pazifismus, und obwohl er Gewaltlosigkeit zum höchsten moralischen Wert erklärt, kann er sich auch vorstellen, daß Gewaltlosigkeit die fatalsten Folgen haben kann: "Zweifellos war es moralisch besser, ermordet zu werden, als in der Schlacht zu fallen, und die Bereitschaft, nicht kämpfend zu sterben, war die einzige Mölichkeit, das Gesicht der Welt zu ändern. Aber wer war bereit, auf das gefährliche, schwindeln machende Hochseil solcher Ethik zu klettern?" (2,370) Keetenheuves hier dargestellte Kampfposition erinnert an Washingtons Märtyrertum in *Tauben im Gras*.

In seiner (wahrscheinlich nur imaginierten) Rede wendet sich Keetenheuve an den Kanzler und zeigt ihm die fatalen Folgen der Entscheidung für eine Aufrüstung auf, er schildert die Vernichtung des Menschen durch Atomwaffen: "Sie werden auf einer Lafette beerdigt werden, aber Ihrem Ehrensarg werden Millionen Leichen folgen, die nicht einmal mehr billigstes Tannenholz deckt, die verbrennen, wo sie gerade stehen, die dort von der Erde begraben werden, wo die Erde aufreißt." (2,371) Es bleibt aber unklar, ob er diese Worte wirklich spricht oder schon wieder nur in Gedanken handelt.

Keetenheuve stimmt gegen den Vorschlag der Regierung, aber er zweifelt trotzdem daran, ob er wirklich politisch klug handelt. Seine bisherigen Rollenvorstellungen werden nun zurückgenommen; die Verzauberung der Welt durch die mythischen und literarischen Gestalten wird nicht mehr aufrechterhalten, seine Welt wird wieder entzaubert. Hierzu müssen einige Beispiele genannt werden:

"und durch die Röhren lief eine hellrote Limonade, die man dem Zaubertrank Sieglinde in Schwung halten sollte (...)" (2,348)

"Sie waren die häßlichen Töchter des Rheins. Wagalaweia, Huldinnen, Blödinnen, Ungekürte (...)" (2,350)

"Keine Erynnien hetzten ihn." (2,375)

"Theseus der den Minotaurus nicht erschlagen hat" (2,375)

"Aber die Sage war alt. Der Drache war alt. Er hütete keine Prinzessin. Er bewachte keinen Schatz. Es gab keinen Schatz und keine Prinzessinnen." (2,376)

Keetenheuves Partei wird sich später der Realität anpassen; er selbst will aber die politische Realität nicht akzeptieren, sich dem Willen der Mehrheit nicht anpassen: "Er konnte nicht mehr mitspielen. Er hatte sich ausgegeben. Er warf seine Abgeordnetenexistenz mit den Briefen fort". (2,376) Er nimmt Elkes Photo zusammen mit dem Baudelaire-Gedicht und verläßt sein Quartier.

3.2.7. Die Jona-Episode (2,378-379)

Mit der Jonaepisode werden zwei Ziele verfolgt: Die Kritik der Reklameindustrie und die Wiederholung des Cassandra-Motivs und des pazifistischen Gedankens. Die Reklameindustrie nimmt die Kunst, die Bibel und den Mythos sehr oft in ihre Dienste. In dieser Szene wird beschrieben, wie ein Walfisch-Kadaver, das Urwelttier und der Leviathan der Bibel, für die Werbung eingesetzt wird:

(...) es stank nach Schlick, Verwesung und künstlicher Erhaltung eines Leichnams. Jonas den Walfisch muß man gesehen haben! Kinder belagerten das Zelt. Sie schwenkten Papierfahnen, und auf den Fahnen stand: Eßt Busses vitaminreiche reine Walfettmargarine. (2,378)

Nach diesem Zitat wird die Jona-Episode zweimal erzählt. Es geht hier um eine Paraphrase der Bibelgeschichte. Auf der semantischen Ebene ist die Grundlage der Klassifikation, wie die Bedeutungsintegration vollzogen wird. In diesem Falle geht es um die "abweichende" Form der Bedeutungsintegration, denn durch die Bezugnahme werden die ursprünglichen Aussageinhalte verändert und es erfolgt ein Umschreiben des referierten Textes.¹⁷⁷

Der referierte Text ist *Der Prophet Jona* aus dem *Alten Testament*.

Die wichtigsten Motive der biblischen Jonageschichte sind folgende:

1. Das Motiv der Ankündigung kommenden Unheils: Jona hätte in Ninive das Untergehen der Stadt wegen der Sünden der Bewohner ankündigen sollen.
2. Das Motiv der Flucht vor dieser Aufgabe: Jona wollte mit einem Schiff nach Tarsis fahren, um nicht nach Ninive gehen und den Untergang der Stadt prophezeien zu müssen. Bei Jona kann kein Anzeichen des Mitgefühls für die Bewohner der Stadt gefunden werden. Jona war also ein ungehorsamer Prophet.
3. Das Motiv des Fisches: Gott ließ einen Fisch kommen, um Jona zu verschlingen. Jona betete im Bauch des Fisches. Er schrie in seiner Verzweiflung zu Gott, da er in der äußersten Not zusammenbrach.
4. Die Wiederholung des Befehls: Jona sollte wieder nach Ninive gehen und den Untergang der

¹⁷⁷ Magdolna Orosz unterscheidet zwei umfassende Gruppen der Bedeutungsintegration sowohl der selbstreferierenden als auch der fremdreferierenden Texte:

„(i) die „bestätigende“ Integration, die darin besteht, daß durch die Bezugnahme zwischen dem referierten (Trt) und dem referierenden Text (Trd) eine Verstärkung, eine zustimmende Annahme oder ein „Weiterschreiben“ der Aussageinhalte von (Trt) und (Trd) erfolgt, (...).

(ii) die „abweichende“ Integration, die darin besteht, daß durch die Bezugnahme zwischen dem referierten Text (Trt) und dem referierenden Text (Trd) eine die ursprünglichen Aussageinhalte von (Trt) „deformierende“ Integration in (Trd) (ein „Wider- und Umschreiben“ des Trt) erfolgt, so daß „abweichend“ in einem breiten Sinne des Wortes verstanden werden soll.“

Magdolna Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. Wien 1997, S. 25f..

Stadt ankündigen.

5. Das Motiv der Buße: Die Leute von Ninive glaubten an Jona, sie zogen den Sack zur Buße an. Der König stand von seinem Thron auf und legte seinen Purpur ab.

6. Das Motiv der Rettung: Jona wußte, daß Gott Ninive verschonen würde, falls die Stadt Buße tue. Er meinte, Gott würde ihn mit der Verschonung der Stadt bloßstellen.

7. Das Motiv der Erklärung von Gottes Barmherzigkeit: Gott erbarmte sich der Bewohner von Ninive, weil es seine Geschöpfe waren und es unter ihnen auch viele Unschuldige gab.

Die vom Erzähler/Keetenheuve erzählte Geschichte etabliert eine Welt- und Motivstruktur des Textes, die mit der biblischen Vorlage vergleichbar ist. Die Vorlage ist im Text markiert.

a) Die erste Erzählung der Jonageschichte

Die Jonageschichte wird bis zu folgender Stelle erzählt:

Ninive tat Buße vor dem Herrn, aber Jona verdroß es, daß sich der Herr Ninives erbarmte und es rettete. Jona war ein großer und begabter, aber auch ein kleiner und rechthaberischer Prophet. Er hatte recht: Ninive sollte in vierzig Tagen untergehen. Aber Gott dachte sprunghaft, er dachte nicht nach der Denk- und Dienstvorschrift, nach der Jona, Heineweg und Bierbohm dachten, und Gott freute sich des Königs von Ninive, der seinen Purpur ablegte, und er freute sich des bereuenden Volkes von Ninive, und Gott ließ die Bombe in der Wüste von Nevada sterben, und er freute sich, weil sie in Ninive freundliche kleine Boogies zu seiner Ehre tanzten. (6,379)

Im referierten und im referierenden Text kommen ähnliche Motive vor. Aber das Motiv der Erklärung der Barmherzigkeit Gottes fehlt im referierenden Text. Anstatt dieses Motivs werden semantische Elemente des referierenden Textes in die Jonageschichte integriert. Jona will den Untergang Ninives, weil Ninive Sünden begangen hat und er will sich durch falsche Prophezeiung nicht lächerlich machen. Jona wird mit den Apparatmenschen Heineweg und Bierbohm gleichgesetzt, die immer der Parteidisziplin entsprechend handeln. Der Gott im referierenden Text ist kein traditioneller Gott, er denkt "sprunghaft". Ninive kann symbolisch für Deutschland stehen, das einmal von einer Atombombe bedroht wurde. Die Atombombe in Nevada traf Deutschland nicht, aber sie bedeutet eine potentielle Gefahr für die ganze Menschheit. Die freundlichen kleinen Boogies, die zu Gottes Ehre getanzt werden, kommen auch in *Tod in Rom* vor.

b) Die zweite Erzählung der Jonageschichte

Hier geht es wieder um eine Rollenphantasie, um eine Imagination Keetenheuves. "Keetenheuve Prophet von alttestamentarischer Strenge". (2,379)

In zwei Sätzen wird der äquivalente Teil erzählt: "Keetenheuve fühlte sich vom Walfisch verschlungen. Auch er saß in der Hölle, auch er saß tief unter dem Meeresspiegel, auch er im

Leib des großen Fisches". Kurz werden Jonas Rettung und die Verkündung des Unheils dargeboten. Die Motive der Buße und der Rettung der Stadt fehlen hier völlig.

Aber von Gott gerettet, ausgespien aus dem Bauch des Wales, würde Keetenheuve zwar Ninives Untergang verkünden, aber groß wäre seine Freude, wenn der König seinen Purpur ablegen würde, ablegen den aus einem Maskenverleih geborgten Königsmantel, und Ninive gerettet wäre. (2,379)

Der referierende Text scheint die beiden letzten Motive (das Motiv der Buße und das der Rettung) umzukehren und dadurch von der Bedeutung der biblischen Vorlage abzuweichen. Im referierten Text kommt es zur Buße, die Stadt wird gerettet und Jona ist darüber empört. Im referierenden Text bleibt die Buße bis zur Gegenwart der Textwelt aus, von einer endgültigen Rettung kann man auch nicht sprechen und Keetenheuve wäre über die Rettung der Stadt nicht empört, sondern er würde sich darüber freuen. Diese Subversion der Bedeutung ist eng an die innere motivische Struktur des referierenden Textes gebunden. Mit den Namen Heineweg und Bierbohm ist der Zusammenhang mit der Parlamentssitzung schon in der ersten Paraphrase der Jonageschichte gegeben. Hier ist es eindeutig, daß mit Ninive Deutschland gemeint ist, das gerettet werden muß, weil es wegen der Wiederaufrüstung in Gefahr ist. Der König, der zur Buße nicht bereit ist, ist der Kanzler. Die Gefahr, der Deutschland ausgeliefert ist, ist keine geringere, als die des Atomkrieges, der infolge der Fehlentscheidung des Parlaments den von Keetenheuve in seiner Parlamentsrede beschriebenen Tod von Millionen verursachen wird. Der aus dem Maskenverleih stammende Königsmantel paßt gut in die vom Kanzler-Schauspieler-Regisseur organisierte Abstimmungskomödie. Alle sind ja Schauspieler, sowohl der Kanzler, als auch Keetenheuve. Keetenheuve stellt sich hier die Rolle des Propheten Jona vor, aber diese Rolle ist eine, mit der er sich nicht identifizieren kann. Er spielt wieder die Rolle der Cassandra, die das kommende Unheil, einen neuen Krieg, ankündigt, aber ihr will wieder niemand Glauben schenken.

3.2.8. Zu $Z_6 = T(F_a, F_{b_2})$

Keetenheuve geht nach der Parlamentssitzung zum Rhein. Die Zeichen der Absurdität häufen sich, als Keetenheuve einen Dreiwagenzug einer Straßenbahn auf der Brücke erblickt: "Die Bahn war wie aus jeder Wirklichkeit herausgehoben, für einen Augenblick das überrealistische Abbild eines Verkehrsmittels, ein gespenstisches Abstraktum. Es war eine Todesbahn, und man konnte sich nicht vorstellen, daß sie irgendwohin fuhr." (2,380)

Keetenheuves Gedanken werden nun immer chaotischer, sie werden in einem surrealistischen

Bewußtseinsstrom wiedergegeben: So führt Keetenheuve Lena und Gerda in das Viertel, das zerstört worden ist. Es handelt sich um das Ruinenfeld aus Mauerstümpfen und um eine Kellerlandschaft, wo er auch Elke kennengelernt hatte. Er sieht auch den gelben Luftschutzrichtungspfeil *Rhein*, der die Bewohner einst an den Fluß führte, für sie war er die Rettung, für Keetenheuve bedeutet er den Tod, den er im Rhein findet.

Im "Endspiel" treten allegorische Momente verdichtet auf. Diese Szene übertritt die Grenzen des Realistischen, "alles war unwirklich und überwirklich zugleich" (2,386). Überwirklich ist diese Passage deshalb, denn "der nun präsentierte Text enthält in kompromierter Form die gesamte Wirklichkeit des Buchs, er ist dessen sinnhafte Überhöhung."¹⁷⁸

Diese Trümmerlandschaft wird "Gräberfeld aus nationalsozialistischer Zeit" genannt. Der Ort wird nun genau beschrieben:

Keetenheuve führte Lena in eine ausgeräumte Bucht aus halben Mauern, die einmal ein Zimmer gewesen war, man sah noch etwas von der Tapete, er mochte der Raum eines Bonner Gelehrten gewesen sein, denn Keetenheuve erkannte ein pompejanisches Muster und den verwaschenen wollüstigen Leib eines weibischen Erosen mit zerrissenen Geschlechtsteilen, die überreifen Früchten glichen. (2,386)

Pompeji steht hier symbolisch für den Verfall einer blühenden Kultur. Die überreifen Früchte verweisen wiederum auf den Treibhaus-Charakter der Stadt. Diese Bilder deuten darauf hin, daß Pompejis Katastrophe wiederholt werden kann: So sind sie Visionen einer vergangenen und einer künftigen Katastrophe.

Die surrealistischen Bilder hängen eng mit Keetenheuves seelischem Zustand zusammen: Sie spiegeln Keetenheuves Befürchtungen und Ängste in seinen letzten Tagen wieder und treten jetzt in beängstigender Kombination wieder auf. Die Personen sind Teilnehmer einer Prozession; dadurch ist das allegorische Grundmuster der Imaginationen gegeben. Die Schreckensvisionen bewegen sich in zwei wichtigen Problemkreisen des Romans:

a. Die Visionen knüpfen an die politischen oder pazifistischen Gedanken des Romans an. Die auftretenden Personen sind schon aus der Romanhandlung bekannt: Der Kanzler, "der große Staatsmann", Musäus, der Präsident, die Abgeordneten Korodin, Sedesaum und Dörflich, Frost-Forestier; die Rheintöchter, die Toten zweier Weltkriege und ihre Mütter, ihre Staatsmänner, usw. Die politischen und persönlichen Themenbereiche des Romans werden in kompromierter Form wiederholt. Der erste Bereich ist der Pazifismus. Keetenheuves Befürchtungen im Zusammenhang mit dem Beschluß zur Wiederaufrüstung werden formuliert:

Eine große Heerschau ereignete sich. Die Jugend zweier Weltkriege marschierte an Musäus vorbei, und Musäus nahm bleich die Parade ab. Die Mütter zweier Weltkriege zogen stumm an Musäus vorüber, und Musäus grüßte bleich ihren schwarzumflorten Zug. (2,338)

¹⁷⁸ Karl Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus, a. a. O., S. 109.

Allen politischen Institutionen und gesellschaftlichen Projekten wird noch einmal der Prozeß gemacht. Die Kritik an der Politik ist mit ihrer Abhängigkeit vom Geld verbunden. Die christliche Politik ist die Politik der kleinen Bestechung des Kapitals.

Der Text dementiert die politische Hoffnung auf die Verhinderung der Wiederaufrüstung. Der Heerschau machtbesessener Militärs folgen die unbelehrten Marxisten, die nicht bereit sind, den hegelianischen Glauben an die große historische Persönlichkeit aufzugeben. In apokalyptischen Bildern taumeln die Toten hervor: die Erschlagenen, die Verschütteten, die Ersticken und die Unbehausten. "Der große Staatsmann" darf die Zukunft sehen.

Er sah Teufel und Gewürm, und er sah, wie sie einen Homunkulus schufen. Ein Zug von Piefkes traf sich mit der Omnibusgesellschaft der Rheintöchter, und die Piefkes zeugten mit den Wagalaweiarmädchen den Überpiefke (...) und im schwefligen Dunst gründete der Überpiefke den Superweltstaat und führte die lebenslängliche Wehrpflicht ein. (2,387)

Eine "Richtstätte" wird nun aufgebaut. Keetenheuve übt noch einmal Kritik an den politischen Mißständen der Bonner politischen Welt, bevor der Abgeordnete Korodin als Allegorie des Goldes auftritt. "Der Abgeordnete Korodin schleppte ein großes goldenes Kreuz herbei, unter dessen Last er gebückt ging. Er richtete mit großer Mühe das Kreuz neben dem Galgen auf, und er fürchtete sich sehr." (2,387) Korodin bricht Gold aus dem Kreuz und wirft die Goldstücke den Staatsmännern und den Volksvertretern zu. Man muß an die Anfangssätze des Romans erinnern: Mit dem Raub des Goldes entfesselte sich das Götter- und Menschheitsdrama in Wagners *Rheingold*.

b. Die persönliche Ebene

Keetenheuve stellt sich vor, daß er mit Lena in einem Blutbett liegt, während Frost-Forestier auf den Rhein zeigt: "Dort liegt Guatemala!" (2,389). Diese Gedanken weisen deutlich auf Keetenheuves baldigen Tod hin. Sein wiederholter Versuch, sich in die Gesellschaft zu integrieren und mit Lena auf der Seite der Jugend das Leben zu finden, ist endgültig mißlungen:

Es war ein Akt vollkommener Beziehungslosigkeit, den er vollzog, und er starrte fremd in ein fremdes, den Täuschungen der Lust überantwortetes Gesicht. Nur Trauer blieb. Hier war keine Erhebung, hier war Schuld, hier war keine Liebe, hier gähnte ein Grab. Das Grab in ihm. (2,389)

Elkes Schicksal steht symbolisch für die betrogene deutsche Jugend und Keetenheuve fühlt sich schuldig, weil er sie nicht gerettet hat. Im übertragenen Sinne kann dagegen Lena die Hoffnungen der DDR bedeuten. Keetenheuve konnte die Aufrüstung nicht verhindern, das heißt, daß die Lage der DDR für lange Zeit unverändert bleiben wird: Der Traum von der deutschen Einheit kann in absehbarer Zeit nicht verwirklicht werden. Lena ist aber enttäuscht, denn Keetenheuve hat ihr Hilfe versprochen, ihr aber nicht geholfen; er hat in ihr lediglich

falsche Hoffnungen geweckt.

Keetenheuves Tod wird nun zitathaft erzählt. Der erste Teil des letzten Satzes: "Der Abgeordnete war gänzlich unnütz, er war sich selbst eine Last, und ein Sprung von dieser Brücke machte ihn frei." (2,390) drückt Keetenheuves politische Tätigkeit aus, der zweite Teil sein existentielles Lebensgefühl. Der Abgeordnete kann seine Freiheit nur im Tod verwirklichen. Elkes Tod und das Scheitern seiner politischen Bemühungen hatten bei ihm nur zu Verzweiflung und existentiellern Ekel geführt; seine Erfahrungen waren die der Öde, der Unwirklichkeit und der Absurdität der Welt.

Die Schlußwendung des Romans verweist auf die Worte der Gertrud in Friedrich Schillers *Wilhelm Tell*: "Die letzte Wahl steht auch dem Schwächsten offen, Ein Sprung von dieser Brücke macht mich frei."¹⁷⁹ Die Freiheit des Todes ist bei Schiller als letzte Möglichkeit, als Ausweg aus der Unterdrückung gemeint, während bei Koeppen die existentielle Last und die politische Erfolglosigkeit zum Tod des Protagonisten führen.¹⁸⁰ In diesem Sinne versteht Müller-Waldeck die letzten Worte des Romans so, daß "der demokratische Idealismus Keetenheuves, eines Hamlet in Bonn, in der Schilderung seines Freitods durch Koeppen durchaus eine sarkastisch-ironische Wendung enthält".¹⁸¹

¹⁷⁹ Friedrich Schiller: *Wilhelm Tell*, Stuttgart 1993, 1. Aufzug, 2. Szene, S. 15.

¹⁸⁰ Vgl. Josef Quack: *Wolfgang Koeppen*, a. a. O., S. 187.

¹⁸¹ Gunnar Müller-Waldeck: Brief an die Mitglieder der Koeppengesellschaft vom August 2001

IV. *Der Tod in Rom* (1954)

1. Die Prologe des Romans

Im dritten Roman der Trilogie kehrt Koeppen auf das bereits im ersten Nachkriegsroman angewandte Verfahren zurück. Wiederum werden Textsequenzen verknüpft sowie die Gedanken und Handlungen der Gestalten aus wechselnder Perspektive dargestellt. In den verschiedenen Szenen werden aber nicht solche Protagonisten zusammengeführt, die einander unbekannt sind, sondern Mitglieder einer Familie. Das Zusammentreffen dieser Familie erfolgt in Rom. Der Zeitpunkt des Geschehens wird nicht explizit genannt, der Abstand zwischen der erzählten Zeit und dem Erscheinen des Romans ist sehr gering. So wird z.B. Dien Bien Phu erwähnt, das am 7. Mai 1954 von den Vietminh erobert wurde: „Die weiße Festung im indochinesischen Dschungel stand vor dem Fall“ (2,400) und „Ich kaufte am großen Zeitungsstand eine Zeitung. Die Dschungelfestung war gefallen“ (2,566). Die Handlung spielt demnach zwischen dem 6. und 8. Mai 1954 - zweieinhalb Tage. Der Höhepunkt ist die Aufführung von Siegfrieds Symphonie, bei der außer Eva Judejahn alle Familienmitglieder anwesend sind.

Siegfried Pfaffrath unterscheidet sich von allen anderen Gestalten dadurch, daß er über sich selbst und andere Romangestalten reflektiert und neben dem Er-Erzähler als ein zweiter, als Ich-Erzähler auftritt. So stellt er sich vor: „Ich heiße Siegfried Pfaffrath.“ (2,400) Es lassen sich dabei sein erlebendes und sein erzählendes Ich unterscheiden, besonders in den Fällen, in denen er über die Geschehnisse aus zeitlicher Distanz berichtet. Quack verweist auf die schon erwähnte Stelle über den Indochinakrieg: "Wir erfuhren die Vernichtung, die uns gedroht hatte, erst viel später und aus Zeitungen, die noch nicht gedruckt waren." (2,400) Der Er-Erzähler verfügt über dieses Vergangenheitsbewußtsein nicht. Außerdem gibt es Geschehnisse, die der Ich-Erzähler nicht reflektiert, zu diesen gehören Judejahns Tod und Ilse Kürenbergs Ermordung; er berichtet nicht mehr, als diese Ereignisse stattfinden.¹⁸²

Der Roman hat zwei Teile, die jeweils mit einer Exposition beginnen. Die Themen der beiden Einleitungen können durchaus aufeinander bezogen werden, deshalb werde ich sie nacheinander untersuchen. Der Romananfang, d.h. die erste Einleitung, befaßt sich mit Sinnstrukturen der Antike, der Götterwelt und hat das Pantheon zum Schauplatz. Die zweite

¹⁸² Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 237-240.

Exposition spielt in der Kapelle im Vatikan, in der der Papst betet, und setzt sich mit der Wirkungsfähigkeit der katholischen Christenheit auseinander.

1.1. Der erste Prolog

Der Tod in Rom beginnt folgendermaßen:

Es war einmal eine Zeit, da hatten Götter in der Stadt gewohnt. Jetzt liegt Raffael im Pantheon begraben, ein Halbgott noch, ein Glückskind Apolls, doch wie traurig, was später sich ihm an Leichnamen gesellte, ein Kardinal vergessener Verdienste, ein paar Könige, ihre mit Blindheit geschlagenen Generale, in der Karriere hochgediente Beamte, Gelehrte, die das Lexikon erreichten, Künstler akademischer Würden. Wen schert ihr Leben? Die Reisenden stehen staunend im antiken Gewölbe und blicken verlegenen Antlitzes zum Licht empor, das durch das einzige Fenster des Raumes, die runde Öffnung in der einst mit bronzenen Ziegeln gedeckten Kuppel, wie Regen auf sie fällt. Ist es ein goldener Regen? Danae läßt sich von Cook und vom Italienischen Staatsverband für den Fremdenverkehr wohl führen; doch Lust empfindet sie nicht. So hebt sie auch nicht ihr Kleid, den Gott zu empfangen. Perseus wird nicht geboren. Die Meduse behält ihr Haupt und richtet sich bürgerlich ein. Und Jupiter? Weilt er, ein kleiner Pensionär, unter uns Sterblichen?

Ist er vielleicht der alte Herr der American-Express-Gesellschaft, der Betreute des Deutsch-Europäischen Reisebüros? Oder haust er hinter den Mauern am Stadtrand, in die Irrenanstalt gesperrt und von neugierigen Psychiatern analysiert, in die Gefängnisse des Staates geworfen? Unter dem Kapitol hat man eine Wölfin hinter Gitter gesetzt, ein krankes verzweifelteres Tier, fern davon, Romulus und Remus zu säugen. Die Gesichter der Touristen sind in dem Licht des Pantheons wie ein Teig. Welcher Bäcker wird ihn kneten, welcher Ofen ihm Farbe geben? (2,393)

Der trostlosen Zeit des Erzählers wird die vergangene Zeit der Götter, die der Antike, gegenübergestellt. Die Götter hatten einen Sinnrahmen vorgegeben und Orientierungsmuster gesetzt. Diese Sinnvorgaben sind mythisch und die Zeit der Götter ist in einer unbestimmten Sagenwelt verschwunden. .

In der Vergangenheit gab es noch Götter, Helden und Heldengeschichten; es werden einige Götter und Geschichten sogar erwähnt. Doch dadurch, daß sie in der Gegenwart negiert werden, werden sie heraufbeschworen. Apoll ist der Gott der Jugend, der Musik, der Weissagung, des Bogenschießens und der Heilkunst und er ist der Sohn des Zeus, der in der ersten Geschichte, in der des Perseus, eine wichtige Rolle spielt. Mit Apoll wird bereits ein zentrales Thema des Romans, die Musik, angesprochen: Apoll entwickelte eine außerordentliche Fähigkeit auf der Leier und gewann einen Wettkampf gegen Pan. Das Opfer war König Midas, dem Eselsohren wuchsen, weil er Pans Flötenmusik bevorzugt hatte. Drei von Apolls Söhnen wiederum waren für ihre Sangeskunst berühmt: Orpheus, Licos und Philammon. Auf Pan und Orpheus wird später im Roman noch hingewiesen.

In den ersten Zeilen wird auf die Geschichte des Perseus Bezug genommen: Als der König von

Argos von einem Orakel erfuhr, daß ein Sohn der Danae ihn töten werde, hatte er diese in ein ehernes Gemach geworfen. Zeus besuchte aber Danae als goldener Regenschauer und zeugte mit ihr einen Sohn, Perseus, der in diesem Gemach geboren wurde. Später tötete Perseus die Gorgo Meduse mit Hilfe der Athene. Die Gorgo Meduse steht für das Böse: Sie ist ein gräßliches Ungeheuer, riesige Zungen hängen aus ihren Mäulern, um ihre Köpfe ringeln sich Schlangen.¹⁸³

Die Meduse lebt in den bürgerlichen Verhältnissen weiter. Die sich bürgerlich einrichtende Meduse erinnert uns an den Stier des Minos, an den Minotaurus, im zweiten Roman der Trilogie, der verehrt im Kreise des Volkes lebt. Im Roman *Tauben im Gras* stellt die Gorgo Meduse das Böse in der deutschen Geschichte dar - den Nazismus. Auch Langer schreibt darüber: "Ideale gedeihen in einer solchen Welt nicht; Perseus, der Überwinder der Meduse wird nirgends geboren. Die Bewußtseinsveränderung hat nicht stattgefunden. Hinter der Maske der Bürgerlichkeit lebt dieselbe Mentalität weiter, die den Faschismus möglich machte."¹⁸⁴

Die Geschichte von Romulus und Remus, die von einer Wölfin gesäugt wurden, ist im Zusammenhang mit Roms Gründung bekannt: Romulus und Remus waren Zwillingssöhne des Mars und der Rea Silvia. Amulius ließ die kleinen Kinder in einem Korb auf dem Tiber aussetzen, der aber ans Ufer trieb, wo die Knaben von einer Wölfin gesäugt und einem Specht genährt wurden. Wolf und Specht waren dem Vater der Kinder, Mars, heilig. Nachdem Romulus Remus getötet hatte, gründete er eine Stadt, die er nach seinem Namen Rom nannte.¹⁸⁵

Die heutige Wölfin ist ausgemergelt und nicht fähig, Romulus und Remus zu säugen. Der Mythos wird damit zurückgenommen, die Gründung Roms durch Romulus bezweifelt. Es vollzieht sich die Dekomposition der Götter, ihre mythologische Weisheit gilt für die Gegenwart nicht mehr. Sie sind, wie Quack schreibt, „allenfalls Sehenswürdigkeiten für die Touristenbranche, Objekt der Sozialversicherung oder ein Gegenstand für psychiatrische oder tiergärtnerische Betreuung.“¹⁸⁶

Die Gegenwart wird von Touristen repräsentiert: Diese Menschen der Gegenwart staunen und wirken so, als ob sie auf ein Wunder warten würden. Ihre Blicke wenden sich dem Licht

¹⁸³ Vgl. Edward Tripp (Übersetzung von Rainer Rauthe): Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Stuttgart 1991, S. 423-426.

¹⁸⁴ Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 180.

¹⁸⁵ Vgl. Reclams Lexikon der antiken Mythologie, a. a. O., S. 469.

¹⁸⁶ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 235.

des Fensters zu, in dem ihre Gesichter wie ein Teig wirken, den ein Bäcker erst noch kneten und der Ofen färben wird. Es wird die Verachtung der gestaltlosen Masse ausgedrückt, die sich passiv wie Brotteig kneten läßt.

Raffael wird ein Liebling Apolls genannt, er ist mit den Göttern im Pantheon begraben. Er ist ein „Glückskind Apolls“, ein Halbgott, physisch ist er sterblich, aber seine Werke überdauern ihn. Die Nennung Raffaels führt eine Künstlergestalt ein, so wird der ganze Bereich des Mythos als Problem der Kunst betrachtet. Raffael wird dem modernen Künstler gegenübergestellt:

Raffael wurde jedenfalls für die deutsche Romantik geradezu zum Inbegriff einer vorreflexiven, göttlich-anmutigen Schönheit der Kunst, seine Natur, die unbeschwerte Produktion und die Einheit von Schönheit und Glaube wurden zum Paradigma einer begnadeten Kunstproduktion gemacht, die gleichsam 'ohne Arbeit' entstehen konnte.¹⁸⁷

Richner meint dazu, daß dem Zeitgenossen Koeppen nur die Sehnsucht nach dem vollkommenen Zustand des Goldenen Zeitalters bleibe. Er schreibt: "Es zeigt sich hier, daß Koeppen einen letzten schwachen Halt seiner existentiellen Labilität manchmal noch im Mythos findet."¹⁸⁸ Mit dieser Aussage Richners bin ich nicht einverstanden, denn Koeppen verwendet die mythologischen Hinweise in umgedeuteter Form. Ich teile die Meinung von Hielscher, der in diesem Zusammenhang schreibt:

(...) es handelt sich nicht um einen reinen Dekadenzgedanken, der mit den Anspielungen auf die griechische Mythologie ausgedrückt wird, sondern darum, daß die ekstatischen Qualitäten der Götter, um derentwillen sie von Menschen erfunden und ihr Leben verklärt wurden, nicht mehr gewährleistet sind, seit es Geschichte gibt, seit die goldene Zeit vorüber ist.¹⁸⁹

Diejenigen, die mit Raffael zusammen begraben sind - Vertreter der Kirche, der Politik, des Militärs - sind gegen den Untergang ohnmächtig. Die institutionellen Vertreter der Macht werden negativ bewertet.

Die Reisenden, die Romangestalten, die ins Licht blicken, erscheinen als formbar; sie suchen Orientierung. Es wird hier nach den Möglichkeiten der Kunst gefragt: Kann sie noch nach Raffaels Tod ihre Rolle erfüllen? Auf diese Fragen suchen auch die Romangestalten eine Antwort.

¹⁸⁷ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 135.

¹⁸⁸ Thomas Richner: *Der Tod in Rom*. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman, a. a. O., S. 25.

¹⁸⁹ Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 137.

1.2. Der zweite Prolog

Im zweiten Prolog wird untersucht, welche Wirkung die christliche Religion in der Geschichte der Menschen haben kann.¹⁹⁰ Der Papst betet in seiner Kapelle vor dem Bild des Gekreuzigten, der Mutter Gottes, aus den Wolken schaut der heilige Petrus herunter.

(...) der Papst betete für die Christen und die Feinde der Christenheit, er betete für die Stadt Rom und für die Welt, er betete für die Priester in aller Welt und betete für die Gottesleugner in aller Welt, er bat Gott, die Regierungen der Länder nach seinem Willen zu erleuchten, und er bat Gott, sich auch den Beherrschern der rebellisch gesonnenen Reiche zu offenbaren, er erflehte die Fürbitte der Mutter Gottes für Bankiers, Gefangene, Henker, Polizisten, Soldaten, für Atomforscher und die Kranken und Krüppel von Hiroshima (...) (2,479)

Der Papst zählt in seinem Gebet alle nur denkbaren Menschentypen auf. Von seiner Fürbitte schließt er nicht einmal die Schuldigen aus. Judejahn scheint die Möglichkeit der Erziehung der Menschen durch den christlichen Glauben zu widerlegen: „Päpste hatten im Garten gebetet. Ihr Gebet war nicht erhört worden; oder was um Himmels willen hatten sie von Gott verlangt? Zweitausend Jahre christlicher Erleuchtung und am Ende lebte Judejahn“ (2,465). Der Erzähler teilt die These von der Verantwortung der christlichen Kirche und des Papstes für das Morden im Zweiten Weltkrieg: „oder hatte der Hirt der Christenheit sich wenigstens vom Töten abgewandt, er wenigstens, er allein, und hatte vor aller Welt bekannt: 'Seht, ich bin machtlos, sie töten gegen Gottes Gebot und gegen mein Hirtenwort'“ (2,465).

In seinem Gebet beschwört der Papst die gesamte Zeit des Christentums herauf, angefangen von den Vorläufern bis zu den Nachkommen. Der Bogen umspannt den christlichen Erdkreis vom antiken Rand seiner Erscheinung bis zum zeitgenössischen Rand seines Verschwindens: „und die neu angekommenen neuen Heiden mischten sich unter die neuen Heiden, die schon in der Stadt wohnten, und sie waren gottloser und gottferner als die alten Heiden, deren Götter zu Schatten geworden waren“ (2,480).

Der Papst denkt auch an die im ersten Prolog erwähnten Götter: "an die Götter von Ostia antica, an die irrende Seele der alten Götter in den Ruinen" (2,480). Die antiken Götter und Gestalten werden durch das Todesmotiv verknüpft. Auch der Papst wird im Reich der toten Heiden und toten Christen zu einem Schatten, der aber durch die Sonne abgelöst wird:

War auch der Papst ein Schatten? War er auch auf dem Weg zu den Schatten? Einen schmalen, einen unendlich flüchtigen, einen unendlich rührenden Schatten warf der Papst auf den Purpurboden seiner Kapelle. Der Schatten des Papstes dunkelte den Purpur des Teppichs zu Blut. Die Sonne war aufgegangen. (2,480)

¹⁹⁰ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 236. und Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 47-51.

2. Lebensmöglichkeiten in der ersten und zweiten Geschichte

Ähnlich wie bei den ersten beiden Romanen der Trilogie werden auch in *Tod in Rom* zwei Geschichten erzählt: Die erste spielt in der Vorkriegszeit, während des Krieges und in der ersten Zeit nach der Niederlage, die zweite in der Zeit zwischen dem 6. und 8. Mai 1954 in Rom; allerdings wird während der Handlung an diesen drei Tagen die ganze Problematik der Vergangenheitsbewältigung und der Möglichkeit von Leben unter verschiedenen Bedingungen dargeboten.

Die Handlung der ersten Geschichte wird in die der zweiten eingebettet und so können beide aufeinander bezogen werden. Die Gruppierung der Figuren erfolgt nach den dominanten Werten im Wertesystem der einzelnen Figuren: Macht, Kunst, Religion und Liebe. In der Analyse geht es jedoch nicht nur um Charakteristik und Gruppierung der Figuren, sondern ich gehe davon aus, daß eine Geschichte immer eine Veränderung der Wertqualitäten bedeutet, die vor allem in Bezug auf die Figuren zu bestimmen ist.¹⁹¹ In diesem Roman stehen nicht Treffen und Trennung der Liebespaare im Mittelpunkt, sondern die Darstellung der Veränderung der Wertdominanzen und Denkformen der einzelnen Romanfiguren.

2.1. Die erste Geschichte

Zu Beginn der ersten Geschichte bilden die Familien Pfaffrath und Judejahn noch eine Einheit: Die Kinder werden auf die Ordensburg geschickt, um eine militärische Erziehung zu erhalten. Der Generaldirektor Kürenberg dirigiert im Theater der Stadt. Aus den Erinnerungen der Gestalten erfahren wir, wie die einzelnen Personen ihre Möglichkeit zu leben unter bestimmten Bedingungen gewählt haben, an der sie noch in der zweiten Geschichte festhalten. Die Wahl der älteren Generation z.B. führte zur Auflösung der Familie, zur Trennung der Familienmitglieder voneinander und auch dazu, daß die Kürenbergs ihre Heimatstadt verlassen mußten.

Koeppen hat die Personen und ihre Wahl auch psychologisch begründet. Thomas Richner hat in seinem Buch diese psychologische Motivation der Figuren aufgedeckt.¹⁹²

¹⁹¹ Vgl. Árpád Bernath: Heinrich Bölls historische Romane, a. a. O., S. 68.

¹⁹² Thomas Richner: Der Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman, a.a.O.

2.1.1. Die Möglichkeit des Lebens unter dem Aspekt der Machtdominanz

Richner charakterisiert Judejahn als eine Person, die primär von Angst bestimmt ist.¹⁹³ In der Kindheit hatte er Angst vor dem Vater, der eine autoritäre Persönlichkeit war; der Volksschullehrer beschimpfte ihn immer: „Du bist dumm, du hast deine Aufgaben nicht gelernt, du bist ein schlechter Schüler, eine Null, die aufgeblasen wurde“ (2,429). Den negativen Einfluß des Vaters kann er auch später nicht bewältigen, „aber in jedem Tuch blieb er der alte Judejahn, ein infantiler Typ, ein düsterer Knabenheld, der nicht vergessen konnte, daß sein Vater, ein Volksschullehrer, ihn geprügelt hatte, weil er nichts lernen wollte.“ (2,408)

Schon in jüngsten Jahren findet er im Nationalsozialismus einen gewissen Halt, hier versucht er „den kleinen Gottlieb“ zu kompensieren. Der Militarismus und die nationalsozialistische Ideologie bedeuten für ihn Sicherheit und Lebensziel. Vom Vater zu Autoritätsgläubigkeit erzogen, braucht er auch später jemanden, dem er gehorchen kann, „brauchte er den Führer als Verkörperung und weithin sichtbaren Gott der Macht, den Befehlsgeber, auf den er sich berufen konnte vor dem Schöpfer, den Menschen und dem Teufel: Ich habe immer gehorcht, ich habe stets Befehle ausgeführt“ (2,428). 1915 will er die Schule verlassen und einrücken, aber man nimmt ihn beim Militär nicht. Zwei Jahre später kann er das Notabitur machen und wird zum Offizierslehrgang zugelassen, dann wird er Leutnant.

Seine weitere Lebensgeschichte, die Zeit zwischen der Jugendzeit und der Erwachsenenzeit, kann als eine negative Bildungs- oder Initiationgeschichte aufgefaßt werden: Es ist eine Verführungsgeschichte, in der Hitler und seinesgleichen den Verführer spielen. Judejahns Verpflichtung der Ideologie Hitlers gegenüber kann dabei als ein Teufelspakt verstanden werden. Der Verführer bietet dem jungen Mann gegen einen gering erscheinenden Preis Höchstwerte an Reichtum, Erotik und vor allem Macht an. Hier kann man auch von der Vervielfältigung der Verführerfiguren und der Paktsituationen sprechen; im Zusammenhang mit der Vervielfältigung der Verführerfiguren kommt es nämlich zu einer paradoxen Rollenkombination: Der Verführer ist ein Verführter und der Verführte verführt seinerseits. So heißt es im Roman:

(...) und er begriff noch immer nicht, daß diese Sonne, von der er Befugnis zu töten geliehen hatte, auch nur ein Betrüger gewesen war, auch nur ein schlechter Schüler, auch ein kleiner Gottlieb, doch

¹⁹³ Ebd. S. 61.f.

des Teufels auserwähltes Werkzeug, eine magische Null, eine Schimäre des Volkes, eine Luftblase, die schließlich platzte. (2,429)

Die Konvertibilität von Verführer- und Verführtenrolle hat schon in den Teufelspaktgeschichten des 19. Jahrhunderts zur Konsequenz, daß der Verführer seinen ontischen Sonderstatus verliert: Er wird entdämonisiert und vermenschlicht. Weder Hitler noch Judejahn werden als wirklich existierende übermenschliche Dämonen aufgefaßt, darauf wird im Text mehrmals hingewiesen. Der Verweis auf den Teufelspakt, eine gewisse Konservierung des überholten dämonologischen Wissens, wird durch die Einbeziehung des Volksaberglaubens und der bildlichen Redeweise erreicht: "Judejahns Zwingreich und Marschverband, sie waren in die Hölle zu wünschen" (2,407), über Benito, den Kater denkt Judejahn "Warum hatte er das Biest hergebracht? War Magie im Spiel?" (2,406), Siegfrieds Gedanken über Judejahn: "Und Judejahn hatte der Teufel geholt, so hatte ich doch gehofft, und wenn der Teufel ihm nun Urlaub gegeben hatte, dann war es des Teufels Sache" (2,469), über Judejahns Spazierfahrt mit Laura heißt es: "Er kutschierte in des Teufels Hohlweg." (2,522), seine Flucht nach Ilse's Ermordung ist wie eine Höllenszene beschrieben: "Die Straße war eng, und auf ihrem Grund fuhren die Automobile, kreischten, ratterten, machten einen Höllenlärm und sahen wie kriechende Ungeheuer unter dem roten Nebel aus" (2,575), über Judejahns Tod wird geschrieben: "Niemand weiß, was in ihm vorging; ob er nach Walhall ritt, ob Teufel ihn holten, ob seine Seele aufjauchzte, weil die Rettung nah war." (2,579).¹⁹⁴

Hoffmann sieht einen wichtigen Unterschied zwischen den goethezeitlichen und den spätrealistischen Teufelspaktgeschichten. Die goethezeitlichen Figuren würden den Pakt mehr oder weniger bewußt schließen, sie wüßten oder ahnten, daß sie dem Teufel gegenüberstehen. Judejahns Pakt wird aber völlig undramatisch geschlossen, er ist das Ergebnis einer langen psychologischen und politischen "Entwicklung". Und diese Tatsache stellt auch einen Unterschied zu den von Hoffmann analysierten Teufelspaktgeschichten dar, denn im Falle Judejahns geht es nicht um eine angeborene Anlage: Judejahn ist kein geborener Teufel.¹⁹⁵

Die Kaserne und die Kameraden boten Judejahn das Gefühl der Sicherheit. Jede Haltung, die von seiner abweicht, bezeichnet er mit Schimpfworten. Die Pfaffraths kritisiert er wegen ihrer Anpassungshaltung, denn die Position des Bürgers ist für ihn nicht akzeptabel, er ist

¹⁹⁴ Vgl. Volker Hoffmann: Strukturwandel in den „Teufelspaktgeschichten“ des 19. Jahrhunderts. In: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 117-128.

¹⁹⁵ Vgl. ebd. S. 124.

bürgerfeindlich. Um seine Angst zu überwinden, wird Judejahn zum Angstobjekt, Siegfried erzählt davon, daß er sich immer vor ihm fürchtet. Außerdem bedeutet Kommunikation für Judejahn Wutausbruch, Aggression, Befehle und er erkennt die Macht des Todes; er hat oft Todesangst. Um seine Todesangst zu bewältigen, verwandelt er sich in einen Todbringer und wird zum personifizierten Tod. Als überzeugter Nationalsozialist wird er zum überzeugten Vertreter der „Endlösung“. Besonders seine triebhafte Sinnlichkeit machte ihn für die nazistische Ideologie anfällig. Quack weist diesbezüglich auf die unübersehbare sexuelle Komponente des völkischen Judenhasses hin:

Was Judejahn empfindet, wird treffend 'Lusthaß' bezeichnet, und es wird deutlich, das dieses perverse Sexualmotiv Judejahn auch bei den von ihm befohlenen Liquidierungsaktionen leitete. (2,548,cf.575)¹⁹⁶

Im Zusammenhang mit diesem Gedanken müssen auch Judejahns Wachträume in der Jugendzeit zitiert werden: „Es war Sünde, sich mit Jüdinnen zu vermischen, es war Artur Dinters vom kleinen Gottlieb verschlungene, Sünde wider das Blut, aber der Gedanke an die Sünde reizte die Hoden“ (2,549). Judejahn wird schließlich in Nürnberg in seiner Abwesenheit zum Tode verurteilt, kann aber entkommen.

Zur Zeit des Romangeschehens ist er militärischer Ausbilder in einer arabischen Kaserne in der Wüste, die ihm die Illusion der Macht geben kann. Es ist niemand anderer als Judejahn, der das Ende der bürgerlichen Kultur prognostiziert: „Judejahn dachte an die Nacht des Reichstagsbrandes. Das war eine Erhebung gewesen. Eine Epoche hatte begonnen! Eine Epoche ohne Goethe!“ (2,425).

Eva, Judejahns Frau, war während der NS-Zeit Mitglied der Frauenschaft; auch sie ist nach der Niederlage eine Endsieggläubige, die um Hitler und Großdeutschland trauert. Eva betrachtet ihren und Judejahns Ehebund als eng mit dem Dritten Reich verbunden. Dieser Bund war mit Hitlers Tod gelöst. Sie empfindet sich und Judejahn schließlich als schuldig: Das ist „die Schuld der Heilsüberlebung“ (486).

Friedrich Wilhelm Pfaffrath und seine Frau stellen „die bitter-böse Karikatur des Deutschtums, der Bürgerlichkeit und des Sippendenkens“¹⁹⁷ dar, durch ihr Bild wird der ungebrochene und gefährliche Nationalismus der deutschen Familie verdeutlicht. Die Pfaffraths leben stets in der Warteposition, denn sie wollen an Macht geraten. Richner betont, daß „der Wille zum befehlenden Über-Menschen, zum brutalen, Leiden und Schmerz fordernden und bringenden Vater (...) das masochistische Verhältnis deutscher Bürgerlichkeit

¹⁹⁶ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 208.

zu ihren nationalen Führergestalten bloß (stellt)“.¹⁹⁸

Friedrich Wilhelm Pfaffrath ist ein protestantischer Pfarrersohn, aber ist trotzdem nicht christlich; am wenigsten nächstenliebend. Er verfälscht seine Vergangenheit sogar vor sich selbst: Nach seiner Erinnerung hat er Kürenberg gefördert, den Mord an Aufhäuser hat er aber gutgeheißen und sich nie für zuständig erklärt, wenn man ihn um Hilfe für Juden oder andere Verfolgte bat. Er fürchtete damals Judejahn, auch deshalb wagte er nicht zu helfen.

Dietrich wurde ebenfalls auf der Ordensburg erzogen, er spielt in der ersten Geschichte aber keine große Rolle. Daß seine Erziehung mit „Erfolg“ gekrönt war, erfahren wir in der Nachkriegsgeschichte, in der er sein wahres Wesen zeigt. Er war schon auf der Ordensburg ein berechnender Junge: „auf der Ordensburg beneidete ich Adolf, weil sein Vater so viel mehr war als mein Vater“ (2,487). Eva Judejahn, Friedrich Wilhelm, Anna und Dietrich Pfaffrath können auch als Verführte gelten, sogar als lebenslang Verführte und ebenfalls als Verführer.

2.1.2. Lebensmöglichkeiten unter dem Aspekt der Kunstdominanz

Siegfried Pfaffraths Kindheitserinnerungen sind von Tod, Kälte und Verachtung geprägt, denn er hat niemals Geborgenheit erfahren. Die Ursache seiner Selbstverachtung und seines Selbsthasses liegt in seiner Familie: „die Schwestern Klingspor waren unsere Mütter, und das bedeutet ein Jahrhundert nationaler Dummheit, soldatischen Drills, deutschbürgerlicher Begrenzung, die leider grössenwahnsinnig und tobsüchtig wurde, wenn sie endlich aus ihrem engen Bett brach.“ (2,502) Als ihm seine Eltern und Dietrich zu seiner Symphonie gratulieren, empfindet er die Begegnung als Bedrohung seiner Freiheit. Er möchte sich vielmehr von seiner Familie befreien.

Im Konzertsaal stehen Lorbeer oder Oleander. Diese Pflanzen erwecken in ihm die Vorstellung von Krematorien, vom Tod. „Variationen über den Tod und die Farbe des Oleanders“; so hieß seine erste Arbeit, die er seiner Großmutter widmete, „der einzigen Person in der Familie, die er geliebt hatte“ (2,394). Nicht umsonst hat ihn die Liebe mit der Großmutter verbunden, denn sie war fremd in dem von Marschstiefeln widerhallenden Haus seiner Eltern: Als Witwe eines Pastors war sie insgeheim gegen das Hakenkreuz, obwohl sie diese Meinung nie aussprach. Das Motiv der Liebe kommt übrigens nur im Zusammenhang

¹⁹⁷ Thomas Richner: Wolfgang Koeppen: „Der Tod in Rom“, a. a. O., S. 88.

mit der Großmutter vor.

Die zweite Variante des Septetts thematisiert die Rolle des Widerstandes. Hier erscheint die Musik als Möglichkeit zur Bewältigung seiner Traumata:

(...) es war Siegfrieds Auflehnung gegen seine Umgebung, gegen das Kriegsgefangenenlager, den Stacheldrahtzaun, die Kameraden, deren Gespräche ihn anödeten, den Krieg, den er seinen Eltern zuschrieb, und das ganze vom Teufel besessene und geholte Vaterland. (2,395)

Siegfried setzt sich mit Kürenberg in Verbindung und bittet ihn um Beispiele der Zwölftonmusik. Er schätzte diese Musik gerade deshalb, weil sie von seinen verhassten Erziehern und von den Machthabern nicht akzeptiert wurde. Kürenberg schickte Siegfried das Werk von Schönberg und Webern ins Lager. Die Zwölftonmusik eröffnete dort für Siegfried eine neue Welt: Sie symbolisierte die Entfernung von der Sippe, „in die geboren zu sein er immer nur entsetzlich gefunden hatte“ (2,396). Kürenberg schätzt Siegfrieds Brief als „eine Botschaft aus dem barbarisch gewordenen Europa, die Taube, die sagte, die Flut weiche zurück.“ (2,404). Dieser Satz verweist auf 1 Mose 8.11: Noah erfuhr vom Ende der Sintflut, als ihm eine Taube den Ölzweig als Zeichen des Friedens in die Arche trug. Kürenbergs und Deutschlands Schicksal während der NS-Herrschaft und nach dem Krieg ist mit dem Schicksal der Menschen in der biblischen Vorlage vergleichbar. Durch die Wassermassen unterzog Gott die alte Welt der Prüfung durch sein Gericht mit seinem doppelten Urteilspruch: Verdammung für die Schuldigen und Gnade für die Auserwählten. Bei der Flut bestand die Verfluchung der Erde darin, den Menschen mit Hilfe der Natur zu vernichten. Der nach der Sintflut geschlossene Bund aber ist ein Bund des Lebens. Seine Bedingungen umfassen die Ausbreitung des Lebens, seinen Schutz und seine Heiligkeit. Koeppen vergleicht Deutschlands Schicksal mit dieser Katastrophe, mit der Sintflut, die durch die Schuld der Menschen verursacht wurde. Kürenberg und seine Frau gehören dabei zu den Geretteten, die in ihrer "Arche", d.h. in der Emigration die Katastrophe überleben können. Die Flut ist zurückgewichen, aber der Roman weist darauf hin, daß die Schuldigen weiterleben und so der Schutz des Lebens nicht gesichert ist. In diesem letzten Punkt weicht der referierende Text von der biblischen Vorlage entschieden ab.¹⁹⁹

Die beiden Burschen am Tiberufer sind häßlich, doch binden sie Siegfried symbolisch an die verhasste Erziehung in der Ordensburg, die sein Bedürfnis nach Liebe und Begehren von "nackten Knabenkörper[n]" sich entwickeln ließ. Die Ursache seiner Päderastie sieht

¹⁹⁸ Ebd. S. 89.

¹⁹⁹ Der Ölzweig war schon in Alt-Rom in erster Linie Symbol der Friedensgöttin (Pax). Die Taube mit dem Zweig des Ölbaums im Schnabel ist auch Pablo Picassos Friedenstaube, die Picasso 1949 für den

Siegfried also nicht in seiner Konstitution, sondern in der Welt der nationalsozialistischen Erziehungsanstalt, die nicht ohne Folgen geblieben sei:

Ich wollte einsam sein, aber manchmal sehnte ich mich nach Nähe, nach Berührung, nach einem Herden- und Stallgeruch, nach einer Welt leiblicher Gemeinsamkeit, die ich verloren und von der ich mich losgesagt hatte, einem Zwang, aus dem ich mich befreit glaubte, die Jungenswelt der Ordensburg, den Geruch der großen Schlafsäle, die nackten Knabkörper in spartanischer Erziehung (...) und weiter die Welt der Männerbünde, die Horte, Lager und Heime der nationalen Bewegungen... (2,505)

Siegfried erkennt Kürenberg in Rom erst, als sie gemeinsam geklärt haben, daß Kürenberg früher in Siegfrieds Heimatstadt dirigiert hat. Siegfried erinnert sich an die Geschehnisse nicht genau, denn damals war er noch ein Kind. Die Szene aber, als Kürenberg seinen Vater besuchte, um seinen Schwiegervater freizubekommen, hat sich ihm klar eingeprägt. Er weiß noch, daß sein Vater Kürenberg geraten hat, an seine Karriere zu denken und sich scheiden zu lassen. Der alte Aufhäuser wird als ein Mensch mit humanistischer Bildung geschildert: „ein Bibliophile, und ich fand Erstausgaben der Klassiker und der Romantiker, (...) Erstausgaben der Brüder Mann, die Werke von Hofmannsthal, Rilke, George.“ (2,434) Siegfried nahm einige Bücher mit nach Hause. Aufhäuser, der Häftling, wurde später erschlagen. Aufhäuser und sein literarisches Interesse erinnern an Edwin und seine Lieblingsdichter im ersten Roman der Trilogie.

2.1.3. Die Möglichkeit von Leben unter dem Aspekt der Dominanz des Glaubens

Adolf erzählte Siegfried das Ende der Ordenschule, dieser nationalsozialistischen Erziehungsburg. Die Kinder in der Uniform der Parteischule wurden alleingelassen, und dabei führte Adolfs Weg ihn in eine Kirche, wo ihn ein Priester fand. Hier entstand schließlich der Wunsch, dem Herrn zu dienen, denn Adolf konnte keinem Menschen mehr glauben. Der Priester predigte aus dem Evangelium nach Johannes:

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, wer mein Wort hört und dem glaubt, der mich gesandt hat, der hat das ewige Leben und kommt nicht in das Gericht, sondern ist schon vom Tod zum Leben übergegangen. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Es kommt die Stunde, ja sie ist jetzt schon da, in der die Toten die Stimme des Sohnes Gottes hören werden; und die auf sie hören, werden leben. (2,462)²⁰⁰

Dieses Bibelzitat gehört zu den wenigen im Roman, in denen die Bedeutung einiger Elemente des Bibeltextes beibehalten wird; in den meisten anderen Fällen handelt es sich stets um die Umkehrung der Bedeutung der Bibelzitate im Roman. Das Bibelzitat drückt den Gedanken aus, daß die endgültige Entscheidung für ewiges Leben oder Tod schon im irdischen Leben

getroffen wird. Die Millionen von Entscheidungen aber sind in Raum und Zeit verstreut, sie offenbaren sich erst im Jüngsten Gericht, wenn die Toten aus den Gräbern auferstehen, „die da Gutes getan haben, zur Auferstehung des Lebens, die aber Übles getan haben, zur Auferstehung des Gerichts“ (Joh, 4,29). Adolf denkt an seine nationalsozialistischen Erzieher, die die Erde erobern wollten, nicht das Heilige Grab, „doch scheuten sie Gräber nicht“ (2,462).

Die Wege des irdischen Vaters Judejahn und seines Sohnes Adolf gehen hier auseinander: Adolf wählt den Glauben und damit das Leben, Judejahn geht seinen Weg des Todes weiter. Tod und Leben werden in der Bibel als zwei scharf voneinander getrennte Bereiche gesehen: Der Glaube ist dabei das Mittel, durch das der Mensch von einem in den anderen Bereich hinübergeht. Adolf, der den Glauben gewählt hat, hat das Gericht schon in gewissem Sinne hinter sich, während Judejahn, der Übeltäter, nichts als das Gericht zu erwarten hat.

Siegfried bewertet Adolfs Wahl folgendermaßen: Dieser sei aus Furcht vor sich selbst der freien Selbstbestimmung ausgewichen. Adolfs Lebensprinzip ist aber die christliche Liebe, die Agape. Pinzhoffer versteht seine Wahl so, daß er durch seine Erziehung nur eine Möglichkeit erlernt hat, mit der Welt umzugehen: Im Handeln dem Herrn zu dienen, an einen Herrn zu glauben. Er ist vom weltlichen Herrn befreit, so gehorcht er einem anderen Herrn, dem geistlichen, den er seinen Gott nennt: „Gott ist nicht die Bedingung einer Möglichkeit unter vielen, Ich und Welt eine Form zu geben, sondern ist die Möglichkeit einer einzigen Form, des Glaubens an den Herrn“²⁰¹

2.2. Die zweite Geschichte

2.2.1. Das Leben unter den Bedingungen der Macht. Der Gott des Todes und die bürgerlichen Gorgonen

Judejahns Auftritt im Roman wird folgendermaßen beschrieben:

Ein großes Automobil, lackglänzend, schwarz, geräuschlosen Getriebes, ein funkelnder dunkler Sarg, spiegelblank und undurchsichtig die Fenster, war vor dem Pantheon vorgefahren. Der Wagen sah wie

²⁰⁰ Joh, 5,24-26

²⁰¹ Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S 107.

ein Gesandtschaftsauto aus, der Botschafter Plutos, der Minister der Hölle oder des Mars mochte drinnen auf schwellenden Polstern sitzen, (...) (2,401)²⁰²

War er Odysseus, der die Götter besuchen wollte? Er war nicht Odysseus, der verschlagene König Ithakas; dieser Mann war ein Henker. Er kam aus dem Totenreich, Aasgeruch umwehte ihn, er selber war ein Tod, ein brutaler, ein gemeiner, ein plumper und einfallsloser Tod. (2,402)

Judejahn ist im Pantheon zu Besuch. Der Gott des Todes bzw. der Unterwelt und des Tötens besucht damit die antiken Götter. Pluto ist ein euphemistischer Name für Hades; dieser Beiname weist auf den Reichtum des Unterweltgottes und Judejahns hin. Mars ist der römische Gott des Krieges. Die Verflechtung der Macht und des Geldes mit dem Krieg wird schon in diesem Satz thematisiert.

Diese Zeilen lassen ahnen, und es wird später auch bestätigt, daß die Welt in räumlicher Weise differenziert werden kann, mit dieser räumlichen Differenzierung von Unten und Oben, von Hölle und Himmel werden auch Charakterzüge der Figuren verbunden. Zwischen Hölle und Himmel verläuft die Grenze des Todes, dessen Verwalter Judejahn ist. Pinzhoffer hat die räumliche und zeitliche Gliederung der Bilder untersucht. In den Bildern seien nämlich die sinnlichen Erfahrungen Roms und die Erfahrungen mit dem Tod ausdifferenziert. Nach Pinzhoffer deutet der Palast auf einen umfassenden Raum hin, in dem Rom als Himmel und als Hölle erscheint. Die Schönheit der Architektur und die historische Größe Roms würden als Inbegriff von menschlicher Kultur in der Vollkommenheit des Palastes dargeboten. Der Palast aber bedeute nicht nur Kultur, sondern auch einen Bodensatz der Barbarei in Gestalt des Gefängnisses.²⁰³

Ein Palast der Kultur ist die im Roman mehrmals erwähnte Engelsburg oder die Papstburg. Ihre Pforte führt in die Prunkgemächer der Päpste, aber auch in den Kerker, wo die Gefangenen der Päpste litten. Judejahn besucht den Kerker in der Papstburg: „Auch ein großes schwarzes Automobil stand vor der Engelsburg. Ein rechtes Höllenfahrzeug. Vielleicht hatte der Teufel in der alten Papstwohnung noch alte Geschäfte.“ (2,504)

Judejahns Höllenfahrt wird ausführlich beschrieben: Er sieht ihm bekannte Geräte wie Waffen, Rüstungen und Kriegsgerät. Er selbst, der Kerkermeister im Dritten Reich war, fühlt

²⁰² Aufzuschlüsseln ist ein wichtiges Motiv in Koeppens Romanen: Das lautlos dahingleitende Auto erinnert an eine Gondel und beide erinnern an einen Sarg. Auto, Gondel und Sarg erinnern an die Bewegung in der Ruhe, an den Zerfall des liegenden Körpers im Grab. Gleichzeitig wird das Eingeschlossensein in einem engen Raum assoziiert. Als miniaturisierte Gefängnisse rücken Auto, Gondel und Sarg in die Nähe der Kerkerphantasien in Koeppens Werk. Der Autor nennt oft Autos Särge, um sie als sinnlose Luxus- und Repräsentationsobjekte abzuqualifizieren. Judejahn lädt Laura zu einer Spazierfahrt ein, die sie gerne annimmt: "(...) stieg ein, und, so sind die Frauen, das Lächeln stieg in einen Käfig". (2,520) Vgl. Christopher Haas: Wolfgang Koeppen – eine Lektüre, a. a. O., S. 30-31.

²⁰³ Vgl. Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 24-34.

sich im Gefängnis zu Hause. Im untersten Kerker tritt er an das Grab des lebendigen Leibes, und während Adolf bei seinem Besuch von dem Grab des lebendigen Leibes erschüttert wird, findet Judejahn „Kriege und Kerker, Gefangenschaft und Tod“ (2,509) menschlich. Er kennt auch die Geschichte von Petrus, aber sein Verständnis des Märtyrertums widerspricht dem von Adolf völlig: „Petrus war am Marterkreuz gestorben, und seine Amtswalter hatten den Martertod ihren Feinden bestellt, so würde es bleiben und so war es gut.“ (2,509) Am Ende des Besuches wird Judejahn erneut mit dem Teufel identifiziert: „Der Teufel mochte sein Geschäft in der Papstburg wohl erledigt haben.“ (2,510)

Ein weiterer Besuch in der Unterwelt ist das Hinabsteigen in den Weinkeller mit deutscher Küche: „In dem Keller mochten Ratten nisten, aber es zog Judejahn hinab, (...) hinunter in diesen Keller, die feuchten schmutzigen Steinstufen hinab, die Freßlust trieb ihn“ (2,453).

Die Männer, die er im Keller trifft, waren ihm einst unterstellt, „sie hatten Bevölkerungsfragen für den Führer gelöst“ (2,455), was bedeutet, daß sie viele getötet haben, und am Völkermord beteiligt waren. Die Zechkumpane sind „Galgenvögel, verlorene Haufen. Ihre Gesichter waren wie die Gesichter der Leichen“ (2,455). Judejahn mißbilligt die Kameraden, weil sie zur österreichischen „Mischrasse“ gehören, er betrachtet sie „wie die Kobra die Kröte betrachtet“ (2,456). Bald entdeckt er die Absicht der beiden Galgenvögel: sie wollen ihn liquidieren. Er kann ihnen aber entkommen, weil er das Fememuster kennt, schließlich hat er es mit anderen erfunden. So befiehlt er zum Bahnhof zu fahren, denn „(...) der Bahnhof war ein Ziel. (...) Man konnte untertauchen, abreisen, wieder verschwinden, wieder gestorben sein und nicht gestorben sein; Judejahn konnte eine Sage werden wie der Fliegende Holländer, und Eva würde stolz auf ihn sein“ (2,463). Der Hinweis auf die Sage vom Fliegenden Holländer bestätigt Judejahns Rolle als Teufelsbündner im Roman. Sie berichtet von einem holländischen Kapitän, der in seinem Verlangen, das Kap der Guten Hoffnung bei schlechtestem Wetter zu umsegeln, die Elemente herausfordert. Er empört sich gegen Gott, weshalb er dazu verdammt wird, bis zum Jüngsten Tag auf dem Meer zu fahren. Diese Erzählung läßt den Holländer aber schon zu Lebzeiten zum Teufelsbündner werden, denn als er eines Tages von seiner Fahrt nicht zurückkehrt, ist man der Meinung, daß er wegen des Teufelspaktes auf ewig verdammt sei, nie mehr einen Hafen anzulaufen. Außerdem soll die Erscheinung des Geisterschiffes eine bevorstehende Katastrophe ankünden. Judejahn, der von den Toten auferstandene Geist, ein Gespenst, ist derjenige, der

die Katastrophe nicht nur ankündet, sondern sogar verursacht.²⁰⁴

Der Erzähler spielt mit dem Wort „Teufel“. Judejahn wird „der Teufel“ genannt. Damit meint er einen Teufel im übertragenen Sinne des Wortes, einen teuflischen Menschen. Judejahn hätte die beiden Kameraden zur Meldung bestellen können: „Zur Meldung in die Hölle? Er war erwachsen. Er war aufgeklärt. Die Hölle existierte nicht. Sie war ein Kinderschreck. Der Teufel war der schwarze Mann der Pfaffen.“ (2,464)

Auf der Flucht findet Judejahn einen Tunnel, der ihn lockt: „Wieder ging er durch ein Tor ins Unterirdische. Es war eine Hadespforte. Der Tunnel war gerade und kühl gekachelt, er war eine Kanalisationsröhre des Verkehrs, in der die Omnibusse dröhnten und Neonlichter der Unterwelt Leichenfarben gaben“ (2,464). Der Tunnel hätte sein Grab werden sollen, weil die Kameraden ihn hier erschießen wollten, aber er kann den Tunnel unversehrt verlassen, die Höllenhunde beißen ihn nicht, und „der Hades²⁰⁵ spuckte ihn aus“ (2,466).

Judejahn wird außerdem nicht nur mit Teufel und Hades²⁰⁶ gleichgesetzt, er erscheint auch als Bulle: „Judejahn kam. Er füllte das Zimmer. Er füllte mit seiner gedrungenen Bullengestalt das Zimmer aus“ (2,525). Der Bulle, Stier oder Minotaurus als Verkörperung des Bösen ist bereits aus dem Roman *Das Treibhaus* bekannt.

Die Stadt Rom erscheint im Kontext der im Wertesystem der einzelnen Figuren dominanten Werte, so auch im Kontext der für die Pfaffraths und Judejahns typischen Machtdominanz:

Macht hatte diese Gärten geschaffen, Macht die Villen, Macht die Paläste, Macht die Stadt gebaut, Macht die Mauer errichtet, Macht hatte die Schätze herbeigeholt, Macht die Kunst angeregt, (...) aber die Macht war für die Mitlebenden stets schrecklich, war Machtmißbrauch, war Gewalt, war Unterdrückung, war Krieg, war Brandstiftung und Meuchelmord, Rom war auf Erschlagenen gebaut, selbst Kirchen standen auf blutbesudelter Erde, (...) (2,547).

In einer Homosexuellenbar lernt Judejahn Laura, das Barmädchen kennen. Wegen ihres verführerischen Lächelns wird sie von allen Besuchern der Bar geliebt, und obwohl sie sich immer verrechnet, entläßt sie der Barbesitzer nicht.

Laura läßt sich gern von Männern verführen, um von ihnen Geschenke zu bekommen. Ihr verführerisches Lächeln erweckt auch in Judejahn sexuelles Interesse. Er vermutet, daß sie eine Jüdin ist, deshalb beschließt er, die Nacht mit ihr zu verbringen und sie dann zu töten. So lädt er Laura zu einer Spazierfahrt ein, die eine von den Requisiten der Walpurgisnacht

²⁰⁴ Vgl. Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart 1992, S. 346.

²⁰⁵ Hades wird hier als Aufenthaltsort der Toten verstanden. Er erhielt seinen Namen von seinem Herrscher, dem Hüter der Toten.

²⁰⁶ Hades bedeutet hier den Gott der Unterwelt. Die Griechen nannten den Gott im allgemeinen Plouton (lat. Pluto). Dieser Name, der mit „Reichtum“ zusammenhängt, war ein Hinweis auf die Herrschaft des Gottes unter der Erde, woher der Reichtum der Früchte wuchs.

begleitete Fahrt ist:

Sie glitten langsam dahin, unsichtbare Kufen auf sichtbarem Eis, drunten schillerte die Unterwelt, tobten die Kobolde, wirrten die bösen Wichtel, knirschten die Höllenschergen, waren erwartungsvoll, schürten unsichtbare Feuer, badeten in Flammen, rieben sich geil ihr Glied, und der Wagen fuhr durch die Porte Pinciana, sie sollten in den Park der Villa Borghese (2,520).

Es stellt sich hier die Frage, welche Informationen reaktiviert und in Analogie zum referierenden Text gesetzt werden. Möglich wäre die Bedeutung der Walpurgisnacht als Erleben der Sinnlichkeit. Diesbezüglich wären Mephistos Bemühungen wichtig, Faust in seinen Bann zu ziehen und zur Sinnlichkeit zu verführen.

Oliver Herwig hebt hervor, daß es Koeppen in *Tod in Rom* gelungen ist, Beziehungslinien zwischen Machtausübung und sexueller Triebbefriedigung herzustellen,²⁰⁷ zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch Pinzhoffer²⁰⁸

Außer der Wüste verhindert auch noch die Bindung an Laura Judejahns Rückkehr nach Deutschland. In diesem Zusammenhang schreibt Pinzhoffer: „Was Judejahn an Laura bindet und ihn davon abhält, nach Deutschland zurückzukehren, ist der Wunsch, in Laura die Jüdin zu finden, deren Leib er sexuell mißbrauchen und töten würde“²⁰⁹ Aber es ist nicht nur Laura, die er beobachtet: Bei der Aufführung von Siegfrieds Symphonie sieht er Ilse Kürenberg, von der er sicher weiß, daß sie eine Jüdin ist. Ihm wird plötzlich klar, daß er in Rom bleiben muß, und er plant, die Lust durch "die Sünde wider das Blut" zu befriedigen und die "Sünde" durch die Ermordung des Lustobjekts zu "sühnen". Diese Gedanken hatte er vorher auch im Zusammenhang mit Laura:

Er konnte sie hassen. Das war es, er brauchte eine Frau, um sie zu hassen, er brauchte für seine Hände, für seinen Leib einen anderen Leib, ein anderes Leben, das zu hassen und zu vernichten war, nur wenn man tötete, lebte man - und wer als ein Barmädchen war jetzt für Judejahns Haß noch erreichbar? (2,475)

Um seinen Wunsch zu erfüllen, muß er zweimal gegen nationalsozialistische Gesetze verstoßen. Die Lust an Laura kann er nur durch einen Verstoß gegen das Verbot der „Sünde wider das Blut“ befriedigen. Er muß auch gegen das nationalsozialistische Gebot des Tötens verstoßen, er tötet Laura nicht, weil sie keine Jüdin ist und als freie Kurtisane nur zu lieben ist. Judejahn begeht also die „Sünde“ mit Laura und tötet dafür Ilse Kürenberg. Damit hat er ein Leben getötet, aber nicht das Leben, das Repräsentamen der Liebe ist. Judejahn handelt auch hier wie in früheren Situationen aus einem Minderwertigkeitskomplex heraus. Langer

²⁰⁷ Vgl. Oliver Herwig: Pandorabüchse der Not. Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in *Der Tod in Rom*. In: Gunnar Müller-Waldeck - Michael Gratz (Hg.): Wolfgang Koeppen - Mein Ziel war die Ziellosigkeit, a. a. O., S. 62.

²⁰⁸ Vgl. Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 94-97.

²⁰⁹ Ebd. S. 96.

weist darauf hin, daß der an Laura geplante und an Ilse Kürenberg vollstreckte Mord auch als Rache für den Fememord an dem Kameraden verstanden werden kann²¹⁰:

wie treu war der deutsche Wald gewesen, lautlos wie der Wagen, in dem man fuhr, schritt der Marschstiefel über den Waldesgrund aus Moos und Tannennadeln vom Julbaum, und der Kamerad schritt voran im Schwarzen Reiswehr-Gebüsch, Verrat Verrat Verrat krächzten die Raben, man hielt die Pistole umklammert, der Kamerad fiel in den Waldesgrund. (...) und in der Heide blüht ein Blümelein und schwarzbraun ist mein Mägdelein, Heimweh Heimweh Heimweh, sie war nicht schwarzbraun, die neben ihm saß, schwarz wie Ebenholz, welsch, vielleicht eine Jüdin, sie war bestimmt eine Jüdin, eine Aussaugerin, eine Blutverderberin (...) (2,521)

Hier geht es nicht nur um den Mord an Laura, sondern auch um den an einem Kameraden, einem durch Verrat zum Opfer gewordenen Kameraden. Mord und Mordabsicht werden dabei montiert. Dieser Bewußtseinsstrom ist gleichzeitig ein Beispiel für die Anwendung des Figurenstils, um die Personen zu charakterisieren. Es ist eine Zitatmontage aus Naturschwärmerei, Volkslied, Märchen und rassistischem Gedankengut.

Die Frage, warum Judejahn so lange in Rom verweilt, hat zwei Aspekte: Der eine ist die Frage seiner möglichen Rückkehr nach Deutschland, um derentwillen dieses Familientreffen in Rom zustande gekommen ist, der andere, warum er so lange in Rom bleibt, und wieso er seiner Entscheidung entsprechend weder nach Deutschland noch in die Wüste zurückkehrt, sondern stirbt.

Für Quack²¹¹ kann die Metapher des Netzes eine der Ursachen beschreiben, die dazu beitragen, daß Judejahn sich nicht danach sehnt, nach Deutschland zurückzukehren: Das Netz versinnbildliche die Zwänge der abendländischen Zivilisation, denen er in Deutschland unterworfen werden würde. Er wolle sich von den Römern nicht besiegt sehen, denn „die abendländische Zivilisation ist für ihn die Kolonisationsleistung des römischen Reiches“²¹². Am Ende des Romans wird Judejahn aber doch von Rom besiegt, und im Museum, in dem er stirbt, wird sein Körper auf den Boden vor das Relief eines Sarkophags gelegt: „Das Relief stellte einen Triumphzug dar, und hochmütige Römer hatten gedemütigte germanische Krieger an ihre Pferde gefesselt.“ (2,578)

Judejahns Gedanken über seine Rückkehr lauten wie folgt: „Lohnte es sich, heimzukehren? Noch stand ihm die Wüste offen. Noch war das Netz deutscher Bürgerlichkeit nicht über den alten Kämpfer geworfen“ (2,430). Er braucht den Schein der Sühne nicht, er will auch nicht begnadigt werden. Ihn stört die Ahnung, daß die Menschen dahinterkommen könnten, wer er eigentlich ist. In den jetzigen politischen und soziokulturellen Realitäten Roms und

²¹⁰ Vgl. Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 242. ff.

²¹¹ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 204.

²¹² Ebd.

Deutschlands, wo die Pfaffraths wieder an der Macht sind, würden sich seine Überlebtheit und Machtlosigkeit zeigen, die nur in der Wüste getarnt werden können.²¹³ Ihm wird dies allmählich bewußt, was dadurch ausgedrückt wird, daß der Tod die Stadt nicht mehr beherrschen kann: „‘War er ein Gespenst?’ (...) Aber ihm schien es eine tote Stadt zu sein, reif zum Abservieren, der Duce war geschändet, die Geschichte hatte Rom verlassen und mit ihr der zu rühmende Tod“ (2,447). Auch die Freßgier ist ein Ausdruck seiner Machtlosigkeit: Sie stellt eine Form der Vernichtung dar durch Einverleibung dessen, was ihn anzieht und wovor er sich ekelt. Dabei ist er sowohl Subjekt als auch Objekt. So wird Rom als ein großer verdauender Körper beschrieben, von dem Judejahn einverleibt wird: „So trieb er ab, trieb in den Corso hinein, einen langen Darm, gefüllt mit Wagen und Menschen. Wie Mikroben, wie Maden, wie Stoffwechsel und Verdauung zog es durch den Längsdarm der Stadt“ (2,445). Die Straße, die er betritt, wird zum Verdauungskanal; so deutet sich bereits der Zerstörungsvorgang an, dem Judejahn ausgesetzt wird.²¹⁴ Die zweite Stufe der inneren körperlichen Zerstörung ist das Erleben der eigenen Verwesung: „Er fühlte, wie sein schwerer Leib sich in Würmer auflöste, er erlebte lebendigen Leibes seine Verwesung, aber um der Auflösung zu begegnen, schlang er gegen alles Grausen weiter hinunter, was auf dem Teller lag“ (2,429).

Der Satz „All die Blutwege und jetzt, das letzte Bild, die Hitze, die Dürre, den Sand?“ (2,409) erinnert an Keetenheuves Guatemala-Imagination, die eine Scheinlösung für dessen Probleme darstellt. Die Kaserne gibt Judejahn die Illusion der Macht: „Die Kaserne war Heimat. Sie war Kameradschaft, sie war Halt und Ordnung“ (409), und weiter: „Es war nicht ihre Unendlichkeit, die ihn anzog, es war ihre Kahlheit. Die Wüste war für Judejahn ein großer Exerzierplatz, sie war die Front“ (2,209).

Das Motiv der Wüste ist, wie alle dominierenden Motive im Roman, auf verschiedene Arten interpretierbar. Dies hängt eng mit der Person zusammen, deren Attribut durch das betreffende Motiv beschrieben wird. Das Afrika-Motiv oder das Motiv der Wüste wird z.B. im Zusammenhang mit Siegfried völlig anders definiert. Die Kaserne und die Wüste sind für Judejahn der einzige Ort, wo er sein Streben nach Macht ausleben kann. Im Zusammenhang mit dem kleinen Gottlieb konnte man bereits die psychologische Erklärung für das Zustandekommen seines Minderwertigkeitskomplexes kennenlernen: Der kleine Gottlieb hat

²¹³ Vgl. Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 143.

²¹⁴ Vgl. Hans-Ulrich Treichel: Fragment ohne Ende. Eine Studie über W. Koeppen. Heidelberg 1984, S. 59.

Angst, die er nur durch Machtausübung, d.h. Töten, kompensieren kann. Früher konnte dies zur Bewältigung der Angst führen. Das Gefühl der Angst ist ein nicht bewältigtes Gefühl, das Judejahn auch in der Kaserne plagt: "Es war der Geruch der Angst; aber Judejahn wußte nicht, daß es der Geruch der Angst war. Er kannte ja die Furcht nicht." (2,410) Die Angst will er in der Wüste durch Machtausübung kompensieren. Das Gefühl des Fremden bedeutet für ihn keine geistige Erneuerung, keine Entwicklung der Persönlichkeit, sondern etwas, was er hassen und demütigen kann:

Die Parade der Wüstensöhne! Er schaute sie an. Was er sah, waren Mandelaugen, dunkle, glänzende, verräterische, war braune Haut, waren gesengte Gesichter, Mohrenvisagen, Semitennasen. (...) Judejahn hatte wenig Sinn für die Ironie des Schicksals. (...) Judejahn hatte diesen Männern die Sanftmut genommen, die Sanftmut der Kreatur. Er hatte ihnen den Stolz genommen, das natürliche Selbstgefühl der männlichen Haremskinder. Er hatte sie gebrochen, indem er sie eines lehrte: Gehorchen. (...) Sie waren einsatzbereit und konnten verheizt werden. (2,)

Es kann nicht übersehen werden, daß sein Wüstenaufenthalt Züge trägt, die auf die Wiederholung seiner Machtposition im Nazideutschland hinweisen; sie hatte es ermöglicht, die Angst zu bekämpfen. Wie bereits erwähnt, spielt die Möglichkeit der Machtausübung und des Tötens für die Verlängerung seines Aufenthaltes in Rom und auch für das Nichtverlassen-Wollen der Wüste eine wichtige Rolle: Die Wüste als „gottloses Nichts“ (2,411) wird als Gegenbild zu religiösen Sinnsetzungen verstanden und drückt Judejahns alles vernichtenden Nihilismus aus. Judejahn glaubt nicht an Gott, glaubt nicht an die Auferstehung, er erkennt nur die Macht des Todes an:

Die Macht war der Tod. Der Tod war der einzige Allmächtige. Judejahn hatte es hingenommen, er war nicht erschrocken, denn der kleine Gottlieb hatte es immer schon geahnt, daß es nur diese eine Macht gab, den Tod, und nur eine wirkliche Machtübung, nur eins, was Klarheit schuf: das Töten. Es gab kein Auferstehen. (2,442)

Wir begleiten Judejahn bei seinen Waffenkäufen. Der Besuch bei Austerlitz kann dabei als wichtig gelten, denn er setzt Judejahn und Seinesgleichen in einen neuen Zusammenhang: Es stellt sich heraus, daß Judejahn nur ein kleiner Fisch ist, die richtigen Haie, die großen Waffenexporteure, sind unauffällig, sie lenken den Waffenhandel und dadurch auch die Weltpolitik im Hintergrund. Es wird deutlich, daß Judejahn kein einsamer Kämpfer ist, der von der Wüste aus Deutschland zurückerobern will. Austerlitz, den er wegen Waffenhandel besucht, benutzt nicht seinen richtigen Namen. Er ist korrekt und vertrauenswürdig, seine Gewehre kommen im Hafen immer pünktlich an. Im zweiten Roman der Trilogie wollte Keetenheuve die Aufrüstung verhindern, hier wird die Möglichkeit kommender Weltbrände

bezweifelt, und dieser Gedanke wird nun im dritten Roman fortgesetzt. Die Welt rüstet auf, was mit der Steigerung der Kriegsgefahr einhergeht: „Man hielt den Krieg am Schwelen. Vielleicht sprang der Funke einmal über und entflammte neu die Welt. Investitionen lohnten sich, der Tod war ein sicherer Schuldner“ (2,513).

Austerlitz hält Judejahn „für einen Mann der zweiten Linie“. Austerlitz ist aber in diesem Geschäft nicht die wichtigste Person, er erwähnt „einen General von Teufelshammer als zu den Getreuen gehörig und wieder am Werk und nannte den kleinen Doktor, der schon beim großen Doktor Zuträger war“ (2,514).²¹⁵ Diese Figuren sind für Judejahn nicht unbekannt, er kennt sie aus früheren Zeiten. Diese Bösewichter stehen schon für eine neue Generation: Der eine von ihnen hatte studiert und galt als ein ehrgeiziger Intellektueller. Judejahn denkt daran, nun doch nach Deutschland zurückzukehren, „um im deutschen Spiel zu bleiben“ (2,514). Die neue schallgedämpfte Pistole, mit der Judejahn Ilse Kürenberg tötet, bekommt er von Austerlitz. Dieser empfiehlt die Pistole als Muster für einen größeren Wüstenbedarf: „wo sei keine Wüste, kein Dschungel?“ Er fragte nicht, wo kein Tod sei.“ (2,514) Das Motiv „Wüste“ erzeugt hier einen Hinweis auf Krieg, für Siegfried wird es aber gerade das Gegenteil bedeuten.

Judejahn wird in Rom zum Gespenst. Die Stadt vertreibt die Illusion der Macht in der Wüste und beschwört seine Macht während des Krieges herauf, als er als General sogar Mussolini in den Hintergrund drängte. Er wohnt in demselben Hotel wie damals: „unter diesem Dach hatte er residiert, von hier hatte er Botschaften in den Palazzo Venezia geschickt, in der Halle des Hauses hatte er befohlen, die Geiseln zu erschießen“ (2,401). Jetzt traut er sich auf die Straßen Roms, doch der „kleine Gottlieb stand ihm im Weg, und nur eine Uniform am Leib überwand den kleinen Gottlieb“. In Rom kann er das Modell Herrschen und Beherrschtwerden nicht mehr realisieren, er kann in Rom nicht befehlen, so wird er zu einem „Clown seines selbst“ (2,428). Die Tatsache, daß die Stadt nicht auf seinen Befehl schläft, ergrimmt ihn, er würde gerne einen Schlafbefehl erteilen, der eingehalten werden müßte.

Wenn er es vermochte, hätte Judejahn die Stadt geweckt, selbst mit den Posaunen von Jericho hätte er Rom wecken mögen, mit den Posaunen des Jüngsten Gerichts, die der kleine Gottlieb in der Schule erst erschrocken bewundert und später aufgeklärt ungläubig verlacht hatte. (2,472)

²¹⁵ Austerlitz verweist auf eine ehemalige oder mögliche Niederlage im Krieg und der „große Doktor“ auf Göbbels.

Es ist überraschend, daß Judejahn auf seine Machtlosigkeit mit einer umgedeuteten biblischen Parabel reagiert. Er erinnert sich an den Religionsunterricht im Gymnasium, die Umdeutung der biblischen Vorlage hat auch einen parodistischen Effekt. Die Einnahme Jerichos war eine Tat des Glaubens. Gott zerbrach die Befestigungen und übergab die Stadt denen, die ihm im Glauben gehorcht hatten. Der furchteinflößende Klang der Posaunen mußte die Herzen der Stadtbewohner mit Schrecken erfüllen.

Auf seinem Weg durch Rom sieht Judejahn die Ruinen vergangener Kulturen. Auf der Piazza Venezia verwechselt er das „weiße Ehrenmal“ des Risorgimento, das „Nationaldenkmal des zweiten Viktor Emanuel“ mit dem Kapitol und mit einem Mussolini-Bau. In dem Altare della Patria sieht er die „weiß und golden strahlende Verkündigung der Wiederaufstehung des Imperiums“, ein Symbol der nationalsozialistischen Machtillusion. Judejahn denkt an das faschistische Reich als an die Wiedergeburt des Römischen Reiches. Die Gegenwart des Vergangenen führt Judejahn zum Palazzo Venezia, der schon eine Ruine ist.²¹⁶

In der Wüste hatte er geplant, Deutschland von dort aus zurückzuerobern. Sein Aufenthalt in Rom hat ihn nun aber von der Hoffnungslosigkeit seiner Vorstellung überzeugt: „Judejahn fürchtete die Zeit, er fürchtete sein Alter, er sah den Sieg nicht mehr“ (2,532). Gottlieb Judejahn fürchtet sich auch vor seiner Frau, Eva, dem ehemaligen Frauenschaftsweib, weil er weiß, daß sie ihm Vorwürfe machen würde, weil er noch immer lebt. Auf die sich später als falsch erweisende Nachricht, daß Judejahn verhaftet ist, reagiert sie mit Freude, denn der Heldentod Judejahns bedeutet, daß er nach Walhall geht, was die Ehre ihrer Ehe retten kann. Eva geht in ihren Gedanken so weit, daß sie sogar Judejahn beschuldigt, den Führer verraten zu haben. Für sie gelten immer noch die Werte aus der Zeit des Nationalsozialismus: „Sie trauerte um Großdeutschland, sie beweinte den Führer, beweinte die durch Verrat und Tücke und widernatürliches Bündnis niedergerungene germanische Weltbeglückungsidee“ (2,414). Sogar ihre Verwandten nennen sie eine Verrückte, denn sie hat ihren Lebenssinn verloren. Sie ist eine Frau, die trauert; aber sie trauert nicht wegen der Opfer des Dritten Reiches, es ist also keine „stellvertretende“ Trauer, die die unterbliebene Trauer ersetzen würde, sondern Trauer um den Verlust des Führers. Sie sinnt auf Rache: „stand vergeltungsschwanger wolfsrächig umnachtet im Mythos“ (2,415), und: „sie wirkte wie ein Gespenst, eine Eumenide, ein nordisches Gespenst, ein Nebelgespenst“ (415), „die Rachesinnende, die auf schreckliche Vergeltung Brütende, die wahre Wahrerin des Mythos des 20. Jahrhunderts“

²¹⁶ Vgl. Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 40.

(2,509).²¹⁷

Ihr Rassedenken ist auch nach dem Krieg unverändert:

Es quälte sie, ihn zu sehen, ihn zu sehen in der gehaßten Uniform einer Macht, die nach ihrer Überzeugung im schändlichen Bündnis mit jüdischer Unterwelt, überseeischen Plutokraten und bolschewistischen Bestien dazu beigetragen hatte, den erhabenen Traum vom Reich, von arischer Weltbeglückung und germanischem Herrentum zu stören, vielleicht für immer zu vernichten. (2,522)

Eva Judejahns Welt ist eine Wahnwelt. Man könnte sogar sagen, daß sie ein pathologischer Fall sei. Diese Wahnwelt war aber einmal Realität, und diejenigen, die wir jetzt Wahnsinnige nennen, verfügten über reale Macht in der Wirklichkeit des Dritten Reiches. Eva ist die Frau des Unterweltgottes, des Hades; sie ist damit eine Todesgöttin, denn sie verkündet den Tod, sieht hinter Judejahn den Tod stehen.

Sie ist angsteinflößend und sie selbst hat Angst, vor allem vor dem Fremden, Nichtdeutschen und Neuen. Das Fremde wird hier hauptsächlich durch Töne, Gesang und Musik vertreten: „aus dem Hof stieg mit Essendunst ein amerikanisches Tanzlied“ (2,415), und: „wieder war es ein Negerlied, grell frech und höhnisch“ (2,417).

Das als Motto verwendete Zitat von Dante wird von Eva gedacht: „Woher kam der schlechte Same?“ (2,523). Wieder ein Motiv, das von unterschiedlichen Charakteren verschieden wahrgenommen wird. In diesem Zusammenhang stellt der schlechte Same einen Hinweis auf die rassistische Abstammungslehre dar. Das Motto, das eigentlich vom Erzähler gesprochen wird, stellt die Frage nach der Herkunft des Bösen.²¹⁸ Dazu schreibt Quack:

Der Erzähler verbindet aber mit der Frage nach der Genese eines typischen Nazi bezeichnenderweise

²¹⁷ Hinweis auf Alfred Rosenbergs "Der Mythos des 20. Jahrhunderts". Alfred Rosenberg war Chefideologe der NSDAP. Ab 1941 war er Reichsminister der besetzten Ostgebiete. Sein Buch mit dem Untertitel "Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit" ist 1930 erschienen. Alle Motive der faschistischen Ideologie werden genannt: Rasse als "Gleichnis einer Seele", die rassische Geschichtsbetrachtung als "Ring von Seelenwert gegen Seelenwert", der Begriff der Ehre als "höchstes Ideal" des nordischen Menschen. Auch die Verächtlichmachung der Aufklärung und ihres Leitbegriffs "Humanität". Vgl. Christoph Helferich: Geschichte der Philosophie. Stuttgart 1992, S. 413-414.

²¹⁸ Das erste Motto „il mal seme d'Adamo“ stammt aus Dantes *Inferno*. Es steht am Ende des dritten Gesanges der Hölle, als Charon, der Seelenfährmann, die Toten in seinem Nachen über den Styx fährt:

Wie Blätter, die vom Baum im Spätherbst fallen,
und eines nach dem andern flattert weg
bis aller Schmuck der Zweige unten liegt,
so springen die verworfenen Adamskinder
auf Wink des Fergen eins ums andre ab
vom Ufer, wie der Vogel auf den Lockruf.

Dante Alighieri: Göttliche Komödie. Übersetzt von Karl Vossler. Zürich 1945, S. 40.

Zitiert nach: Christl Brink-Friederici: Wolfgang Koeppen: Die Stadt als Pandämonium. Frankfurt a. M. 1990, S. 130.

nicht nur einen historischen oder psychologisch-biographischen Sinn, er wirft auch das philosophische Problem auf, wie das Böse in die Welt gekommen ist.²¹⁹

Evas antireligiöse Wut richtet sich auch gegen den eigenen Sohn: "er hatte sich ans Kreuz gekettet, an die ungermanische Lehre aus Judenland, das Kreuz hing an seinem Kleid" (2,523). Adolf sieht seine Mutter toben. Dabei wird wieder auf die dämonologische Redeweise zurückgegriffen, um zu zeigen, daß auch Eva Judejahn eine Verführte ist:

Sie war eine Furie. (...) Eine Weile dachte er, sie sei vom Teufel besessen, aber Adolf war nicht glaubensstark genug, um an die wirkliche Existenz eines Teufels zu glauben, es gibt ihn nicht, sagte er sich, und seine Mutter war nicht vom Teufel besessen, aber von einer teuflischen Idee. Wie konnte er die Idee beschwören, wie konnte er die Besessenheit bannen? (...) Er spürte, daß sie in ihren Ideen brannte und die Hölle in sich trug. Es brauchte keines Teufels. Sie war ihr eigener Teufel, sie quälte Seele und Leib. Er wollte für sie beten, ohne im Augenblick den rechten Glauben zu haben. (2,525)

Und außerdem:

(...) er hielt das Kreuz ihnen entgegen, er war bleich, und er schien nun doch zu beten. (2,225-226)

Das Beispiel der Pfaffraths zeigt, daß auch die Bürger, die nur eine Anpassungshaltung vertreten, eine Vatergestalt brauchen, um existieren zu können. Karikierend wird ihr masochistisches Verhältnis zu Judejahn dargestellt, dem sie sich in Gehorsamshaltung nähern: „es war wie in den alten Tagen, der große Judejahn sprach, der große Bonze grollte, und sie unterwarfen sich, (...)“ (2,490). Sie fühlen sich nicht schuldig, d.h. der Verdrängungsmechanismus funktioniert auch hier reibungslos. Auf der Textebene wird aber explizit ausgesagt, daß sie genauso schuldig sind wie Judejahn, der die Greuelthaten vollzog:

Er war weiter gegangen als die Bürger in der Halle, aber sie waren es, die ihm erlaubt hatten, so weit zu gehen. Sie hatten sein Wandern mit dem Tod gebilligt. Sie hatten das Blut beschworen, sie hatten ihn gerufen, sie hatten ihn angefeuert, dem Schwert gehört die Welt, sie hatten Reden geschwungen, kein schönerer Tod als in der Schlacht (...) doch selber waren sie an ihrem Stammtisch geblieben in altdeutscher Bierstube (...) (2,441).

Als Verbrecher kehren sie zum Tatort zurück. Der Schlachtfeld-Tourismus demonstriert den Verdrängungsmechanismus genauso wie das Wirtschaftswunder der Restauration. So veranstalten Pfaffraths ein Picknick auf dem Schlachtfeld beim Kloster Cassino. Es wird zu einer Kulthandlung mit Wein, Brot und Sprüchen. Sie reden über einen gerechten Krieg, in dem alle „fair“ gestorben seien. Sie huldigen außerdem Mars, dem Gott des Krieges. Es handelt sich um eine Kulthandlung im Rausch, die „besten Fässer aus den Kellern“ (2,507) werden geholt: „und es war schön und erhebend, in idyllischer Landschaft von einem fairen Krieg zu hören, nachdem man Mars so geschmäht hatte“ (2,507). Im Krieg wurde das Leben geopfert; im Wertesystem der Pfaffraths ist der Krieg etwas Notwendiges,

²¹⁹ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 203.

Unabänderliches.²²⁰

Friedrich Wilhelm Pfaffrath und Judejahn rechnen mit der Möglichkeit eines neuen Krieges: „Auch Pfaffrath glaubte an neuen Krieg, er mußte kommen, das erforderte die Gerechtigkeit, aber Pfaffrath hielt die Zeit noch nicht für reif, er hielt den Krieg noch nicht für nützlich für Deutschland, er errechnete noch zu unsichere Chancen, (...)“ (2,492).

Judejahn entwickelt sein Zukunftsbild. Nachdem die BRD ihre Souveränität wieder zurückerhalten hat, will er dorthin zurückkehren, denn dann würde es seiner Einschätzung nach keine Gefahr mehr für ihn geben. Mit diesen Worten „verhexte“ er die Pfaffraths wieder. Pfaffrath, den die Macht des Geldes anzieht, ist bereit, sogar Siegfrieds Wahl zu akzeptieren: „In Teufels Namen denn - mochte er Kapellmeister werden; es gab auch im Musikfach hochbezahlte Stellungen“ (2,419). Seine Verführbarkeit durch Judejahn oder andere ist nicht zu bezweifeln.

Richner analysiert Pfaffraths Traum. Die verdrängte Angst vor Judejahn kommt im Schlaf wieder hoch: Pfaffrath wird im Traum von Judejahn, dem schwarzen Reiter, zuerst mitgenommen und dann hinabgestoßen. Er möchte nicht fallengelassen werden. Im Traum hat er auch Gewissensbisse; sein Schuldbewußtsein wird aktiviert. Er denkt an eine andere Möglichkeit, an ein demokratisches Deutschland, das Siegfried in seiner Musik beschwört, dem er aber untreu geworden ist. Am nächsten Tag ist er „ein aufrechter deutscher Mann und Oberbürgermeister, frei von jeder Schuld (...)“ (2,562).

Dietrich Pfaffrath ist ein richtiger Karrierist, so bemüht er sich stets darum, an die Macht zu kommen. Er paßt sich den bürgerlichen Traditionen an, ist strebsam und korrekt, was sein Lernen betrifft. Von ihm ist zu erwarten, daß er im Besitz der Macht diese mißbrauchen würde. Die Liebe bedeutet für ihn nichts, er kauft sich vielmehr am Kiosk ein Pornoheft. Sein Verhältnis zur Prostitution in Rom ist durch bürgerliche Verachtung geprägt. Richner schreibt in diesem Zusammenhang:

Sowohl die mangelnde Liebesfähigkeit und Erotik als auch diese Beziehung der Dirne gegenüber sind Ausdruck einer infantilen Zurückgebliebenheit, welche die Unberechenbarkeit und Gefährlichkeit des potentiellen Neo-Faschisten und realen blinden Nationalisten noch unberechenbarer und gefährlicher erscheinen lässt.²²¹

²²⁰ Vgl. Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 32f.

²²¹ Thomas Richner: Der Tod in Rom, a. a. O., S. 94.

2.2.2. Lebensmöglichkeiten unter den Bedingungen der Kunst: Siegfried Pfaffrath und die Kürenbergs

Neben Gottlieb Judejahn kann Siegfried Pfaffrath als die Person genannt werden, die das Leben anderer Gestalten im Roman beeinflusst. Judejahns und Siegfrieds Bewegung im Roman wird in kontrapunktisch gesetzten, Simultaneität erzeugenden Handlungssträngen dargestellt. Hier kommt es wie in *Tauben im Gras* zu zufälligen und verabredeten Treffen der Familienmitglieder. So treffen sich zufällig Siegfried, Adolf, Judejahn und die Pfaffraths in der Bar für Homosexuelle. In der Engelsburg erblickt Adolf seinen Vater, aber er versteckt sich vor ihm. Bei Eva Judejahn kommt es auch zu einem Familientreffen im engeren Kreis. Es gibt auch Anlässe, in deren Zusammenhang die Gedanken von mehreren Personen des Romans dargeboten werden. Solch ein Anlaß ist etwa die Generalprobe der Symphonie am Vortag der Aufführung oder die Aufführung der Symphonie selbst, der Judejahn, Adolf, Ilse und Kürenberg, Dietrich, Anna und Friedrich Wilhelm Pfaffrath sowie natürlich der Komponist, Siegfried, beiwohnen.

2.2.2.1. Reaktionen auf Siegfrieds Musik während der Probe. Der Ästhetizismus der Kürenbergs und die radikale Avantgarde von Siegfried

Der zweite Absatz des Romans beginnt mit Siegfrieds Gedanken über die eigene Musik:

Falsch klang die Musik, sie bewegte ihn nicht mehr, fast war sie unsympathisch wie die eigene Stimme, (...) die Geigen vor allem stimmten nicht, sie klangen zu schön, das war nicht der unheimliche Wind in den Bäumen, nicht das Gespräch, das Kinder am Abend mit dem Dämon führten, so war die Furcht vor dem Dasein nicht, (...) inniger quält sie, die uralte Angst, sie erbebt vor dem Grün des Waldes, vor der Himmelsweite, vor den Wolken, die ziehen (...). (2,394)

Hier wird das im Romananfang angesprochene Thema der Möglichkeiten von Kunst fortgesetzt. Dort wurde die Kunst durch einen Maler, Raffael, vertreten, an dieser Stelle erscheint die Kunst im Bild der Musik. Es gibt im Roman mehrere Zeichen dafür, daß die Musik stellvertretend für alle Künste steht. Einmal fühlt sich Siegfried als Dichter: "Ich war Petronius, der Dichter, und ich sprach im öffentlichen Bad mit Weisen und Knaben, (...)" (2,566). Doch wie kann Siegfrieds Musik den aus der Zeit der Götter überlieferten Anspruch einlösen, und wie kann die Musik Siegfried helfen, die ihm und der Menschheit durch die Geschichte verursachten Traumata zu bewältigen? Diese Fragen sollen nun beantwortet werden.

Dahlhaus wirft das Problem auf, daß Siegfrieds Symphonie nirgends so beschrieben werde, daß irgendein musikalischer Sachverhalt dargestellt würde.²²² Koeppen vermeidet es, unmittelbar über Musik zu reden. Diese Tatsache erklärt Dahlhaus damit, daß eine Vermittlung zwischen der Sprache des Romans und der poetischen Paraphrasierung nicht mehr möglich sei. Für die Konstruktion des Romans ist es also unmöglich, von der Musik unmittelbar zu reden, aber es ist nicht unmöglich, sondern vielmehr notwendig, die Intentionen des Komponisten bekannt zu machen. Diese werden indirekt beschrieben mit den Eindrücken, die Siegfried bei der Probe erhält.

Die eigene Musik gefällt Siegfried nicht mehr, besonders nicht in der Form, in der sie von Kürenberg interpretiert und aufgeführt wird. Siegfried hält Kürenbergs Interpretation für eine Verfälschung, denn die "Furcht vor dem Dasein", das Lebensgefühl seiner Generation, die um produktive Jahre betrogen wurde, werde „geglättet“ dargeboten.

Siegfried distanziert sich von der Gruppe der Intellektuellen, denen es um einen radikalen Neuanfang geht; er knüpft vielmehr an die avantgardistische Tradition an, die durch die NS-Herrschaft beendet wurde. Quack stellt die Frage, warum sich Siegfried dieser Tradition verschrieben habe. Die Ursache sieht er darin, daß die Avantgarde ihrer Intention nach keine Massenkunst sei. Aus Siegfrieds Reflexionen geht hervor, daß Siegfried immer noch Angst hat, wenn er sich in der Masse befindet, hier fallen ihm die Thesen ein, die er in der Ordensschule über Massenlenkung gelernt hat. Die avantgardistische Kunst dagegen ist abgehoben und esoterisch, da eine Massenwirkung sie nicht ausüben kann:²²³

Kürenberg glättete, gliederte, akzentuierte Siegfrieds Partitur, und was Siegfried wehe Empfindung war, das Suchen eines Klanges, eine Erinnerung an einen Garten vor aller Geburt, eine Annäherung an die Wahrheit der Dinge, die nur unmenschlich sein konnte, das wurde unter Kürenbergs dirigierender Hand human und licht, eine Musik für gebildete Zuhörer, doch Siegfried klang es fremd und enttäuschend, die gebändigte Empfindung strebte nach Harmonie. (2,394)²²⁴

Aus diesen Zeilen läßt sich die Sehnsucht nach dem Garten Eden heraushören, den es noch

²²² Carl Dahlhaus: Die abwesende Symphonie. Zu Wolfgang Koeppens "Tod in Rom". In: Carl Dahlhaus/Norbert Miller: Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. Dichtung und Sprache Band 7. München 1988, S. 67-79.

²²³ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 215.

²²⁴ Quack weist darauf hin, daß die wichtigsten Gedanken von Siegfrieds Weltanschauung Grundgedanken der Schopenhauerschen Metaphysik aufnehmen. Die Musik als „Annäherung an die Wahrheit der Dinge“ entspricht der Grundintention der Schopenhauerschen Kunstphilosophie. Dieser behauptet, daß die Musik den Willen selbst ausspreche. Die anderen Künste seien Darstellung oder Wiederholung von Ideen. Die Musik komme Schopenhauers Ansicht nach um eine Stufe näher an das Wesen der Welt heran als die anderen Künste, die die Nachbilder von Ideen seien. Quack weist mehrmals auf Schopenhauers Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* hin, um zu zeigen, daß Siegfrieds Kunst- und Zeitauffassung mit Denkmotiven Schopenhauers zusammenhängen. Vgl. ebd, S. 213-226.

vor aller Schuld gab und die Sehnsucht nach der Zeit, als die Götter noch in der Stadt wohnten. Die „Wahrheit der Dinge“ ist mythischen Ursprungs, die die Götter vielleicht noch bewahrten und an die Kunst weitergaben. Siegfried will mit seiner Musik neben der Sehnsucht nach dem Goldenen Zeitalter auch „die uralte Angst“ zum Ausdruck bringen, womit er seinem gebildeten Publikum und Kürenberg widerspricht, die solche Gefühle verbannen möchten. Kürenberg, als Vertreter des von Siegfried in Frage gestellten bürgerlichen Humanismus, will alles verschönern und harmonisieren. Für Siegfrieds Musik ist dagegen die Verschiebung des musikalischen Schwerpunktes vom Harmonisch-Klanglichen zum Formal-Strukturellen charakteristisch. Das steht für die Herabsetzung dessen, was bis dahin als der geistige Gehalt der Musik galt, und für die entsprechende Aufwertung des technisch-handwerklichen Aspekts. In dieser neuen Musik wird nicht geleugnet, daß Musik Ausdruck des Geistes ist, aber man wendet sich vom humanistisch-romantischen, bürgerlichen Geist ab und dem analytisch-kombinatorischen zu. In der Frage der Tonalität gelten nun die alten ästhetischen Kriterien nicht mehr: Die konstruktivistische Einstellung der Zwölftonmusik entwickelt sich zur selben Zeit, in der man beginnt, die Jazzmusik zu entdecken. Es ist die Leistung der Jazzmusik, daß das alte Rhythmusempfinden durch ein viel komplizierteres polyrhythmische Empfinden überholt wird; und gerade deshalb gibt es im Roman so viele Hinweise auf die Jazzmusik²²⁵

Obwohl Siegfried Kürenberg um Beispiele der Zwölftonmusik gebeten hat, bedeutet das nicht, daß er in die Zeit vor dem Nationalsozialismus zurückkehren und die Erfahrungen der NS-Zeit ausklammern möchte. Schilling interpretiert Kürenbergs Verhalten vielmehr so, daß Kürenberg das Ende des Nationalsozialismus als Zurückweichen der Flut verstehe und ihm der Faschismus als Naturkatastrophe erscheine, nach dessen Ende man an den bürgerlichen „Status quo ante“ anknüpfen könne²²⁶

Im Gespräch mit Adolf sucht Siegfried die Antwort auf die Frage, warum er Musik schreibt. Die Ursache sieht er darin, daß er seine Angst, seine Verzweiflung und die schrecklichen Träume bewältigen möchte. Er sucht nach der Antwort auf seine Fragen: „ich rätselte herum, ich stellte Fragen, eine Antwort wußte ich nicht“ (2,517). Er versteht die Musik als einen geheimnisvollen Bau, „zu dem es keinen Zugang mehr gab oder nur noch eine enge Pforte,

²²⁵ Vgl. Panajotis Kondylis: Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne. Weinheim 1991, S. 199.

²²⁶ Vgl. Klaus von Schilling: "Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld". *Der Tod in Rom* als artistischer Roman zwischen Thomas Mann und Franz Kafka. In: Müller-Waldeck, Gunnar/ Gratz, Michael (Hg.): Wolfgang Koeppen - Mein Ziel war die Ziellosigkeit, a. a. O., S. 83-120. Hier: S. 88.

die wenige durchließ. Wer im Bau saß, konnte sich mit den Draußengebliebenen nicht mehr verständlich machen“ (2,517). Diese Metapher der „engen Pforte“ wird meistens im Zusammenhang mit der Transzendenz gebraucht.²²⁷ Siegfried vergleicht die Musik also mit einem schwer zugänglichen, fast transzendentalen Bereich, in den nur wenige Einlaß erhalten können. Die Musik ist für ihn ein Spiegelbild der transzendentalen Welt, sie ist eine Alternative zur Transzendenz.²²⁸

Klaus von Schilling stellt fest, daß das Bild des „Baus, zu dem es keinen Zugang mehr gab oder nur noch eine enge Pforte“ in sehr ähnlicher Funktion in Franz Kafkas Erzählung *Ein Bericht für eine Akademie* stehe. In dieser Erzählung solle der gewesene Affe und Artist einen Bericht erstatten, in dem er über sein „äffisches Vorleben“ schreibe. Er könne aber dieser Aufgabe nicht genügen, weil er sich an sein Vorleben nicht mehr erinnere. Der Zustand des vormenschlichen Lebens werde mythisiert und als Ort von Freiheit, Wahrheit und Weisheit einer heiligen Natur zugeordnet, die nur in mythischen Bildern zu fassen sei.

War mir zuerst die Rückkehr, wenn die Menschen gewollt hätten, freigestellt durch das ganze Tor, das der Himmel über der Erde bildet, wurde er gleichzeitig mit meiner vorwärts gepeitschten Entwicklung immer niedriger und enger (...) ²²⁹

Auch dieses Bild tauche nach Schilling bereits im *Tod in Rom* auf: wenn Siegfried von seiner Musik als einer „Erinnerung an einen Garten vor aller Geburt, eine(r) Annäherung an die Wahrheit der Dinge, die nur unmenschlich sein konnte“ (2,394) spricht, zitiert er den Kafkaschen Kontext.²³⁰

Siegfried weiß, daß er als Künstler nicht wie etwa ein Politiker unmittelbar auf die Welt einwirken kann, aber er ist davon überzeugt, daß er durch die Musik das Bewußtsein der Menschen im Laufe der Zeit für das politische Verhalten sensibilisieren kann. Dies ist aber nur möglich, wenn er mit seiner Musik beunruhigt, die Vergangenheit und den Tod heraufbeschwört sowie vor der Zukunft warnt, die sehr leicht die Wiederholung der Vergangenheit werden kann. Siegfried bekennt sich damit zu ganzheitlicher Zuständigkeit und Verantwortung. Kürenberg dagegen verfolgt solche Ziele nicht, er will mit seiner Musik erreichen, daß sich der Zuhörer von den Problemen seines Alltags erholt, die moderne Kunst

²²⁷ „Bemüht Euch, durch die enge Pforte einzugehen!“ (Luk, 13,24). Jesus sagt, daß es viel wichtiger sei, Gewißheit der eigenen Errettung zu haben, als die Anzahl der Erretteten zu kennen. Das Reich gleicht einem Haus mit einer engen Tür (Pforte), durch die nicht alle hindurchkommen, weil sie sich in falscher Weise bemühen. Außerdem gibt es auch eine verschlossene Tür (Vgl. Mt 25,10), wenn das Fest begonnen hat, und dann wird es für Eintrittswillige zu spät sein.

²²⁸ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 214.

²²⁹ Franz Kafka: Sämtliche Erzählungen. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt a. M. 1970, S. 147.

²³⁰ Vgl. Klaus von Schilling: „Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld“, a. a. O., S. 98.

ist für ihn l'art pour l'art:

(...) aber ihm genügte das Bewußtsein, mit neuen Zusammenstellungen der beschränkten Tönezahl experimentiert zu haben, er hatte eine von Milliarden Möglichkeiten vorgeführt und die Musik als sich immer weiter entwickelnde und weiter unter uns lebende Kraft gezeigt (2,542)

Das kalkulierende Kompositionsverfahren zertrümmert nach Siegfried die Welt, genauso wie die moderne Physik. So möchte er ohne Kalkulieren zum Endergebnis kommen; er muß aber feststellen, daß seine Musik auch die Welt zerstört: „Aber da hörte Siegfried den Schlußakkord seiner Musik, wie ein Zusammenbruch aller Hoffnung hörte er sich an, wie eine Woge, die über ein Schiff schlägt, und dann waren nur noch Planken da und etwas Geplätscher“ (2,495).²³¹

Die Kürenbergs sind Vertreter des bürgerlichen Ästhetizismus: Sie verwirklichen eine hedonistische Lebensweise, sind Tonangeber im bürgerlichen Kulturbetrieb, schließlich gilt in musikpolitischen Entscheidungen das Wort Kürenbergs. Siegfried bekommt den halben Preis auch nur deshalb, weil Kürenberg mit den Preisvergebern telefoniert hatte - die Frage der Preisverleihung war ja auch eine diplomatische Frage. Das Ehepaar Kürenberg flieht in den Genuß des kultivierten Essens, des Reisens und der Sexualität. Sie sind „gut beisammen wie wohlgepflegte Tiere“ (2,404). Dieser Satz ist nicht ohne Ironie geschrieben, denn die aus Deutschland vertriebenen Kürenbergs sind heimatlos, ihre Begeisterung und ihr Verdrängungsbestreben werden parodistisch dargeboten: „sie waren Exkursanten, die sich's in einer unwirtlichen Welt wirtlich gemacht hatten und sich des Erdballs freuten“ (2,431). Die Welt der Antike ist eine Welt, mit der sie sich identifizieren können. Der Dirigent erscheint als „(...) wahrhaft von der Antike geformt. Sein Frack saß wie auf einer Marmorbüste, (...)“ (2,530). Ilse Kürenberg, die die Musik verkörpert, erscheint in Göttergestalt: „Auch ihr Kleid saß wie auf Marmor genäht“ (2,530). Ihr Leben wird nicht fortgesetzt, weil sie keine Kinder haben. Das ist eine der Ursachen, weshalb sie Siegfried sympathisch sind.

Kürenberg äußert die Meinung „das barocke Rom sei enttäuschend“ (2,437). Diese Aussage hängt eng mit der Schilderung des Erzählers zusammen, wonach die Kürenbergs vorchristlich und nachchristlich sind. Die barocken Denkmäler Roms sind an die Macht der Kirche gebunden und die Kürenbergs vermeiden die Denkmäler und die Glaubenssätze der christlichen Religion. Der Grund dafür wird nicht genannt, man kann aber vermuten, daß es hier darum geht, daß sie nach den erlebten Greueln der Nationalsozialisten und nach

²³¹ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 224.

Aufhäusers Tod nicht mehr glauben können. Sie haben ihr Vertrauen der Religion gegenüber verloren. Siegfried dagegen erkennt nur die Kunst als Wert an, deshalb zählt er sich nicht zu den Feinden der Christenheit, aber er zieht eine Parallele zwischen den beiden seiner Meinung nach autoritären Machtorganisationen: „Sicher sind auch die Priester dumm und rechthaberisch und eigensinnig. Sie berufen sich auf Gott, um zu herrschen. Judejahn berief sich, als er herrschte, auf Hitler und die Vorsehung.“ (2,453)

Die Symphonie widersetzt sich den Erwartungen, die Ilse und der Dirigent an die Musik stellen. Ilse will nicht beunruhigt werden, sie will vergessen; und Kürenberg will mit Siegfrieds Musik brillieren. Aber wie kann man eine Musik genießen, wie kann man mit einer Musik brillieren, die die Zuhörer ständig an den Tod erinnert?

Die Kürenbergs, Vertriebene des Nationalsozialismus, halten auch weiterhin am Idealismus fest, sie beschwören nach wie vor die abendländische Tradition. In Siegfrieds und Kürenbergs grundverschiedenen Rom-Erlebnissen spiegeln sich diese voneinander abweichenden Kunstauffassungen wider: Während die Kürenbergs nur das Schöne, Ästhetische, Erhebende und die Denkmäler der Antike sehen, nimmt Siegfried hinter den vermeintlich schönen Bildern Einsamkeit, Tod, Angst und Vergänglichkeit wahr.

Sie lieben das alte, das antike, das römische Rom (...) sie lieben die sinnlos gewordenen nichts mehr tragenden Säulen, die Marmorstufen (...) aber noch mehr liebe ich Rom, wie es lebt, wie es ist und mir sich zeigt (...) und der Tod wirft sein unsichtbares Netz über die Stadt (...) (2,435f.)

Während eines Besuchs bei den Kürenbergs bekommt Siegfried den Ratschlag, nicht in den berühmten Elfenbeinturm zu steigen, sondern auf die Straße zu gehen und dem Tag zu lauschen, so könne er vielleicht den neuen Klang finden. Was versteht Siegfried unter dem neuen Klang, unter der Musik der Straße?

Und Siegfried dachte an die Stimmen, an die Stimmen der Straße, er dachte an die Stimmen der Roheit, der Angst, der Qual, der Gier, der Liebe, der Güte, des Gebets, er dachte an den Laut des Bösen, an das Geflüster der Unzucht und den Schrei des Verbrechens. (2,440)

Wenn er aber diese Klänge in seiner Symphonie ertönen lässt, dann wird ihm Kürenberg „mit den Harmoniegesetzen und schulmeisterlicher Strenge begegnen“ (2,440). Siegfried ist immer mehr von Kürenberg enttäuscht, den er einen genauen Notenleser nennt, der mit seinen klassischen Vorschriften sein Werk zugrunde richtet.

Judejahn ähnlich besucht Siegfried den Palast der Kultur, die Engelsburg. Die Engel auf der zum Palast führenden Engelsbrücke verlieren aber für Siegfried ihre positive Bedeutung:

Ich ging über die Engelsbrücke zur Engelsburg, und die Engel auf ihren Postamenten, die Engel mit ihren Marmorflügeln sahen wie zu schwer geratene Möwen aus, die Blei im Leib tragen oder bleierne Gedanken und sich nie mehr in die Luft erheben werden. (2,503)

Die Engel werden ihm nie „des Paradieses ungeheures Licht mehr entzünden“ (2,503), denn der Fluß hat den Engeln die messianische Valenz genommen. Im Wasser schwimmen die Leiber der vielen Erschlagenen und verhindern, daß die Engel den Sinn des Himmels andeuten.²³²

Die Jüdin Ilse Kürenberg, deren Vater dem Faschismus zum Opfer gefallen ist, demonstriert das Bedürfnis nach Verdrängung der Vergangenheit: Sie wurde von Kürenberg zur Probe eingeladen, bei der sie über Siegfrieds Musik nachdenkt. Sie bedauert, daß sie Kürenberg nicht abgeraten hatte, Siegfrieds Symphonie für den Kongreß einzustudieren, denn seine Musik beunruhigt sie. Ilse will keinen Schmerz mehr an sich heranlassen. Jetzt wird sie aber mit Siegfrieds Suchen nach einem Weg, der vielleicht unbegebar ist, und mit seiner Verzweiflung konfrontiert und sie gesteht sich, daß Siegfrieds Musik echt und "in all ihrer Zerfahrenheit ein Schicksalsbild und damit unabänderlich" (2,404) ist; und obwohl sie sich der Vergänglichkeit der bürgerlich-urbanen Kultur und Lebensweise bewußt ist; denn "Sie durchschaute die Konvention, den Tod nicht zu sehen, das allgemeine Übereinkommen, den Schrecken zu leugnen" (2,438), ist sie dennoch gegen Siegfrieds Darstellung dieser Schrecken.

Aufgeregt von Siegfrieds Symphonie setzen sich Ilse und Kürenberg in ein Restaurant an der Piazza Navone. Sie sehen dabei das Oval der alten Arena, "genossen das Glück, das die Kämpfe vergangen waren" (2,408). Dieser letzte Satz ist zweideutig: Es können sowohl die blutigen Kämpfe in der Arena, als auch die Kämpfe im Weltkrieg gemeint sein. Später entschließen sie sich zum Besuch des Nationalmuseums in den Thermen des Diokletian. Die Bewunderung der Statuen aus der Zeit der Antike lenkt ihre Gedanken vom Tod und von den Kämpfen der jüngsten Vergangenheit ab: "Sie liebten die Antike. Sie liebten den festen Marmor, die erhabenen Gestalten, die der Mensch nach seinem Bilde schuf, die kühlen Sarkophage, (...)" (2,404). Dieses Liebesmotiv verbindet die Kunst mit dem antiken Eros, dessen Stellenwert durch das Bild der Aphrodite Anadyomene oder durch ihre römische Entsprechung der Venus von Cirene angedeutet wird. Diese Verbindung von Kunst und Eros bringen die Kürenbergs zum Tragen: "Sie betrachteten die Ungeheuer der Sage und versonnen den schönen Leib der Venus von Cirene und das Haupt der schlafenden Eumenide" (2,405). Die Plastik der schlafenden Eumenide kehrt später in Ilse Kürenbergs Traum wieder. Der Schlaf weist auf Ilses Schuld hin, die den Tod ihres Vaters verdrängen

²³² Vgl. Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 25.

wollte: Im Unterbewußten können diese Gedanken nicht verdrängt werden und sie lassen Ilse zur Rachegöttin werden: "doch Ilse träumte, sie sei die Eumenide, die schlafende Eumenide, die besänftigend die Wohlwollende genannt, die Rachegöttin" (2,206). Die Eumeniden, auch Erinnyen genannt, spiegeln den alten griechischen Glauben an göttliche Gerechtigkeit in der Vergeltung wider: Mit ihrem Werk der Vergeltung schützten sie diejenigen, die menschliches Recht nicht schützt. Diese Funktion war für ein ordnungsgemäßes Leben in der Gesellschaft erforderlich. In Aischylos' Tragödie "Eumeniden" wird davon berichtet, wie Athene bei den Eumeniden erreichte, daß sie von der Verfolgung des Orest abließen: Sie hatte die Eumeniden dazu überredet, ihre primitiven Funktionen als Göttinnen der Vergeltung aufzugeben und die Rolle der gütigen Eumeniden anzunehmen.²³³ Ilse verdrängt ihre Rachegefühle im Zusammenhang mit der Ermordung ihres Vaters und im Traum kehren diese Gefühle zurück, allerdings in abgeschwächter Form, denn sie träumt nicht von einer aktiv handelnden, sondern von einer schlafenden Eumenide.

2.2.2.2. Die Badeschiff-Szene

Das Badeschiff wird aus Siegfrieds Perspektive beschrieben: "Das Schiff wiegte sich auf dem trägen Wasser und sah wie die Arche Noah aus. Es war eine schöne und schmutzige Arche Noah. Allerlei Getier, kreischende junge Enten und Gänse, junge Katzen, junge Hunde verschiedenster Rassen und Mischungen wälzten sich verträglich an Deck" (2,504). Es ist eindeutig, daß es hier um die Banalisierung der biblischen Geschichte geht. Siegfried hat mit Noah nichts Gemeinsames: "Noah war ein frommer Mann und ohne Tadel zu seinen Zeiten; er wandelte mit Gott."²³⁴ Auf dem Badeschiff befinden sich der Bademeister, der Faun genannt wird, der schöne Knabe Ganymed und die beiden häßlichen Strichjungen: sie stellen keine typische Besatzung für Noahs Arche dar. In der gleichzeitig stattfindenden Szene des Hinabsteigens von Judejahn in den untersten Kerker wird auch auf ein biblisches Motiv hingewiesen, in dem er nach äußeren Kriterien Noah genannt wird. In beiden Fällen geht es um die abweichende Form der Intertextualität, so daß auf das Nichtbestehen der biblischen Konstellation hingewiesen wird.

Siegfried ist nicht der wirklich Befreite. Er meint nur, sich aus den Fesseln der Vergangenheit

²³³ Vgl. Reclams Lexikon der antiken Mythologie, a. a. O., S.181 f.

²³⁴ Das erste Buch Mose 6,9-10

befreit zu haben. In der Analyse der ersten Geschichte wurde deutlich, wie seine Homosexualität zu Tage trat: durch inhumane Erziehung. Die Vorgänge auf dem Badeschiff sollen deutlich machen, daß Künstlertum und Homosexualität nicht unbedingt miteinander verbunden sind. In der Badeschiff-Szene erblickt Siegfried zuerst den schönen Ganymed, dann verbindet er sich mit einem der häßlichen Buben. Die beiden Knaben sind ihm widerlich, doch fühlt er sich durch "Herkunft und Erziehung in unterweltlicher Weise" verbunden. Der häßliche Junge tritt als "schlechtes Gewissen" auf und macht die Sehnsucht schuldvoll. Eros ist häßlich, so wird sich Siegfried auch hassen. Er sieht „den schönen Ganymed“ traurig an, denn „der schöne Knabe lag zwischen ihnen, rauh angepackt, nicht von Adlerfängen, von scheußlich unreinen Geiern, Zeus-Jupiter war tot, auch Ganymed war wohl tot, ich verfluchte mich, ich stieg zu den Toten hinab“ (2,505).

Dieses Hinabsteigen steht für den Weg in die Unterwelt, ist aber auch eine Form der Erinnerung und durch diesen Vorgang, der in die Vergangenheit führt, werden die Ordensburg und Judejahns Gang in die Unterwelt in Erinnerung gerufen. Durch das Abenteuer mit dem römischen Strichjungen wird sich Siegfried seiner Vergangenheit bewußt. Dies hilft ihm, zu seinem Selbstbewußtsein zu finden.

Siegfried weigert sich, sich fortzupflanzen. Diese Tatsache erklärt er nicht mit seiner Homosexualität, sondern mit seiner Erfahrung von Unmenschlichkeit und Tod im Dritten Reich und der Vorstellung von der Möglichkeit der Wiederkehr der nationalsozialistischen Macht:

In Tag- und Nachträumen sehe ich die Bräunlinge und die nationale Dummheit marschieren. Und darum will ich mein Leben leben, solange der nationalistische Gott noch entkräftet ist und mich nicht hindern kann. (2,517)

2.2.2.3. Figurenreaktionen auf Siegfrieds Symphonie

Ein zweites Mal wird über Siegfrieds Musik während der Aufführung seiner Symphonie reflektiert. Dahlhaus ist der Meinung, daß das Werk auch von späteren Aussagen der Rezeptionsästhetik zeugt. Die Musik ist nicht objektiv gegeben, sondern diejenigen, die die Musik hören, konstituieren sie.²³⁵

Es muß hinzugefügt werden, daß die Eindrücke der Protagonisten des Romans so verschieden sind, daß sie viel mehr über die Rezipienten als über Siegfrieds Symphonie aussagen. Diese

²³⁵ Vgl. Carl Dahlhaus: Die abwesende Symphonie, a. a. O., S. 72.

Passage ist ein Beispiel für eine multiperspektivische Darstellung, in der es Koeppen gelungen ist, simultane Vorgänge erzählerisch wiederzugeben.

Siegfried hört die jungen Leute auf der Galerie pfeifen; es ist die angemessene Reaktion auf seine Musik, schließlich wollte er ja mit seiner Musik beunruhigen. Er kann mit ihr nicht außerhalb der historischen Zeit stehen, denn die politischen Kämpfe lassen auch ihn nicht unberührt: "Ich hatte von reiner Schöpfung geträumt, aber ich war verführt worden, in die Erdkämpfe einzugreifen. Ich weiß nicht, ob reine Schöpfung möglich ist, die unbefleckte Empfängnis aus dem reinen Nichts (...)" (2,539). "Das reine Nichts" wird mit dem Wüsten-Motiv verbunden, es kann für die Welt "vor aller Geburt" stehen oder im Zusammenhang mit dem Afrika-Motiv für die Urkraft, die Unberührtheit des Kontinents, von dem das Leben ausgegangen war.

In Judejahns Verhalten spiegelt sich der Künstler- und Intellektuellenhaß des Dritten Reiches wieder. Für ihn ist das Musizieren eine "unmännliche Beschäftigung", aber schließlich geht er doch ins Konzert, denn er will die "Familientartung" der Pfaffraths sehen.

Im Grunde zählt für ihn nur Militärmusik und er kann nicht begreifen, daß Siegfried kein Fiedler, sondern der Komponist der Symphonie ist. Er findet diese Musik entsetzlich und langweilig. Judejahn klatscht am Ende aber am lautesten, weil er sich nicht traut, in der vornehmen Frackgesellschaft zu schimpfen, was er jedoch gern getan hätte. Er unterstützt also mit seinem Jubeln die Kunstauffassung des reichen italienischen Publikums, obwohl er dieses verachtet.

Nach Langer beabsichtigt Koeppen mit Judejahns Gestalt eine Satire auf die „Deutsche Innerlichkeit“.²³⁶ Mit der Szene am Brunnen von Trevi ironisiert Koeppen Judejahns Innerlichkeit und die seiner Volksgenossen, die beim nächtlichen Zusammentreffen mit dem chauvinistischen Frauenchor ihre alten, unveränderten Gedanken zum Vorschein treten lassen.

Eine Sprache hatte sich durchgesetzt, und ein deutscher Frauenchor stand vor der Säulengrotte, (...) und sang "Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum", sang das Lied inmitten von Rom, sang es inmitten der Nacht, keine Linde rauschte, weit und breit wuchs kein Baum, (...) sie blieben sich treu, blieben treu ihrem treuen Gemüt, sie erlebten ihren Lindenbaum, ihren Brunnen, ihr Vor-dem-Tor, eine erhabene Stunde. (2,564)

Die deutschen Touristen stören die Römer. Als die Römer darauf reagieren, antworten sie mit Spott und nationalistischen Aussagen. Langer weist darauf hin, daß das deutsche Lied und die Sangesfreude der Deutschen hier kein Zeichen von Gemüts tiefe und Zartheit sei. Diese Szene

²³⁶ Vgl. Anneliese Langer: Zeit- und Kulturkritik, a. a. O., S. 232-234.

ist vielmehr als Parodie auf die deutsche Innerlichkeit zu verstehen, die durch die Umkehr der Motive erreicht wird.²³⁷

Siegfrieds Eltern haben dem Konzert gegenüber Vorurteile, die beweisen, daß Siegfrieds Komposition, die avantgardistische Kunst, genauso wie früher abgelehnt wird und noch immer die Rolle des Widerstandes spielt. Friedrich Wilhelm Pfaffraths Meinung über den Musikkongress lautet: "(...) und das Programm des Musikkongresses verkündete Surrealismus, Kulturbolschewismus und negroide Neutönerei" (2,420). Die Pfaffraths, die im politischen und kulturellen Leben das schnelle Vergessen repräsentieren, sind über die Musik ihres Sohnes entsetzt. Sie hatten vor dem Krieg zwar das humanistische Gymnasium besucht, es hat sie jedoch nicht zu Humanität erzogen. Die Beschreibung des Musikzimmers ironisiert diese Bildung des deutschen Bürgers: "Beethovens zu oft abgestaubte Totenmaske über dem Zwölf-Röhren-Apparat in der Musikecke des Wohnzimmers oder Wagner bedeutenden Baretträger und sichtbar vom Genius geküßt" (2,536). Die Kunst hat für sie mit der Wirklichkeit wenig gemeinsam: sie ist "eine rosa Kuppel über dem grauen Erdkreis, (...) Pfaffraths glaubten an den Konditortempel der Kunst, aus süßer Masse allegorisch ideal geformt" (2,536f).

Sie reagieren mit Empörung auf Siegfrieds Musik, weil sie darin ihre nationalen Gefühle verhöhnt sehen und auch kultische Elemente aus dieser Musik heraushören. Das Fremde, das Nicht-Deutsche, oder sogar Negroide, macht sie unruhig – genauso, wie das Lied des Küchenjungen in Eva Judejahn Widerwillen weckt.

(...) sie meinten Jazz-Rythmen zu erkennen, einen Urwald ihrer Einbildung, einen Negerkral voll Entblößung und Gier und dieser Dschungel entarteten Getöses wurde wieder abgelöst von einfach langweiligen Stellen. (2,537)

Dietrich, der an Diederich Heßling aus Heinrich Manns *Der Untertan* erinnert, ist der Prototyp des Karrieristen. Auch er hat Angst vor dem Fremden und dem Neuen, denn es könnte seine Chancen verringern. Die konstruierte Musik, die Überlegung in der Symphonie,

²³⁷ Nach Friedhelm Marx knüpft Koeppen mit dieser Szene an Thomas Manns *Zauberberg* an, wo eine derartige Wirkung des Lindenbaumlieds prognostiziert wird. Das Lied gehört zu den musikalischen Leidenschaften Hans Castorps. Für Castorp ist es ein Heimwehlied mit Todessehnsucht und Lebensüberwindung. Der Erzähler des Romans fügt hinzu, daß andere das Lied dazu nutzen könnten, um die Welt zu unterwerfen. Koeppen verlängert Manns Prognose bis in die Nachkriegszeit. *Der Tod in Rom* setzt sich von dieser Form des Kulturchauvinismus ab und der Erzähler sympathisiert mit dem Küchenjungen, der Jazzrythmen im Stil des belcanto singt. Friedhelm Marx erwähnt Herrn Behrend aus dem Roman *Tauben im Gras*, der ein frühes Beispiel für die Kultur der Vermischung gibt. Er ist Leiter einer Jazzband im "Negerklub" und spielt den Jazz so, daß immer noch etwas vom *Freischütz* zu hören ist.

Vgl. Friedhelm Marx: Polyphonie. Musik und Romanform bei Wolfgang Koeppen. In: Müller-Waldeck, Gunnar/ Gratz, Michael (Hg.): Wolfgang Koeppen - Mein Ziel war die Ziellosigkeit, a. a. O., S. 144.

machen ihn unruhig und deshalb will er in Zukunft mehr auf Siegfried achten.

Adolf beurteilt die Symphonie vielmehr aus der Sicht der Kirche: Er stellt fest, daß Siegfrieds Musik keine Musik des Teufels sein könne, da sie die Sehnsucht nach dem Lob der Schöpfung enthalte, obwohl sie "kein Lied an die Freude" sei. Dieser Ausdruck verweist auf Beethovens IX. Symphonie und auf ihre "Rücknahme" durch Adrian Leverkühn.

Adolf gefiel die Musik des Veters nicht. Sie stimmte ihn traurig, ja sie quälte ihn, aber er versuchte, sie zu verstehen. (...) Was drückte er aus? Adolf meinte, Gegensätzliches, wohlthuenden Schmerz, lustige Verzweiflung, mutige Angst, süße Bitternis, Flucht und Verurteilung der Flucht, traurige Scherze, kranke Liebe und eine mit üppigen Blumentöpfen bestellte Wüste, das geschmückte Sandfeld der Ironie. War diese Musik Gott feindlich? Sie war wohl nicht. Es war auch Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld in den Klängen, an die Schönheit und den Frieden des Paradieses und Trauer um den in die Welt gesetzten Tod, es war viel Verlangen nach Freundlichkeit in den Noten, kein Lied an die Freude zwar, kein Panegyrikus, aber doch Sehnsucht nach Freude und Schöpfungslob. (2,538)

Adolfs Verständnis kommt dem Siegfrieds am nächsten: Er nimmt in dessen Musik einander widersprechende Gefühle wahr, die übrigens durch Oxymora ausgedrückt werden. Die Kritik am deutschen Bürgertum sieht er mit dem Stilmittel der Ironie verwirklicht. Später verurteilt aber Adolf Siegfrieds Musik als „anarchisches Treiben“. Er deutet die Symphonie autobiographisch, so „als würde ihm in einem zerbrochenen Spiegel die Kindheit reflektiert“ (2,538). Er sieht die Schauplätze in der Ordensburg vor seinen Augen; dabei ist seine Meinung keine unvoreingenommene, er unterwirft vielmehr das Werk der Zensur der Kirche und zieht den Schluß, daß die Kirche diese Musik nicht billigen würde. Er nennt Siegfried einen „Ringenden“, womit er einen Ausdruck der religiösen Restauration verwendet, der zugleich Rosenbergs Begriff ist.

Ilse Kürenberg sitzt neben Adolf Judejahn. Sie vergleicht ihn mit Luther: „Vielleicht ist er ein Mystiker. Und dann: Er ist ein katholischer Geistlicher, aber er sieht wie der rebellierende Luther aus“ (2,535).

Jetzt weiß sie, warum ihr Siegfrieds Musik unsympathisch ist: „Es war zu viel Tod in diesen Klängen, und ein Tod ohne den heiteren Todesreigen auf antiken Sarkophagen“ (2,5335). Vergeblich versuchte Kürenberg die Musik zu bändigen, „die Musik verkrampfte sich, sie schrie, das war Todesangst, das war nordischer Totentanz, eine Pestprozession, und schließlich verschmolzen sich die Passagen zu einer Nebelwand“ (2,535). Nach der Aufführung sieht sie die Verkörperung des Todes: den „von den Toten zurückgekommenen“ (2,542) Judejahn mit Entsetzen. Dieses Treffen ist für Siegfried, als sähe er „die Gorgonen“ (2,543) und Ilse sah sie wie Gespenster: „die Mordlemuren eines alten Vaters“ (2,543).

Für Siegfried ist das unbemerkte Verschwinden die einzige Möglichkeit, seine Unabhängigkeit zu wahren. Unabhängigkeit bedeutet hier, daß sein Wunsch nach

Verwandlung erfüllt wird: „ich will nicht bleiben, wie ich heute bin, ich will nicht dauern, ich will in ewiger Verwandlung leben“ (2,482f.) Seine Eltern und Judejahns, die „Gorgonen“, vergegenwärtigen Siegfried sein früheres Eingebundensein in die nationalsozialistische Ideologie. Die Gorgo Medusa (eine der drei Gorgonen) zwingt ihre Opfer, sie nachzuahmen. Der mimetische Zwang manifestiert sich in der Form der Lähmung, deren Allegorie die von der Gorgo erzeugte Versteinerung ist. Weil sich Siegfried entscheidet, in ewiger Verwandlung zu leben, wird er vom Zugriff verschiedener Ideologien bewahrt: „Die Loslösung von einem bürgerlichen Lebensentwurf zugunsten einer ungerichteten Wandlungsfähigkeit wird an vielen Stellen in Koeppens Texten als Augenblick des Glücks umschrieben.“²³⁸

2.2.2.4. Das Afrika-Motiv

Siegfried will mit Hilfe des gewonnenen Preises nach Afrika fahren. In der Schilderung der geplanten Afrika-Reise werden die Beweggründe gezeigt:

Ich würde nach Afrika reisen. In Afrika würde ich eine neue Symphonie schreiben. 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. (2,569)

Siegfrieds Plan klingt exotisch: Auf Kürenbergs Empfehlung will er nach Mogador gehen, um dort in der alten maurischen Festung zu leben. Ihm gefällt der empfohlene Aufenthaltsort, weil der Name des Ortes schwarz genug klingt.

Hielscher versteht die Reise als eine wichtige Verschiebung aus der abendländischen Welt nach Afrika und in die Wüste. Die Kürenbergs verkörpern Antike und Avantgarde; in der Verbindung der „römischen Engel“ mit der „Symphonie des schwarzen Erdteils“ wird aber nun der Gedanke der Vereinbarkeit der vorchristlichen mit der nachchristlichen Welt thematisiert. Hielscher betont den Wunsch nach Exotik. Diese verdeutlicht das Verlangen, die Verjüngung und Authentizität im „Fremden“ zu finden. Afrika würde die Entfernung von Kürenberg bedeuten, den Siegfried am Anfang verherrlichte, der aber seine Symphonie verfälschte, - aber auch Entfernung von der Familie, die ihm sogar nach Rom folgte und dort seine Freiheit bedrohte. Europas Sinnstrukturen gelten in Afrika nicht mehr, dort wird

²³⁸ Carmen Ulrich: Im Angesicht der Venusstatue. Mythische Elemente in Wolfgang Koeppens literarischem Werk. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner, Gunnar Müller-Waldeck u. Roland Ulrich (Hg.): Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft. München 2001, S. 91-104., hier S. 97.

Siegfried von der abendländischen Kultur nicht beeinflusst²³⁹

Im Gespräch mit Adolf vergleicht sich Siegfried mit Kaliban:

Ich war häßlich, häßlich wie Kaliban. Es war kein Spiegel da, kein magischer Spiegel; er hätte mir Kalibans Gesicht gezeigt 'von Nattern ganz umwunden'. (2,518)

Das Kaliban-Motiv ist erneut ein Hinweis auf Afrika. In Shakespeares Drama *Der Sturm* erscheint der schwarze, mißgestaltete Caliban als der bewußtseinsdumpe, triebgesteuerte Rohstoff des Lebens, der auch die wilden Kräfte der Natur versinnbildlicht. Siegfried identifiziert sich lieber mit der schwarzen Magie Calibans als mit der weißen Prosperos. Hier verwischen sich die Grenzen zwischen den sogenannten barbarischen und zivilisierten Momenten: Judejahn aus dem Abendland bricht die Menschenwürde der "Barbaren", der Wüstensöhne; aus der Sicht der Kultur der "Barbaren" ist die Zivilisation, in der die Völker in Weltkriegen einander töten, Ausdruck des "Barbarischen". Das Romanende wirft die Frage auf, ob Siegfried in der Wüste komponieren wird: Kann er den neuen Klang finden und durch ihn den Tod in Rom besiegen?

Siegfried erwartet von seiner geplanten Afrikareise die Erfahrung einer Welt, die der eigenen vorausliegt:

(...) der Umweg über Afrika, der Blick in die fremde Kultur soll die Schicht des „schwärzeren“ Europas erleb- und darstellbar machen, soll helfen, jenen Bereich des Kreatürlichen zu vergegenwärtigen, der alles bewußte Handeln grundiert, der das Dasein und Leben selbst zwar trägt, der aber als Sinnzusammenhang nicht mehr faß- und formulierbar ist. Dies nicht in analytischer Absicht, nicht mit der Intention, einen vernünftigen Sinn aufzufinden oder zu setzen, sondern als mythisches Bild, in dem die untergründigen Mächte und unbewußten Emotionen unübersehbar präsent sind.²⁴⁰

Da er die in Afrika zu schreibende Symphonie den europäischen Engeln vorspielen möchte, bedeutet seine geplante Afrika-Reise nicht, daß er dort untertauchen möchte. Er will vielmehr das Fremde erkunden, den fremden, Europa vorausliegenden Kulturraum erforschen. Dieser Raum ist nur in den mythischen Bildern greifbar, die dazu dienen, ein Vorbewußtes, den bewußten Handlungen Vorhergehendes, sicht- und hörbar zu machen. Siegfrieds Musik spricht sowohl vom Tod in der Jüngsten Vergangenheit, als auch vom „Garten vor aller Geburt“, der an ein vormenschliches Paradies erinnert, als auch von der Vorstellung einer „Zeit vor aller Schuld“, die auf die folgeschwere Vergangenheit und die begangene Schuld verweist.²⁴¹

Mit dem Wüsten-Motiv ist auch das der Sonne verbunden. So heißt es am Ende des Gebets

²³⁹ Vgl. Martin Hielscher: Zitierte Moderne, a. a. O., S. 167-171.

²⁴⁰ Klaus von Schilling: „Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld“, a. a. O., S. 100.

²⁴¹ Ebd. S. 101.

des Papstes: „Die Sonne war ein Gott, und sie hatte viele Götter stürzen sehen; wärmend, strahlend und kalt hatte sie die Götter stürzen sehen. Es war der Sonne gleich, wem sie leuchtete“ (2,480). Die Sonne steht für die Unberührtheit der Natur, im übertragenen Sinne auch über den Göttern, denn sie hat sie stürzen sehen; sie stellt den Gegensatz zum Wandel der Deutungssysteme dar und damit zu den Göttern und Religionen. So verdeutlicht die Wüste den Zustand vor der Schöpfung, den Siegfried zur Erneuerung seiner Kunst braucht. Sie steht zugleich für ein zeitweises Verlassen der Gesellschaft. Im Zusammenhang mit Judejahn wurde die Mehrdeutigkeit des Motivs der Wüste bereits erörtert: Die Wüste ist für Judejahn ein Ort des Nihilismus. Siegfried, anknüpfend an die Tradition der Eremiten, versteht die Wüste aber als einen Ort der spirituellen Erneuerung: „Augustinus ging in die Wüste. Aber der Quell war damals in der Wüste.“ (2,447) Dieser letzte Satz bedeutet, daß diese Wüsten-Allegorie in der christlichen Religion durchaus vorkommt, davon hat sich aber Siegfried entfernt. Augustinus war der einflußreichste Lehrer der alten Kirche. Er hatte ähnlich wie Siegfried einen langen Weg der Identitätsfindung: Er wurde in einer nordafrikanischen Stadt geboren, 371 kam er nach Karthago und begeisterte sich für Ciceros Philosophie. Dann unterrichtete er in Rom Rhetorik. Diese Zeit war eine ausgesprochen kritische: Das durch die Völkerwanderung bedrohte weströmische Imperium erlitt seine erste große Niederlage. Die Westgoten nahmen Rom 410 ein. Davor aber waren bereits alle heidnischen Kulte 391 verboten und das Christentum zur Staatsreligion erhoben worden. Die Polemik zwischen Christen und Heiden wurde danach immer schärfer. Dies hat Augustinus dazu veranlaßt, sein Werk *Über den Gottesstaat gegen die Heiden* (*De civitate Dei contra paganos*) zu schreiben. Es ist eine umfassende Apologie gegenüber der heidnischen Welt und eine neue Deutung der Weltgeschichte.²⁴² Über den Kampf und die simultane Existenz der heidnischen und der christlichen Kultur dachte auch der Papst nach. Er erwähnte in seinem Gebet die „christianisierten Tempel“ und die „entwendeten Kultstätten der alten Heiden“ (2,479-480). Am Bahnhof sah er „Scharen von neuen Heiden ankommen (...) und sie waren gottloser und gottferner als die alten Heiden, deren Götter zu Schatten geworden waren“ (2,480). Augustinus' Zeit, die Spätantike, war die Zeit der Verbreitung der christlichen Religion und im Zusammenhang damit die Zeit des Zurückweichens des Heidentums. Siegfried sieht jetzt die Zeit der nachchristlichen, nachbürgerlichen Epoche heraufkommen. Die Wüste wird nun nicht mehr mit der Antike verbunden, sondern mit Siegfrieds

²⁴² Vgl. Christoph Helferich: Geschichte der Philosophie, a. a. O., S. 78-85.

Vorstellung vom „reinen Nichts“ und der Sehnsucht nach diesem vor der Schöpfung.²⁴³

Das beherrschende Motiv in den musikalischen Bildern ist der Tod bzw. die Angst oder die Angst vor dem Tod: Der Tod ist in allen Erscheinungen des Lebens und der Geschichte präsent, sowohl in der politischen Gegenwart – so wird Indochina mehrmals erwähnt – als auch in der jüngsten Vergangenheit. Siegfried will den Tod in seiner Musik zeigen, aber ihn dadurch auch zugleich bannen. Die Erfahrung des Fremden und die Ich-Erweiterung im Fremden tragen dabei zur Bannung der Todesangst bei.

2.2.3. Das Leben unter dem Aspekt der Dominanz des Glaubens

In der Charakteristik Adolfs spielt Angst eine wichtige Rolle. Er reflektiert über seine Angstgefühle, und auch die anderen Personen gehen davon aus, daß er Angst hat. Adolf hat Angst vor sich selbst, vor seiner Mutter und seinem Vater, sowie vor der Wirkung der Vergangenheit. Die Bekämpfung der Angst bedeutet für Adolf Vergangenheitsbewältigung. Wie Siegfried ist er von der Vergangenheit nicht frei:

Adolf schritt durch die Pforte des Doms. Seine Erziehung schritt mit ihm. Diese Erziehung war nicht vollendet, sie war jäh abgebrochen worden, und zudem verleugnete er sie. (...) Wenn er allein war, wenn er mit einem sprach (...), dann war Adolf von der Vergangenheit der Ordensburg gelöst, frei von ihren Parolen, aber wenn er sich unter der Menge bewegte, wenn Massen ihn umdrängten, ihn verwirrten und erbitterten, dann rührten sich die Listen der nationalsozialistischen Erzieher in ihm auf, die Lehre von der Massennützung, von der Massenverachtung, der Massenlenkung (...). (2,499)

Er zweifelt daran, daß seine Wahl des Priesterberufs richtig war und denkt darüber nach, ob er vielleicht wieder "in einer Organisation steckte, die mit allem Mordgesindel unwillentlich, aber zwangsläufig grotesk und tragisch verbunden blieb" (2,499). Adolf geht allein in die Peterskirche und macht sich Sorgen um seine weitere berufliche Laufbahn. Dabei stellt er sich die Frage, ob er vor dem Heiligtum genügen würde, ob es seinen Glauben stärken würde. Ihn verwirren die Pracht und der Ballast dieser heilen Welt. Zweifel an seinem Glauben erweckt Rom, das für ihn die Welt seiner Vergangenheit repräsentiert. Er geht durch die Villa Conciliazione, deren Pylonen ihn an das Nürnberger Parteitagsgelände erinnern:

(...) an Nürnberg erinnerte ihn die Villa della Conciliazione, an das Parteitagsgelände leider, nur jenes Aufmarschfeld war dem Jungen prächtiger erschienen als dieser Weg zur Erzkirche, von dem er Pracht nicht erwartete, Pracht nicht wünschte, (...) (2,497)

Adolf sieht Gemeinsamkeiten im Erscheinungsbild und in der Organisationsform der römischen Kirche mit der nationalsozialistischen deutschen Staatspartei. Der heilige Ort gibt ihm nicht den Glauben, sondern macht ihm Angst und löst Verzweiflung aus. Adolf sieht die

²⁴³ Vgl. Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 225.

enge Verflechtung der Kirche mit der jeweiligen Macht: „Warum ließ die Kirche sich mit Kaisern und Generalen ein? Warum übersah man sie nicht in Purpur und in Fräcken, in lamettabehängten Uniformen und schlichten Diktatorenjoppen“ (2,500). In den Geistlichen sieht er Angestellte oder Beamte, die ihren Dienst verrichten, die Altäre werden zu Verkaufstischen in einem großen Warenhaus, die Beichtväter sind Schalterbeamte einer großen Bank, die Beichtstühle scheinen ihm wie die Marmorplatten der Geldwechsler. Adolf „fühlte sich von Zweifeln bedrängt, vielleicht vom Teufel versucht, der vielleicht kein Teufel war, denn wie hätte ein Teufel in das Haus Gottes (...) gelangen können (...)“ (2,501). Erst der Anblick der Pieta von Michelangelo gibt Adolf den Glauben zurück: Die künstlerische Gestaltung des Leidens verleiht ihm die Kraft des religiösen Ausdrucks, mit dem er um die christliche Nächstenliebe bittet. Mit dieser will er von jetzt an allen Menschen begegnen. Michelangelo hatte seine Pieta für St. Peter auf einen Felsen gesetzt, womit Petrus gemeint war. Denn Christus hatte selbst zu Petrus gesagt: „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich meine Kirche bauen.“ (Matth. 16,18) Der Anblick des Felsens, des Körpers Christi und die Darstellung seines Leidens haben zu Adolfs Wandlung beigetragen; die Zweifel wurden vom Glauben an die christliche Liebe abgelöst. Der dominante Wert des Glaubens erscheint in Verbindung mit der Kunst. Rom hat Adolf gezeigt, wie durch das Leiden der Glaube zurückgewonnen werden kann.

In der Engelsburg wird Adolf mit dem Tod konfrontiert: In den Verliesen des Palastes begegnet er seinem Vater Judejahn, dem Unterweltgott. Er erblickt ihn vor der untersten Amphora der Gefangenschaft des Leibes. Adolf betet „für die Seelen der unbekannten Gefangenen“ (2,506) und er erwartet einen neuen Erlöser, der die Welt vom Töten des Leibes befreien würde. Judejahn erschüttert das Leiden der hier gestorbenen Gefangenen nicht: „(...) folgte er seinem Bedürfnis und verrichtete seine Notdurft in das Loch für den ärmsten Gefangenen. Adolf sah wie Ham seines Vaters Noah Blöße, doch wie Sem und Japhet bedeckte er sein Gesicht mit den Händen“ (2,509).

Richner interpretiert diese Szene mit den Mitteln der Psychologie. Seiner Ansicht nach ist Adolf nicht fähig, in sich Vater und Mutter zu überwinden, er vermag sie nicht zu beseitigen; er sucht sogar die Versöhnung mit dem mächtigen Vater und der ihn ablehnenden Mutter. Auch will er den Eltern mit christlicher Liebe begegnen, denn das christliche Gebot fordert, die Eltern zu ehren und lieben. Wie Sem und Japhet in der biblischen Geschichte unterwirft er sich dem väterlichen Gebot, da die Furcht vor dem Vater stärker ist als der Wille zum

freien Ich.²⁴⁴ In der biblischen Geschichte wird die Beachtung des väterlichen Gebotes positiv bewertet, weil Noah ein gläubiger Mensch ist, der mit dem Herrn im Bunde steht. Hier kündigt Hams vorsätzliche Respektlosigkeit das Übergreifen der Saat der Schlange auf die Übriggebliebenen an. Die Nacktheit kann an die Verführung des Satans erinnern, das Bedecken der Blöße an Gott, denn er machte dem gefallen Menschen Kleider. Sem und Japhet werden in ihren Nachkommen gesegnet, der patriarchalische Fluch gilt Ham und seinem Sohn Kanaan. Die Unterordnung Kanaans deutet den Sieg über den Satan an.²⁴⁵ Die biblische Vorlage wird hier aber völlig uminterpretiert: Judejahn ist selbst der Satan, der dadurch, daß er seine Notdurft in das Loch für den ärmsten Gefangenen verrichtet, die grausame Hinrichtung der urchristlichen Gefangenen wiederholt. Er segnet und verflucht niemanden. Adolf dagegen ist in einer Person Ham, Sem und Japhet: Er sieht die „Blöße“ seines Vaters, aber er bedeckt nicht ihn, sondern nur seine eigenen Augen, um dies nicht zu sehen. Wegen des falsch verstandenen Respekts und der christlichen Barmherzigkeit verurteilt er aber seinen Vater nicht, sondern gibt ihm zusammen mit dem Priester die letzte Ölung. Das Vater-Sohn-Verhältnis wird durch diese biblische Parabel das zweite Mal thematisiert. Durch die stattfindende Umkehrung und die Modifizierung der Bedeutung der biblischen Geschichte wird die Erbschaft der Vätergeneration in Frage gestellt.

Pinzhoffer unterstreicht, daß Adolf das Prinzip des Tötens nicht überwunden, sondern nur verdrängt habe. Er verschließe die Augen vor der Gestalt des Todes, genauso werde er auf die Liebe verzichten, mit Hilfe derer der Tod besiegt werden könne. Adolf will dem Tod und damit seinem Vater mit christlicher Liebe begegnen; vor der Liebe, die ihm Laura aber schenken will, flieht er.²⁴⁶

Siegfried versucht, nach seiner Erquickung im Tiber Adolf „zur Freude zu taufen“ (2,512). Er schildert ihm seine Vision von seiner „Freude“, die in der Sprache der Musik durch die Vermischung der verschiedenen Musiktraditionen entsteht, die er aber nur in seiner Imagination wahrnimmt und später während seiner Afrika-Reise realisieren will:

„Sieh die Engel hier“, (...) ihre schwarzen Marmorflügel flattern, sie fliegen zum Kapitol und tanzen mit den alten Göttern. Hörst du es nicht, Pan spielt das Saxophon, und Orpheus singt zum Banjo kleine Dschungellieder!“ Wirklich, ich fand auf einmal die plumpen Engel schön; wirklich, ich sah sie fliegen, ich sah sie Boogie-Woogie tanzen; (...) ich ließ die himmlische Jazzband auf dem Hügel des Kapitols musizieren, ich träumte die Musik, ich träumte die Tänze, (...) (2,511f)

Da Siegfried in Adolf die Freude am Leben durch die Kunst nicht erwecken kann, will er

²⁴⁴ Vgl. Thomas Richner: Der Tod in Rom, a. a. O., S. 76.

²⁴⁵ Vgl. Donald Guthrie/ J. Alec Motyer (Hg.): Kommentar zur Bibel. Wuppertal 1998, S. 104.

²⁴⁶ Vgl. Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 110.

Adolf durch Lauras Liebe Freude bereiten. Nach der Aufführung von Siegfrieds Symphonie kehren Adolf und Siegfried in der Homosexuellenbar ein. Laura ist überrascht, daß sie dort einen Priester sieht, sie sieht aber Adolf an, daß er nicht schwul ist; sie will sich dem Priester schenken, um ihm Freude zu bereiten. Siegfried begleitet nun die beiden im nächtlichen Rom; dabei folgt ihnen Judejahn, dem sich Laura verweigert hat. Adolf wird von Laura, der Priesterin der Aphrodite Anadyomene, zur Liebe geweiht. Die Weihung erfolgt durch das Wasser der Fontana delle Naiadi.

Sie überquerten den Platz, und Laura tauchte ihre Finger in das Wasser des Brunnens, tauchte sie in die kleine Fontana delle Naiadi, und wie mit Weihwasser benetzte sie, eine fromme Katholikin, mit dem Wasser der Naiadi das Haupt ihres stummen Diakons. (2,564)

Sein Priestertum hindert ihn daran, Laura zu lieben, deshalb flieht er.

Siegfrieds und Adolfs Auffassungen von der Welt unterscheiden sich in einigen Punkten: Beide zweifeln, aber Siegfrieds Zweifel ist der des Ungläubigen an seinem Unglauben, und Adolfs Zweifel ist der des Gläubigen an seinem Glauben. Sie denken auch in der Schuldfrage verschieden: Adolf will im Namen der christlichen Religion allen sündigen Menschen vergeben. Für Siegfried ist dies unmöglich; und diese Meinung spricht er während seines Gesprächs mit Adolf aus:

(...) weil sie andere durch ihre Auffassungen und mit ihren Auffassungen gequält haben, weil sie mir eine militärische Erziehung aufbrummten, weil sie einen Krieg anfangen, weil sie Leid brachten, weil sie unendlich zerstörten, weil sie aus unserer Heimat ein Land der Intoleranz, der Dummheit, des Größenwahns, des Zuchthauses, des Richtblocks und des Galgens machten. Weil sie Menschen getötet haben oder behaglich in ihren Häusern blieben, obwohl sie wußten, daß Menschen getötet wurden. (2,517)

Für Siegfried ist die Gegenwart wichtig, er glaubt nicht an die Hölle, und Adolf wird nach der Priesterweihe den Schuldigen ihre Sünden vergeben. Judejahns Sterbeszene ist schließlich eine Satire auf die Lossprechung von den Sünden durch den römischen Priester:

Der Vater war noch nicht tot, und da fiel Adolf das Wichtigste ein - es gab die Hölle es gab die Hölle es gab die Hölle. (...) Der Priester betete. Er betete: "Durch diese heilige Salbung und seine gütige Barmherzigkeit verzeihe dir der Herr, was du durch Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Berühren gesündigt hast. (2,579)

2.2.4. Lebensmöglichkeiten unter den Bedingungen der Liebe

Laura repräsentiert im Roman die Liebe. Sie macht die Kasse zu einem Quell der Freude. Auch Judejahn ist von Lauras Lächeln beeindruckt, denn sie lächelt verführerisch; sie ist ein einfältiges und unbekümmertes Mädchen. Laura verdankt ihre Eigenschaften einem beliebten Motiv der Italien-Literatur: Sie entspricht dem Bild des natürlich-schönen und

verführerischen Mädchens²⁴⁷

Laura lernt in der Homosexuellenbar Judejahn, Adolf und Siegfried kennen. Die Liebe dieser drei Männer zu ihr entfaltet sich entsprechend ihrer Weltanschauung oder Einstellung.

Für Judejahn ist Laura ein bezauberndes Mädchen, ein Schneewittchen - aber auch eine „Jüdin“, die es zu hassen gilt. Diese Gefühle drückt die Sprachmontage aus Märchen und rassistischem Gedankengut aus:

(...) sie war schwarzbraun, die neben ihm saß, schwarz wie Ebenholz, welsch, vielleicht eine Jüdin, eine Aussaugerin, eine Blutverderberin, die lachte, jetzt auch mit dem Mund, rot wie Blut, lachte sie über ihn, rot wie Blut, weiß wie Schnee war ihr Gesicht weiß wie Schnee, noch nicht, noch nicht ganz, beinahe weiß wie Schnee, den es zu Hause gab im deutschen Wald, Leichen waren schneeweiß (...) (2,521f)

Die „faschistische“ Form der Liebe bewegt sich zwischen der Fortpflanzung als Leben und der „Liebe“ als Töten. Judejahn verkörpert beide Arten der „Liebe“. Da er glaubt, eine Jüdin zu lieben, kann er seine Sünde nur durch das Töten der Frau sühnen. Pinzhoffer versteht diese Form der „Liebe“ folgendermaßen: Das Subjekt sehe im Anderen nicht das Leben, sondern wolle vielmehr den Tod beherrschen. Er ist der Meinung, daß Laura als „die Liebe“ Judejahn als „den Tod“ besiegt habe. Ich kann diese Aussage nicht nachvollziehen, denn wie schon erörtert, tötet Judejahn Ilse und nicht Laura nur deshalb, weil er von Ilse sicher weiß, daß sie eine Jüdin ist²⁴⁸

Nach dem Mord an Ilse Kürenberg verbirgt Laura ihren Kopf unter einem Kissen:

Sie war immer noch nackt, und sie deckte das Kopfkissen nun über ihren Kopf, weil ihr Gesicht nicht mehr lächelte und weil sie das Weinen ersticken wollte. So war sie auf dem zerwühlten Bett anzusehen wie der kopflose schöne Leib der kopflosen Aphrodite Anadyomene. (2,576)

In der nächsten Zeile wird die Szene beschrieben, in der Adolf im Museum der Diokletianischen Thermen vor der kopflosen Aphrodite Anadyomene steht. Überall sieht er schöne Körper aus Marmor: Die Venus der Cirene, Faune und Hermaphroditen, eine schöne und harmonische Welt, die er Siegfrieds Welt nennt. In ihr gibt es keine Hölle und nicht einmal die Gestalten der Unterwelt sprechen von Schrecken. Adolfs Religion schließt

²⁴⁷ Die berühmteste Laura-Gestalt in der italienischen Literatur ist Laura in Francesco Petrarcas *Das Buch der Lieder (Canzoniere)*. Das durchgängige Thema des *Canzoniere* ist die unterfüllte Liebe des lyrischen Ichs zu seiner Geliebten Laura. Laura wird nicht so stark vergeistigt, wie das bei Petrarcas Vorgängern der Fall war. Er gibt ihr sinnlich-erotische Züge und kann sie schönes, wildes Tier nennen, weil sie den Liebenden zu ihren Lebzeiten in eine schmerzvolle Liebe stürzt.

Man kann diese Mädchenfigur schon in Goethes *Italienischer Reise* finden. Goethe wird mit einer jungen Mailänderin bekannt gemacht, die schon einem Anderen versprochen ist. Das Motiv des italienischen Mädchens fand Eingang in die deutsche Literatur. Durch dieses Motiv erhalten literarische Geschehnisse in Italien einen erotischen Bezugspunkt. Das italieinsiche Mädchen erhält entweder die Bedeutung des Natürlich-Schönen oder des Schönen-Dämonischen.

²⁴⁸ Vgl. Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“, a. a. O., S. 98.

Harmonie und Eros aus. Die Intention, Religion und Liebe zu versöhnen, geht von Siegfried aus. Er führt Adolf zu Laura, die diesen nicht zur christlichen Sünde verführen, sondern ihm christliche Freude schenken will. So will sie helfen, der Religion die Liebe zurückzugeben. Laura möchte die erkaltete christliche Liebe mit dem warmen Eros des Lebens bereichern. Indirekt ist die unbewältigte Erziehung in der Vergangenheit daran schuld, daß Adolf, weil er den Beruf des Priesters gewählt hat, auf die Liebe verzichten muß.

Obwohl Siegfried Laura schön findet, kann er sie als Päderast nicht lieben, denn „er liebte die herbe bittere Schönheit der Knaben, und seine Bewunderung galt etwas dreckigen von wilden Spielen zerschrammten Straßenjungen“ (2,551). Wesentlich ist auch, daß er sich nicht fortpflanzen will: „Körperliche Zeugung schien Siegfried ein Verbrechen zu sein“ und „Der Same befleckte die Schönheit, und die Geburt war dem Tod zu ähnlich, vielleicht war sie ein Tod“ (2,552). Siegfrieds Aversion gegen die Zeugung neuen Lebens ist auch mit seinen Erinnerungen an die Erziehung in der Ordensburg verbunden. Seine existentielle Unsicherheit, die Furcht vor der Wiederkehr der nationalsozialistischen Macht, hindern ihn daran, Kinder in die Welt zu setzen.

Die Kürenbergs dagegen lieben sich; sie führen aber eher eine ästhetische Lebensweise. Ilse hat eine Figur wie eine Marmorstatue; sie ist keine Frau, die den Sinn ihres Lebens in Kindern sehen würde, daher ist sie Siegfried sympathisch:

Da kam Ilse Kürenberg auf mich zu. (...) war von fester Gestalt, aber fettfrei, und sie war ihm sympathisch, weil sie kinderlos war. Er dachte: Sie hat nicht geboren, sie hat sowenig geboren, wie die Statuen in den römischen Gärten geboren haben, und vielleicht ist sie doch die Göttin der Musik, die Muse Polyhymnia (...) (2,494).

3. Wolfgang Koeppen und Thomas Mann. Formen der Intertextualität

3.1. Der intertextuelle Titel

Titel als Zitate sind Manifestationen der Titelreferenz, vor allem in dem Fall, wenn ein Titel einen anderen zitiert. Susanne Holthuis geht davon aus, „daß die Referenz auf den Referenztitel total oder partiell und nicht-modifiziert oder modifiziert erfolgen kann“.²⁴⁹ Sie erwähnt die „klassischen“ Titelzitate, in denen es um eine totale Übernahme geht. In diesem Fall wird der Bezugstitel vollständig wiederholt. Es gibt aber auch die Möglichkeit, daß eine

²⁴⁹ Susanne Holthuis: Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen 1993, S. 149.

Modifikation von Titelzitaten durch Addition oder Substitution von Nomina erfolgt. Diese Zitate drücken dann eine mehr oder weniger explizite Referenz auf den Bezugstitel aus. So stellt der Romantitel *Der Tod in Rom* sofort eine deutliche Verbindung zu Thomas Manns *Der Tod in Venedig* her, nur durch Austausch der Städtenamen. Ob es auch eine intertextuelle Relation zwischen den zugehörigen Texten gibt, kann erst in einer Interpretation geklärt werden. Hier gilt die Einschränkung, „daß der Explizitheitsgrad der Titelreferenz nichts über die Art, Intensität und Funktion der intertextuellen Verarbeitung im und für den Kontext selbst aussagt“.²⁵⁰ Als Rezeptionsanweisung provoziert der Titel aber eine bestimmte Rezeptionserwartung und aktiviert Deutungsschemata.

Der Titel weist darauf hin, daß sich *Der Tod in Rom* durchaus mit Thomas Manns Werk auseinandersetzt. Der Titel des Romans ist mehrdeutig. Erzählt wird von Judejahns und Ilse Kürenbergs Tod, auch vom Tod des Todes, denn Judejahn ist nicht einfach ein ehemaliger SS-General, sondern auch die Personifikation des Todes seiner Zeit. Der Doppeltod, d.h. der Tod von zwei wichtigen Romangestalten ist ein wichtiges Motiv in der Trilogie (In *Tauben im Gras* sterben Edwin und Josef; im *Treibhaus* Elke und Keetenheuve). Erzählt wird in enger Bezugnahme auf Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Darauf wird auch durch das zweite Motto und die Variation des Zitats am Ende des Romans aufmerksam gemacht. Es geht hier um den letzten Satz der Mann-Novelle, in dem Aschenbachs Todesnachricht mitgeteilt wird: „Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode“ (2,391). Die Paraphrase am Ende des Koeppen-Romans lautet: „Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte“ (2,580).

Nicht nur der Titel und das Motto weisen auf die Zusammenhänge zwischen Koeppens Roman und Manns Novelle hin: „Der Binnenbereich des 'Tod in Rom' ist vielmehr, tropfengleich, übersät mit Zitaten und Allusionen, die sich auf weitere Werke Manns beziehen. Koeppen hält die Erinnerung an Mann ständig präsent, provoziert ständig zum Vergleich.“²⁵¹

²⁵⁰ Ebd. S. 149.

²⁵¹ Christoph Haas: Wolfgang Koeppen - eine Lektüre, a. a. O., S. 177.

3.2. Koeppens Thomas Mann-Essays *Die Beschwörung der schweren Stunde* (1975) und *Die Beschwörung der Liebe* (1980)

Koeppen beschäftigte sich mit Manns Werken ein Leben lang. Es war ein „Verehrung nicht ausschließendes Interesse“²⁵², mehr Bewunderung als Begeisterung. Ein zum 60. Geburtstag Manns geschriebener Brief zeugt von dieser deutlichen Verehrung.²⁵³ Der zu Manns 100. Geburtstag verfaßte Essay *Die Beschwörung der schweren Stunde*²⁵⁴ beginnt mit der Aufzählung der Einwände, die Koeppen gegen Manns Werk aufbringt. Der erste Punkt betrifft die Fähigkeit des „Durch-Schauens“, vor der Mann zurückschreckt: „(...) der allzu flüchtige Blick in die Abgründe, sein augurenhaftes Augenzwinkern, daß er das Unglück des Menschen kennt, doch wendet er sich schnell, wie erschrocken, von ihm ab, klebt eine Vandeveldepete oder stellt eine Bibliothek davor“²⁵⁵. Mann reflektiere nach Koeppen die sozialen und existentiellen Probleme der Menschheit nur in geringem Maße. Er verlasse die Abgründe und habe wenig Verständnis für die Probleme der Unterdrückten. Koeppen nennt Manns Romane Gesellschaftsromane, aber Mann denke an eine Gesellschaft „im Sinne der Zugehörigkeit zur guten Gesellschaft“²⁵⁶. Seine Personen freuten sich mit ihm, in diese Gesellschaft hineingeboren zu sein. Der arbeitende und handwerkende Mensch werde nur zur spöttischen Betrachtung und zur Belustigung der reichen Bürger vorgeführt. Koeppen mußte später feststellen, daß sein Urteil ungerecht war. Widerlegt fühlte er sich schon durch den Schluß des *Zauberberg*, auf den er ebenfalls in *Tod in Rom* Bezug nimmt, in dem Thomas Mann eine Schlacht des Ersten Weltkrieges auf fünf Seiten meisterhaft zusammengedrängt erzählt.

Hans H. Schulte verteidigt in seinem Artikel Mann gegen die Anklagepunkte der Thomas-Mann-Polemik des Jubiläumsjahrs, die da waren: das Versagen gegenüber dem Zeitanspruch,

²⁵² Wolfgang Koeppen: Thomas Mann. *Die Beschwörung der schweren Stunde*. In: Wolfgang Koeppen: *Gesammelte Werke*, a. a. O., Band 6. S. 193-195, hier: S. 193.

²⁵³ Diesen Brief hat Koeppen am 4. Juni 1935 von Den Haag geschickt. Der Brief lautet folgendermaßen: „Sehr verehrter Herr Thomas Mann! Ich danke Ihnen für Ihr Werk und für Ihr Leben in unserer Zeit. Viele junge Deutsche, Zwanzigjährige und Dreissigjährige, erkennen in Ihnen heute den Schriftsteller, der die Fackel trägt und das Feuer bewahrt; und durch die Gegenwart ihres Wortes, das sie lieben, fühlen sie sich verpflichtet. Erlauben Sie mir den Tag zu erwähnen, an dem das Blatt mit Ihrem ersten Nachruf auf Fischer in Berlin von Hand zu Hand ging und als eine Botschaft empfunden wurde, die das Leben schöner machte. In aufrichtiger Bewunderung und Verehrung spreche ich Ihnen meine Gratulation zu Ihrem sechzigsten Geburtstag aus.“

Der Brief wird im Thomas Mann-Archiv Zürich aufbewahrt. Zitiert nach: Christoph Haas: Wolfgang Koeppen - Eine Lektüre, a. a. O., S. 187.

²⁵⁴ Wolfgang Koeppen: *Die Beschwörung der schweren Stunde*, a. a. O.

²⁵⁵ Ebd. S. 193.

²⁵⁶ Ebd.

das Realitätsdefizit seiner erzählten Welt, Exzentrik und Preziosität des Erzählens, Egozentrik, Egomane und nihilistische Ironie.²⁵⁷

Gegen den Hauptvorwurf, daß Mann keinen gesellschaftskritischen Realismus zeige, stellt Schulte die Frage, wer mehr über den Zersetzungsprozeß des Großbürgertums zu sagen gehabt habe als eben Thomas Mann. Er habe den Nachfahren ein differenzierteres Bewußtsein von der Endzeitlichkeit jener literarischen Kultur „geschaffen“. Somit habe er zum Neuansatz herausgefordert. Schulte schreibt in diesem Zusammenhang: „In den Krisenzeiten der Sozial- und Kulturgeschichte ist der exakt artikulierende und distanzierende Letzte ein genauso unentbehrlicher Wegbereiter wie der frisch zupackende Erste, wie ihn viele in Brecht erkennen.“²⁵⁸ Aus dieser Perspektive darf man Thomas Mann seine Klassenposition und die Verklärung von Bürgertugend nicht übelnehmen.

Koeppen liebte die Novelle *Tod in Venedig*. In diesem Zusammenhang kritisierte er aber Manns Position, der in dem Bemühen, seinen Helden Aschenbach in tadelloser Form zu erhalten, die Wirklichkeit von Unzucht und Verbrechen entfernt; Mann sei nicht bereit, die potentiellen Konsequenzen zu tragen:

Das Erlebnis bleibt platonisch, man war Gast auf einem Symposion, hat den Phaidros gelesen, nach der Welt der Ideen gestrebt und ist schließlich Mitglied einer Akademie, um alles verständig und in Grenzen zu genießen und in Ehren sterben zu können.²⁵⁹

Schulte wirft Koeppen vor, daß dieser nicht bemerke, daß das Gewagte der Sprache, die sich Aschenbach eröffnet, alles Ungeheuer übersteigt, was das wirkliche „Verbrechen“ zu bieten hätte: „Diese Sprache ist gerade in ihrer Raffinesse so unerhört und entschieden schamlos, daß sie ihre hartnäckige Besessenheit, auf ihren Spüргängen die verborgensten (und damit enthüllendsten) Winkel der Lebenspeinlichkeit auszuleuchten, oft genug an die Grenze des Geschmacklosen vortreibt.“²⁶⁰

Manns Position zum Naziregime wird nicht kritisiert: „Ich muß den politischen Thomas Mann, den Widerstandskämpfer gegen Unmenschlichkeit und Diktatur, hier auslassen.“²⁶¹

Aber sein Schaffen wird einer umfassenden Kritik unterworfen, sowohl seine Lebenspraxis als auch seine ästhetische Position und die allzusehr betonte Repräsentanz:

Thomas Mann war ein Fürst in der Literatur. Er verwaltete dieses Reich lange Zeit. Er stand ihm vor

²⁵⁷ Hans H. Schulte: Ist Thomas Mann noch lebendig? Verständigungsschwierigkeiten zwischen einem deutschen Klassiker und seinem Publikum. In: Hans H. Schulte/Gerald Chapple: Thomas Mann. Ein Kolloquium. Bonn 1978, S. 105.

²⁵⁸ Ebd. S. 107.

²⁵⁹ Ebd. S. 194.

²⁶⁰ Ebd. S. 117.

²⁶¹ Ebd. S. 195.

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, vergißt 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 zu bewundern.²⁶²

Der Roman *Der Tod in Rom* geht zeitlich diesem Essay Koeppens voran, und die bereits dargestellten Momente der Kritik an Manns Werk sind durch die Strategie des Romans, durch Zitate, Allusionen und Paraphrasen, im Roman schon enthalten.

Der im Jahre 1980 geschriebene Essay *Die Beschwörung der Liebe* ist eine Art individueller Rezeptionsgeschichte. Koeppen hat Manns Novelle dreimal unter verschiedenen Umständen gelesen. Nun wiederholt Koeppen seine Gedanken aus seinem anderen Essay, in dem er darüber schreibt, daß Mann wieder „heil herauskam“ und seine Auferstehung „auf einer höheren Sprosse des Ruhms“²⁶³ gefeiert habe. Koeppen wundert sich, daß die Provokation der „Familienglücksgesellschaft“ des deutschen Kaiserreichs unbegriffen verging. Die Rezensenten haben auf die Päderastie nicht geachtet und die Tatsache, daß in der Novelle ein Knabe geliebt wird, als List des Artisten und als eine Absicht, die Gefühle parodistisch zu beschreiben, verstanden.

Koeppen war fünfzehn, als er die Novelle das erste Mal las: „Die Liebe zu einem Knaben schien mir ästhetischer, ethischer und intellektueller zu sein als Mädchenliebe, fern der Gefahr fleischlicher Zeugung und der Familiengründung.“²⁶⁴ Während der zweiten Lektüre der Novelle lebt Koeppen in Holland und arbeitet an seinem Roman *Die Mauer schwankt*. Jetzt fühlt er mehr Distanz als Begeisterung. Vor allem Aschenbach sieht er in einem anderen Licht: „Sein Wort 'durchhalten', das noch den Knaben beeindruckt hatte, war mir zu einem Schwadronierwort des unangenehmen Deutschen geworden; die Bücher, die Aschenbach schreiben wollte, konnten nun Hilfen des platten Nationalismus sein.“²⁶⁵ Was Koeppen begeistert hat, war „der Aufbau des Werks, seine Verstrickung mit allerlei Boten auf der konsequenten Bahn des Todes, den Figuren des Verfalls, der Demütigung, des Zweifels am Ich, den Elend- und Traumgestalten der Angst vor der Ausstoßung aus einer Gesellschaft, die Aschenbach teuer war“²⁶⁶.

Zum dritten und letzten Mal liest Koeppen die Novelle als alter Mann in Venedig. Er vergißt alles vorher Geschriebene und Gelesene: „*Der Tod in Venedig* ist einfach ein schönes Buch.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Wolfgang Koeppen: *Die Beschwörung der schweren Stunde*, a. a. O., S. 197.

²⁶⁴ Ebd. S. 198.

²⁶⁵ Ebd. S. 200.

²⁶⁶ Ebd.



Vielleicht keine schönsten Seiten, doch des Dichters schönste Werk. Keine Patina, die hatte es bei seinem Erscheinen, eine Schutzschicht aus der Kultur, ich meine, keine Alterung. Die Schutzschicht ist dünn geworden, das verjüngt.“²⁶⁷

Koeppen schließt seinen Essay mit der Zurücknahme des letzten Satzes aus *Tod in Rom*: „Ich habe mir einmal etwas herausgenommen, eine Paraphrase auf den Schlußsatz des 'Tod in Venedig'. Ich möchte Herrn von Aschenbach in all ihrer Reinheit die Zeile zurückgeben: 'Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode.'“²⁶⁸

3.3. Die Rolle von Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und *Doktor Faustus* als Referenztexte für Wolfgang Koeppens Roman *Der Tod in Rom*

Susanne Holthuis spricht von „schöpferischen Textinterpretationen“²⁶⁹, wenn ein Autor bei der interpretativen Verarbeitung eines gegebenen literarischen Textes einen neuen hervorbringt. Diese Referenztypen basieren auf komplexen Textverarbeitungsprozessen, die geleitet sind von bestimmten Interpretationszielsetzungen des Autors, "etwa einer Evaluierung des Referenztextes, um darauf aufbauend gegebenenfalls auch zu einer anderen Relationierung seiner Komponenten und damit zu einer 'Uminterpretation' zu gelangen."²⁷⁰

Die Interpretationsvorgaben des Autors bestimmen, in welchem Maße der Referenztext re-linearisiert bzw. transformiert wird. Konkurrierende Bedeutungsrelationen entstehen zwischen den Referenztexten (hier: Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und *Doktor Faustus*) und dem referierenden Text. Die intertextuellen Bezüge werden stufenweise modifiziert und kommentiert.

In den vorangegangenen Kapiteln der Interpretation zu *Der Tod in Rom* habe ich auf die Analyse der die Thomas-Mann-Werke betreffenden intertextuellen Bezüge bewußt verzichtet, denn ich wollte die Fragen der Intertextualität getrennt behandeln. Natürlich ist eine solche Analyse nicht nur erst nach dem Abschluß der allein den referierenden Text betreffenden Interpretation möglich. Im Hinblick auf den intertextuellen Titel setzt der Deutungsmechanismus sofort ein. Die intertextuelle Ausrichtung der Analyse kann zu jedem

²⁶⁷ Ebd. S. 201.

²⁶⁸ Ebd. S. 202.

²⁶⁹ Susanne Holthuis: Intertextualität, a. a. O., S. 145.

²⁷⁰ Ebd.

Zeitpunkt einsetzen. *Der Tod in Rom* kann auch ohne die Berücksichtigung seiner Hinweise auf Manns Werke verstanden werden. So ist die Intertextualität in dieser Hinsicht keine Deutungsvoraussetzung, sondern eine Deutungserweiterung. Diese Form der Interpretation nennt Holthuis Komplementär-Interpretation, die zu einem vollständigeren und komplexeren Verständnis der Textwelt führt.²⁷¹

Zu beantworten ist die Frage, welche Rolle die Referenzwerke für die Bedeutungskonstitution spielen. Dabei muß die Interpretation auf den gesamten Text ausgerichtet werden. Es kann davon ausgegangen werden, daß der referierende Text und nicht der Referenztext die Bedeutungskonstitution dominiert.

3.3.1. *Der Tod in Venedig* als Referenztext

Die Charaktere Siegfried Pfaffrath, Kürenberg und Gottlieb Judejahn hat Koeppen unter Bezugnahme auf Gustav Aschenbach entworfen: Siegfried als Künstler und Päderast steht dabei Aschenbach am nächsten. In einigen Textpassagen wird die Illusion des ästhetischen Wesens der Knabenliebe aufrechterhalten:

Siegfried war Päderast, er war keine Tante, die Zuneigung erwachsener Männer war ihm unangenehm, er liebte die herbe bittere Schönheit der Knaben, (...), sie waren ein Anblicksbegehren und eine Phantasieliebe, eine geistig ästhetische Hingabe an die Schönheit, ein aufregendes Gefühl voll Lust und Traurigkeit; doch Umarmungen wie die auf dem Badeschiff waren Geschehnisse blinder Torheit, waren freudlose Höllenfahrten, ein wahnsinniger Versuch, das Unberührbare zu berühren, die Tollheit, den Gott im Schmutz zu fassen, wofür Siegfried mit einer flüchtigen, schnell wieder vergehenden Euphorie beschenkt wurde. (2,551)

Ein anderes Mal glaubt Siegfried, der Dichter Petronius zu sein: „ich genoß das Gespräch weiser Männer und die Schönheit der Knaben“, aber im gleichen Moment durchbricht er diese Illusion: „und ich wußte, es gibt keine Unsterblichkeit und die Schönheit verfault“ (2,566).

Das Liebesobjekt Aschenbachs ist Tadzio, der polnische Junge. Die polnische Sprache, derer Aschenbach nicht mächtig ist, klingt „wie Musik“ und verkörpert für ihn Dionysos' Kunst. Die Hermes-Metamorphosen, denen Aschenbach auf seinem Weg nach Venedig begegnete, waren dabei nur Tadzios Präfigurationen: Sie schneiden hässliche Grimassen, Tadzio selbst dagegen lächelt und repräsentiert die vollkommene schöne Form. Die Todessymbolik ist den anderen Hadesboten zugeschrieben, in Bezug auf Tadzio wird nur seine unterminierte Gesundheit erwähnt. Der polnische Knabe ist der Maskengott Dionysos im Gewande des

²⁷¹ Ebd. S.209.

Apolls: In Tadzios Gestalt kann der fremde Gott, Dionysos, Aschenbach überwältigen. Tazio ist für Aschenbach ein Kunstwerk, eine griechische Statue mit dem klassischen Profil, dem Haargerangel und dem geheimnisvollen Lächeln. In *Der Tod in Rom* erscheinen Siegfried die Kürenbergs und nicht Ganymed, der Strichjunge auf dem Badeschiff, als Kunstwerk.

Tazio verfügt über die Attribute des Todesgottes Hermes und des Liebesgottes Eros; auch wird geschildert, wie er aus dem Meeresschaum geboren wird wie Aphrodite. Aphrodite Anadyomene wird in *Tod in Rom* Laura genannt - eine Liebesgöttin, die Adolf zur Freude und zur Liebe verführen will.

Aschenbach will seine homoerotische Neigung mit Hilfe der Entstellung der platonischen Lehre legitimieren: Er will die „Schönheit als Weg des Fühlenden zum Geiste“ verstehen, wobei jedoch nicht die Schönheit zur Idee führt, sondern das einzeln-konkrete Schöne. Aschenbach aber identifiziert Tazio mit dem abstrakten Schönen. Bei Platon wird nicht der sinnlich aufgeregte Künstler, sondern der vernunftbestimmte Philosoph mittels der durch das Auge vermittelten Wahrnehmung zur Welt der Ideen geführt. Die sinnliche Wahrnehmung ist eine Möglichkeit für alle und nicht das Sonderrecht des Künstlers, wie es Aschenbach versteht.²⁷²

In der Szene am Strand ist für Aschenbach die Werkschöpfung eine Ersatzhandlung: Der Rausch ersetzt den Liebesakt. Das in Tadzios Anwesenheit zustande gebrachte Werk ist das Produkt einer Krise, die Aschenbach nun zum Opfer des Dionysos macht.

Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tadzios Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen, wie der Adler einst den troischen Hirten zum Äther trug.²⁷³

Frizen betont, daß die Verstellung des mythischen Modells die Liebes-Akt-Natur dieses Schreib-Aktes verrate. Der in einen Adler verwandelte Zeus habe mit Ganymeds Entführung anderes vorgehabt, als dessen „Schönheit ins Geistige zu tragen“.²⁷⁴ Wenn man den letzten zitierten Satz der Novelle mit seiner in der Analyse der Badeschiff-Szene bereits zitierten Paraphrase vergleicht²⁷⁵, kann man feststellen, daß es sich bei Koeppen nicht um eine Verstellung der platonischen Ideen handeln kann: Das Liebesabenteuer wird überhaupt nicht

²⁷² Vgl. Werner Frizen: Thomas Mann. *Der Tod in Venedig*. Interpretation. München 1993, S. 51-75.

²⁷³ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Berlin 1956, Band IX. S. 504.

²⁷⁴ Vgl. Werner Frizen: Thomas Mann. *Der Tod in Rom*, a. a. O., S.

²⁷⁵ Aber der schöne Knabe lag zwischen ihnen, rauh angepackt, nicht von Adlerfängen, von scheußlich unreinen Geiern, Zeus-Jupiter war tot, auch Ganymed war tot, ich verfluchte mich, ich stieg zu den Toten hinab (2,505).

mit dem Schaffen in Verbindung gesetzt. Der Ich-Erzähler greift zwar das am Romananfang schon angesprochene Thema von den toten Göttern wieder auf - es ist aber die Zurücknahme der mythischen Konstellation, und das Hinabsteigen zu den Toten steht hier für die Vergegenwärtigung der Erziehung in der Ordensburg. Mit der Erwähnung der „Toten“ wird nicht nur die Existenz der Götter in Frage gestellt, sondern auch an die Kameraden und Soldaten von damals erinnert, von denen viele schon tot sind: „Es war Lust und Vergangenheit, die ich empfand, es war Erinnerung und Schmerz, und ich haßte mich“ (2,508).

Der Knabe und die beiden Jünglinge tragen in dieser Szene grellrote Badehosen. Die rote Farbe symbolisiert wie auch in *Der Tod in Venedig* die Erotik: Der schöne Knabe, Ganymed genannt, kann - wie ich bereits erörtert habe - mit Tadzio verglichen werden, während die beiden häßlichen Jünglinge Hades-Attribute besitzen: „Der Knabe war schön. Die beiden Burschen aber hatten eine fleckige und kranke Haut; sie hatten ordinäre und böse Gesichter. Ich kannte ihre Art. Sie waren mir widerwärtig.“ (2,504)

Im Zusammenhang mit Aschenbach schreibt Quack: „Die Macht der Konvention ist so groß, daß die Vorstellung eines erotischen Tabubruchs zum Symbol für chaotische Kulturauflösung werden kann“.²⁷⁶ Da Siegfried Aschenbachs Skrupel nicht kennt, vermeidet er den geschlechtlichen Kontakt nicht. Er empfindet darüber Ekel, denn er berührt ja nicht den schönen „Ganymed“, sondern einen der häßlichen Jungen. Seine Ekelgefühle hängen also nicht mit seinen Moralvorstellungen, sondern mit der Widerwärtigkeit des Strichjungen zusammen. Siegfried bekennt sich offen zu seiner Homosexualität. Wie das Zitat am Anfang dieses Kapitels beweist, sucht Siegfried trotz seines Abenteuers am Tiber-Ufer die Befreiung von jeder Form der Geschlechtlichkeit. Dies hängt eng mit seinem Geschichtspessimismus zusammen: Er fühlt sich der Macht und dem Machtmißbrauch ausgeliefert und will diesen Kreislauf durchbrechen, deshalb weigert er sich, sich fortzupflanzen, und sucht die Lösung in (hetero)sexueller Abstinenz.²⁷⁷

Alles, was bei Thomas Mann feinsinnig erzählt wird, wird bei Koeppen bewußt provozierender dargeboten. So bezieht sich die Todesnachricht bei Thomas Mann auf die Künstlerfigur, bei Koeppen auf die des Mörders. Siegfrieds Untergang wäre nicht denkbar:

²⁷⁶ Joseg Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S. 242.

²⁷⁷ Vgl. Oliver Herwig: Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus. Die Strategie der literarischen Auseinandersetzung mit Thomas Mann im Roman "Der Tod in Rom". In: Zeitschrift für Germanistik. N.F. 3 (1995), S. 548.

Zwar werden die Konzepte seines früheren Lebens von ihm geleugnet, sie waren ihm aber von einer äußeren Macht aufgezwungen worden. Aschenbach dagegen muß einsehen, daß er die Wiederkehr der verdrängten Wünsche nicht verhindern kann, und da er die Konsequenzen daraus fürchtet, gibt es für ihn keinen Ausweg.

Über die anderthalb Seiten, die Aschenbach beim Anblick Tadzios geschrieben hat, erfährt der Leser nichts genaueres. Es steht aber außer Frage, daß dieser Text in der Tradition des bisherigen Schaffens Aschenbachs steht. Mit diesem Werk scheint Aschenbach zu einem würdigen Abschluß seiner schriftstellerischen Laufbahn gelangt zu sein. Der Erzähler drückt darüber seine Kritik aus:

Es ist sicher gut, daß die Welt das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt; denn die Kenntnis der Quellen, aus denen dem Künstler Eingebung floß, würde sie oftmals verwirren, abschrecken und so die Wirkungen des Vortrefflichen aufheben.²⁷⁸

Siegfried dagegen, der mit seiner Musik beunruhigen will, strebt danach, die Entstehungsbedingungen seiner Kunst, d.h. die nationalsozialistische Erziehungsanstalt mit allen ihren Konsequenzen, zu zeigen. Das Verhältnis des Erzählers von *Tod in Venedig* zu Aschenbach ist durch zunehmende Ironie gekennzeichnet, jedoch gibt er das klassische Schönheitsideal nicht auf, seine Position ist gegenüber der von Aschenbach nicht grundsätzlich neu. Der Erzähler in *Tod in Rom* wählt nicht eine ironische, sondern eine einführende Erzählhaltung. Die Sichtweisen von Siegfried und dem Erzähler unterscheiden sich dabei nur geringfügig, sehr oft wird auch in der Ich-Form erzählt, was aber nicht bedeutet, daß Siegfried und der Erzähler stets gleicher Meinung sind.

Es ist nicht einfach, die Zusammenhänge zwischen Aschenbach und Kürtenberg zu analysieren. Mann zeichnet zunächst Aschenbachs Werkgeschichte nach: Am Anfang steht die realistische „Prosa-Epopöe“ über Friedrich den Großen, dann folgt „Maja“, das Leitmotivgewebe des Gesellschaftsromans, schließlich die essayistisch-philosophische Reflexion „Geist und Kunst“, die in der Tradition der klassischen Ästhetik steht. Diese Entwicklung schreitet ins Klassisch-Neuklassische. Aschenbach entwickelt sich dabei zu einem die Gesellschaft repräsentierenden Schriftsteller, der Vorbildfunktion erfüllt.²⁷⁹ Seine schriftstellerische Position kann folgendermaßen zusammengefaßt werden:

Flucht in die Bürgerlichkeit, Popularität und Wirkung, die bis ins "Amtlich-Erzieherische" reicht, Präzeptorenschaft, Ruhm und Nobilitierung, Repräsentanz und Staatsschriftstellertum begründet. Für die Ästhetik: weg von Naturalismus und Neuromantik und Rückkehr zum klassischen Symbolbegriff

²⁷⁸ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, a. a. O., S. 505.

²⁷⁹ Vgl. Werner Fritzen: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig*, a. a. O., S. 36-37.

mit allen seinen Folgen; Reduktion aufs Repräsentative, Auslöschung des Charakteristisch-Einzernen zugunsten des Musterhaft-Typischen, Primat der geglätteten Oberfläche, Vertilgung des Stoffes durch die Form.²⁸⁰

Das Streben nach Erfolg verbindet Aschenbach mit Kùrenberg: Kùrenberg bereist die Welt und treibt Musikpolitik; auch Ilse wird als Vertreterin der „Betriebsamkeit“ in der Welt der Musik genannt. Beide sind Pädagogen sowie Präzeptoren und verkörpern Würde. Die erwähnten Gemeinsamkeiten sind aber nur äußerer Natur. Die pädagogische Würde, die Aschenbach ausstrahlt, ist nur Fassade, hinter der Dekadenz und Homosexualität stehen. Er ist zudem nicht imstande, den Schein der Würde aufrechtzuerhalten; die „dionysische“ Raserei besiegt die „apollinische“ Form. Siegfrieds Verhältnis zu Kùrenberg ist ambivalent. Einerseits schwärmt er für die Kùrenbergs: „(...) auf einmal begriff ich, daß Kùrenbergs mir voraus waren, sie waren der Mensch, der ich sein möchte, sie waren sündelos, sie waren der alte und der neue Mensch, sie waren antik und Avantgarde“ (2,431); andererseits entdeckt Siegfried zum einen Kùrenbergs latenten antimodernen Klassizismus, mit dem er seine Musik verfälscht oder „glättet“, und hinter dem Hedonismus und Weltbürgertum des Ehepaares zum anderen das Fortleben der traumatischen Erlebnisse im Dritten Reich. Siegfrieds Kritik an Kùrenberg wird dabei immer deutlicher formuliert.

Übereinstimmungen und Abweichungen charakterisieren auch die einerseits von Aschenbach, bzw. dem Fremden, und andererseits von Judejahn vertretene Todesthematik in den beiden Werken. Die mythologische Todesthematik des *Tod in Venedig* wird in *Tod in Rom* durch eine neue, die jüngste Vergangenheit betreffende, Dimension erweitert. Der Fremde am Nordfriedhof eröffnet den Reigen der apokalyptischen Heimsuchungen Aschenbachs: antike und christliche Todesgottheiten und Todesdarstellungen verfolgen ihn. Judejahn trägt einen Anzug aus englischem Flanell und dieser „erinnerte (...) an eine gebirglerisch bäurische Lodentracht. Der Mann hatte borstiges, kurzgeschorenes ergrautes Haar und trug eine große dunkle Sonnenbrille, die ihm allerdings gar nicht bäurisches, viel eher ein geheimnisvolles, listiges, weithergereistes (...) Aussehen verlieh“ (2,401f). Judejahn wird damit direkt zu Aschenbachs Fremden, also zum ersten Todesboten in Beziehung gesetzt: „seinem Aussehen ein Gepräge des Fremdländischen und Weitherkommenden verlieh. Freilich trug er dazu (...) einen gelblichen Gurtanzug aus Lodenstoff“²⁸¹. Aschenbach gleitet in einer sargähnlichen Gondel durch Venedig. Auch Judejahns Auto wird so ähnlich

²⁸⁰ Ebd. S. 38.

²⁸¹ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, a. a. O., S. 457.

als „ein funkelnder dunkler Sarg, spiegelblank und undurchsichtig die Fenster“ (2,401) beschrieben. Der Fremde im *Tod in Venedig* wird außerdem mit mythologischen Attributen versehen: Er ist der Götterbote, der als Totengeleiter zwischen den Welten vermittelt. Auch Judejahn wird zusätzlich zu seiner mythologischen Rolle als Hades und Unterweltgott in die Todesthematik seiner Zeit gesetzt: „dieser Mann war ein Henker“, „er selber war ein Tod, ein brutaler, ein gemeiner, ein plumper und einfallsloser Tod“ und „das Symbol des Zwanges, der Aufmärsche, des Krieges“ (2,402). Eine handlungsbestimmende Rolle spielen für Judejahn die Triebe, „die wiederum im Nationalsozialismus, der Volksgemeinschaft (gegen die sich Koeppen vehement stellt) sowie in den Schrecken des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust blutig Gestalt annehmen“²⁸²

In beiden Werken ist die Todesthematik mit der Liebesthematik verbunden, aber auf unterschiedliche Art und Weise: Aschenbach stirbt am Ende einen Liebestod, Vorausdeutungen nehmen seinen Tod bereits vorweg. Im Falle von Judejahn verbinden sich ebenfalls Tod und Liebe, hier geht es aber nicht um den Liebestod an sich, sondern um das Töten des Objektes der Liebe im faschistischen Rassenhaß.

In *Tod in Rom* sind die Vorausdeutungen auf den Tod in weit größerer Zahl zu finden als in *Tod in Venedig*. Diese Hinweise sind in Koeppens Roman explizit, bei Mann hingegen sind die Todesandeutungen indirekter Art und offenbaren ihren Sinn erst zum Ende hin: „Koeppen verzichtet hier, nicht unbedingt zum Vorteil seines Romans, auf die bekannte 'doppelte Optik' Manns, deren er sich sonst, wenn auch in gewandelter Form, gerne bedient.“²⁸³ Der Erzähler in *Tod in Rom* will jede Zweideutigkeit vermeiden, deshalb nimmt er eine Radikalisierung vor, die den Zweck hat, moralische Kritik auszuüben.

Die Gesellschaftskritik wird bei Koeppen ausführlich thematisiert, „während die Novelle allenfalls symbolisch auf den Geschichtsverlauf zu sprechen kommt und, im Anklang an Nietzsches Kunstmetaphysik, im Traum Aschenbachs von der Ankunft des Dionysos die chaotische Auflösung der zivilisierten Kultur beschwört.“²⁸⁴

Die asketische Lust überschreitenden Triebwünsche Judejahns werden im großstädtischen Chaos Roms wiedergegeben. Das Anwachsen der Triebe geht Hand in Hand mit der Auflösung seines Körpers, was sich in Freßgier, sexueller Gier, Schweißausbrüchen und Halluzinationen manifestiert. „Zucht“ und „Durchhalten“ sind dagegen die Lieblingsbegriffe

²⁸² Oliver Herwig: Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus, a. a. O., S.183.

²⁸³ Christoph Haas: Wolfgang Koeppen – eine Lektüre, a. a. O., S. 183.

²⁸⁴ Josef Quack: Wolfgang Koeppen, a. a. O., S.242.

Aschenbachs. Die Liebe zu Tadzio führt aber schließlich zur Zerstörung seiner inneren Disziplin. Durch die italienischen Erlebnisse wird also bei Aschenbach die geistige Disziplin zerstört, während es bei Judejahn die körperliche ist.

3.3.2. Thomas Manns *Doktor Faustus* als Referenzmodell

Es gibt viele Hinweise darauf, daß Manns Roman *Doktor Faustus* das zweite große Referenzmodell für den *Tod in Rom* ist. Wenn man sich den vollständigen Titel von Thomas Manns Roman vor Augen hält (*Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*), fällt sofort ins Auge, daß sich ja Siegfried nicht als Komponisten, sondern als „Tonsetzer“ vorstellt: „Ich bin Tonsetzer. Das ist, schreibt man nicht für das Große Wunschkonzert, ein Beruf, so lächerlich wie mein Name“ (2,401). Er schreibt nicht für das „Große Wunschkonzert“, weil er sich als sozialverantwortlichen Künstler versteht und das apolitische Verhalten nicht akzeptieren kann. Das Wort „Tonsetzer“ wirkt hier anachronistisch, weil Siegfried Vertreter der modernen Kunst ist.

Der von Thomas Mann 1945 gehaltene Vortrag *Deutschland und die Deutschen* enthält bereits die Musikästhetik des *Doktor Faustus*.²⁸⁵ Der dämonische Charakter der Musik widerspricht absolut der Tradition der abendländischen Musiktheorie. Die Ästhetik des *Doktor Faustus* verwandelt die Musik „in eine von Dämonen unwitterte melancholische Kunst“.²⁸⁶ Es war der Erfahrungshintergrund des Dritten Reiches, der Thomas Mann auf die Idee brachte, daß die Musik zum dämonischen Gebiet gehöre. Die Tatsache, daß das von ihm geliebte Werk Wagners von der Macht des Bösen okkupiert war, hat zu dieser Einstellung beigetragen.²⁸⁷

Sowohl Adrian Leverkühn als auch Siegfried Pfaffrath schreiben Zwölftonmusik, und in beiden Romanen wird dieses avantgardistische Kompositionsprinzip mit politischem Gehalt

²⁸⁵ Es ist ein großer Fehler der Sage und des Gedichts, daß sie Faust nicht mit Musik in Verbindung bringen. Er müßte musikalisch, müßte Musiker sein. Die Musik ist dämonisches Gebiet, (...). Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen. Sie ist berechnete Ordnung und chaoträchtige Wider-Vernunft zugleich, an beschwörenden, inkantativen Gesten reich, Zahlenzauber, die der Wirklichkeit fernste und zugleich die passionierteste der Künste, abstrakt und mystisch. Soll Faust der Repräsentant der deutschen Seele sein, so müßte er musikalisch sein, denn abstrakt und mystisch, daß heißt musikalisch, ist das Verhältnis der Deutschen zur Welt, (...).

Thomas Mann: *Deutschland und die Deutschen*. In: *Gesammelte Werke*. Band XI. Reden und Aufsätze, a. a. O., S. 1131 f.

²⁸⁶ Dieter Borchmeyer: *Musik im Zeichen Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns *Doktor Faustus**. In: Eckhardt Heftrich / Thomas Sprecher (Hg.): *Thomas Mann Jahrbuch*. Bd. 7. Frankfurt a. M. 1995, S. 123.

²⁸⁷ Ebd. S.136.

angereichert. Thomas Mann setzt sie mit Teufelswerk und schwarzer Magie in Verbindung, während Koeppen ihr eine entgegengesetzte Bedeutung gibt: Mit Hilfe dieser Musik drückt Siegfried seinen Protest gegen Faschismus und die bestehende politische Ordnung aus. So stellt Adolf in seinen Gedanken über Siegfrieds Musik fest, daß diese Musik eben keine Verbindung zum Teufel habe, während Leverkühn in seinem letzten Auftritt vor seinen Freunden und Bekannten bekennt, daß er mit Hilfe des Teufels komponiert habe: „Lädt aber einer den Teufel zu Gast, um darüber hinweg und zum Durchbruch zu kommen, der zeiht seine Seel und nimmt die Schuld der Zeit auf den eigenen Hals, daß er verdammt ist“²⁸⁸.

Siegfrieds Symphonie steht in Opposition zu *Dr. Fausti Weheklag*. Für beide Werke ist ihre Relation zum Nationalsozialismus wichtig, indem sie ihn bewältigen wollen. *Dr. Fausti Weheklag* kennen wir zum einen aus Zeitbloms Interpretation, zum anderen aus Leverkühns Erörterungen und Geständnissen im letzten Kapitel des Romans. Allmählich entziehen sich ihm die Zuhörer, nur die Getreuesten bleiben zurück, die aber nur noch seinem Zusammenbruch beiwohnen können. Sein erstes Hauptwerk (*Apocalypsis cum figuris*) ist bereits eine Warnung vor dem Unheil, das zweite stellt nun das Ende dar: Es ist die Darstellung eines vorweggenommenen Endes in der Klage. „'Dr Fausti Weheklag' bleibt so nach der Intention Thomas Manns die Utopie eines Werks, das am Unheil teilhat und nur versprechen kann, den Fluch zu bannen.“²⁸⁹

Doktor Faustus ist ein Künstlerroman und ein Roman über Deutschland. Die beschriebene Epoche ist die Zeit des Wilhelminischen Kaiserreichs, der Weimarer Republik und des faschistischen Deutschlands. Leverkühn will die Fesseln der bürgerlich-humanistischen Tradition abwerfen und gerät dabei in die Bahn der von Nietzsche prophezeiten kulturellen Entwicklung. Leverkühn gibt sich dem von Nietzsche antizipierten Rausch hin, indem er sich bewußt mit Syphilis infiziert und den Pakt mit dem Teufel eingeht. Leverkühns Hineinsteigen in diesen Rausch und seine Hingabe an den esoterischen Kunstschein entspricht genau dem selbstgewählten Weg der Deutschen in den „faschistischen Völkerrausch“. Leverkühn zieht sich in ästhetische Bereiche zurück und verachtet die Gesellschaft.²⁹⁰ Siegfried dagegen beschwört in seiner Musik und in seinen Gedanken auch eine nachbürgerliche Kunst herauf, deren Anfänge er in einer Zeit vor den Menschen sieht

²⁸⁸ Thomas Mann: Gesammelte Werke, Band VI, a. a. O., S. 662.

²⁸⁹ Klaus von Schilling: „*Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld*“, a. a. O., S. 92.

²⁹⁰ Vgl. Hannelore Mundt: „Doktor Faustus“ und die Folgen. Kunstkritik und Gesellschaftskritik im deutschen Roman seit 1947. Bonn 1989, S. 19.

und zu deren Schaffen er Impulse und Material auf dem Urkontinent Afrika sucht: Er will die „schwarze Symphonie“ in Afrika schreiben und sie dann den Engeln in Rom spielen; Es soll eine polyphone Musik sein, die die Musiktraditionen vermischt. Durch diese Musik hofft er, die Kultur zu erneuern, die deutsche Krankheit Nationalismus und nationale Überheblichkeit zu heilen.

Thomas Mann hat wegen der „polyphonen“ Verschränkung der zwei Zeitebenen den Erzähler Zeitblom eingeschaltet, um die Entwicklung des Komponisten und die Zeitgeschichte aufeinander beziehen zu können. Leverkühns Biographie von 1885 bis 1940 und Deutschlands Geschichte bis 1945, d.h. Leverkühns Zusammenbruch im Jahre 1930 sowie der politische Zusammenbruch von 1945 werden gleichzeitig dargestellt und aufeinander bezogen. Auch Siegfrieds Leben und die Zeitgeschichte stehen in Zusammenhang, aber auf eine andere Art und Weise. In der Ordensburg ist er dem Zeitgeschehen ausgeliefert, nach dem Krieg leistet er mit seiner atonalen Musik Widerstand und ist davon überzeugt, daß mit Hilfe der „geheimnisvollen“ Macht der Zeit die Musik das Bewußtsein der Menschen beeinflussen kann. Serenus Zeitblom dagegen ist Vertreter und Erzähler des Scheiterns des klassischen Humanismus.

Siegfrieds Symphonie ruft die Erinnerungen der Zuhörer wach. Dahlhaus hat dazu geschrieben: „Aus der Einsicht aber, daß Musik als ästhetischer Gegenstand nicht objektiv gegeben ist, sondern durch den, der sie wahrnimmt, konstituiert werden muß, ergibt sich (...) die Konsequenz, daß sich die Identität des Werkes in die unbestimmte Menge von Rezeptionen auflöst.“²⁹¹

Ilse Kürenberg, die durch die Symphonie an ihre Vergangenheit erinnert wird, identifiziert Siegfrieds Musik mit Klängen, denen nichts Humanes innewohnt:

(...) denn auch in Siegfrieds Symphonie war trotz aller Modernität ein mystisches Drängen, eine mystische Weltempfindung, von Kürenberg lateinisch gebändigt, aber Ilse Kürenberg ergründete jetzt, warum ihr die Urkomposition bei aller Klarheit der Wiedergabe unsympathisch blieb. Es war zu viel Tod in diesen Klängen, (...) die Musik verkrampfte sich, sie schrie, das war Todesangst, das war nordischer Totentanz, eine Pestprozession, und schließlich verschmolzen die Passagen zu einer Nebelwand. (2,535)

Ilse Kürenbergs Musikbeschreibung enthält nordisch-mittelalterliche Elemente, wobei ihre Assoziationen mit der Welt des *Doktor Faustus* verbunden sind. Die Schilderung ähnelt der Beschreibung von Zeitbloms Heimatstadt Kaisersaschern, denn die Straßen dieser Stadt haben sich etwas von der „hysterischen“ Stimmung des Mittelalters bewahrt.²⁹² Siegfrieds

²⁹¹ Carl Dahlhaus: Die abwesende Symphonie, a. a. O., S. 72.

²⁹² Vgl. Christoph Haas: Wolfgang Koeppen – eine Lektüre, a. a. O., S. 179.

Musik scheint auf das „Urdeutsche“ zurückzuverweisen, und beim Anblick der Judejahns und der Pfaffraths in der Pause wird Ilse bewußt, warum sie die mystisch-mittelalterliche Todesstimmung befallen hat:

Und sie ahnte auch, wer Judejahn war, der Mann im Hintergrund, der Mann der Endlösung, der sie mit entkleidenden Blicken ansah. Sie dachte: Das ist diese Symphonie, die mir unsympathisch war, das ist der Priester an der Tür, ein germanischer Mystiker, vielleicht ein Heiliger (...). (2,543)

Koeppen teilt Manns Vorstellung von der Identifikation Deutschlands mit seiner Kultur nicht. Mann schreibt schon in den während des Ersten Weltkriegs entstandenen *Betrachtungen eines Unpolitischen* über die Rolle der Kulturbürger, Träger des Deutschtums zu sein. Er sieht auch den Nationalsozialismus als Folge der Tradition der deutschen Kultur, der er irrationale und dämonische Züge zuspricht. Während der Niederlage Deutschlands im Zweiten Weltkrieg ist er von der Fragwürdigkeit der deutschen kulturellen Traditionen überzeugt. Diese Zweifel drückt Mann in *Doktor Faustus* aus. Dabei stellt er nur die zum Kulturbürgertum gehörenden Deutschen dar, während die sozio-ökonomischen Tendenzen und Ursachen des Nationalsozialismus nicht reflektiert werden. Leverkühn, Vertreter des Deutschtums, will die Bindung an die bürgerliche Tradition lösen, deshalb verfällt er ins Primitive und Dämonische.

Manns Epochenkritik ist ausschließlich Kulturkritik; er versteht das NS-System als ein ästhetisches Phänomen. Hannelore Mundt formuliert es folgendermaßen: „(...) seine Kulturkritik ist überdies beschränkt auf die individualistisch-ästhetische Kunst, die nur ein Element der deutschen Kultur ist, für Thomas Mann jedoch ausschlaggebender Determinant für Deutschlands Entwicklung“²⁹³.

Da Koeppens Zeitkritik sich nicht in Kulturkritik erschöpft, polemisiert er Mann auf die Weise, daß er Leverkühns Attribute auf drei Figuren verteilt. Der Rausch und das Motiv des Teufelspaktes werden mit Judejahn verbunden. Damit ist der Träger der teuflischen Idee und Vertreter des faschistischen Gedankengutes gerade nicht Siegfried, der Künstler, sondern der aus dem Kleinbürgertum stammende Judejahn. Wie ich schon erörtert habe, ist Judejahn Verführer und Verführter in einer Person, der den Teufelspakt schließt, um zu Macht, Geld und Erotik zu kommen. Judejahn ist ein entdämonisierter Teufel und ein verteufelter Mensch - das Böse in einer Person. Zu Kultur hat er keine Beziehung; so stammt sein Bekanntenkreis nicht aus dem Kulturbürgertum, sondern aus dem der Waffenhändler.

Neben der Zwölftonmusik verbindet Siegfried die homoerotische Neigung mit Adrian

²⁹³ Hannelore Mundt: „Doktor Faustus“ und die Folgen, a. a. O., S. 20.

Leverkühn. Dessen Verbindung zu Rudi Schwerdtfeger würde die Gesellschaft nie akzeptieren. Diese Neigung entspricht der Bedingung seiner Künstlerexistenz, wonach seine Gefühle kalt bleiben müssen. Die Beziehung zu Schwerdtfeger wird von Lebens- und Weltabgewandtheit dominiert.²⁹⁴ Für Siegfried besteht dieses Liebesverbot nicht, wegen der Unfruchtbarkeit und der Angst vor Fortpflanzung schätzt er aber seine Bindung an Knaben höher als die Liebe zu Frauen. Leverkühn verharret nun nicht in der Position seiner Innerlichkeit und Askese und versucht trotz des Liebesverbots einen Kontakt mit dem Leben; er will sich mit Marie Godeau vermählen. Für Siegfried bedeuten dagegen nicht Ästhetizismus und Innerlichkeit das größte Problem, sondern die nichtbewältigte Vergangenheit und die Angst vor dem erneuten Auftreten von Macht und Machtmißbrauch in der Generationsfolge.

Zwar identifiziert Koeppen Deutschlands Schicksal nicht mit dem Versagen des Kulturbürgertums und der Künstler, das bedeutet aber nicht, daß das Werk keine Kritik dieser Gesellschaftsschicht und des Ästhetizismus enthalten würde. Als Kulturbürger entpuppen sich auch die Pfaffraths, die in ihren Reaktionen auf Siegfrieds Musik ihre Vorstellungen über die Rolle der Kunst zum Ausdruck bringen: Sie sehen sie im schönen Schein, in der Realitätsfeindlichkeit. Vertreter der nicht-engagierten Kunst und des Ästhetizismus sind - wie mehrfach erörtert - Kürenberg und seine Frau Ilse. Es ist kein Zufall, daß gerade Ilse Judejahn zum Opfer fällt. Ihr Tod ist die Widerlegung der Haltbarkeit der ästhetischen Position.

4. Die Struktur des Romans

Ähnlich wie die beiden ersten Romane der Trilogie besteht *Der Tod in Rom* aus zwei Geschichten. Auch hier können die Figuren nach dem dominanten Wert in ihrem Wertesystem gruppiert werden. Die dominanten Werte sind dabei Macht, Kunst, Glaube und Liebe. Die Konfliktfiguren sind in der Regel Vertreter der Machtdominanz; Judejahns und Pfaffraths unterscheiden sich nur in der Form und der Intensität der Macht: Judejahn ist ein Henkertyp, die Pfaffraths sind „Mitläufer“, die den Schein der Bürgerlichkeit bewahren können. Judejahn verehrt das autoritäre System und kann seinen Minderwertigkeitskomplex

²⁹⁴ Vgl. Ebd. S. 31.

nur durch Macht kompensieren. Er will „die Epoche ohne Goethe“, das Ende des bürgerlichen Humanismus erleben und vertritt den Weg der Aufhebung der bürgerlichen Kultur im Nationalsozialismus. Diese Konfliktfiguren verursachen schließlich das Auseinanderfallen der Familie, die Trennung von Eltern und Söhnen sowie die Trennung der Kürtenbergs von ihrer Heimatstadt und Aufhäusers Tod.

Den Vertretern des Wertesystems mit Machtdominanz werden Figuren mit anderen dominanten Werten gegenübergestellt. Für Siegfried ist die Kunst ein Mittel des Widerstandes: Am Ende der ersten Geschichte trifft er die Entscheidung, mit Hilfe der Zwölftonmusik Widerstand zu leisten und die Vergangenheit zu bewältigen. Aufhäuser, Vertreter der humanistischen Bildung, fällt dagegen den Konfliktfiguren zum Opfer, und Adolf hat den Glauben und dadurch das Leben gewählt. Hier gehen die Wege von Vater und Sohn auseinander. Judejahn wollte nicht den Glauben wählen, er entschied sich für die Macht und damit auch für den Tod.

In der zweiten Geschichte werden diese dominanten Werte von denselben Charakteren weiterhin vertreten. Die Frage ist aber, wie sich diese Wertvorstellungen nun unter dem Einfluss des Rom-Erlebnisses verändert haben. Judejahn kam mit dem Ziel nach Rom, in Zusammenarbeit mit Pfaffrath seine Rückkehr nach Deutschland vorzubereiten. Das Gefühl der Machtlosigkeit und die Aufhebung des Modells vom Herrschen und Beherrschtwerden führen ihn dazu, die eigene Überlebtheit und die Unmöglichkeit des Sieges einzusehen. Er will das Leben unter den Bedingungen der Macht und des Todes nicht aufgeben, muß aber einsehen, daß er sein Ziel, die erneute Erstarkung des Nationalsozialismus in Deutschland nicht verwirklichen kann.

Für Siegfried bleibt die Kunst auch weiterhin der dominante Wert: In Rom entdeckt er Kürtenbergs latenten Antimodernismus und distanziert sich von ihm. Dabei überprüft er auch die eigenen Kunstvorstellungen. Die Avantgarde mit ihrer Zwölftonmusik führt seiner Ansicht nach zur Zertrümmerung der Welt; die konstruktivistische Form der Musik entspricht deshalb nicht mehr seinen eigenen Vorstellungen. Er sucht nun den neuen Klang, die neue Musik in Afrika, deren Wesen er in der Vermischung der Kulturen, in einer neuen (postmodernen?) Form der Kunst sieht. Die Kürtenbergs bleiben typische Repräsentanten des Ästhetizismus, der mit Ilse's Todesverfallenheit und schließlich ihrem Tod verbunden ist, während Adolf eine Zeit des Zweifels am christlichen Glauben und an seiner Wahl des Priesterberufes in der Hauptstadt des Katholizismus erlebt. Die Verbindung des religiösen

Erlebnisses mit der Kunst (Michelangelos Pieta) und das „Wunder der Christwerdung“ in der Engelsburg führen zur Bestätigung seines Glaubens. Auch Laura, die Vertreterin der Liebe, kann diese Grundeinstellung Adolfs und auch die von Judejahn und Siegfried nicht verändern.

Diese Geschichte endet mit der wiederholten Trennung der Figuren voneinander. Ilse Kürenbergs Tod spiegelt das Schicksal des alten Aufhäuser wieder. Der Tod Judejahns, „der Tod des Todes“, bringt ein wenig Hoffnung im Vergleich zu Siegfrieds pessimistischer Zukunftsprognose.

5. Das Verhältnis von Mythologie und Zeit-, bzw. Kulturkritik

Die frühe Koeppenforschung hat auf die Allgegenwart der mythologischen Verweise nervös reagiert und die Relativierung des kritischen Ansatzes durch die mythologischen Referenzen kritisiert. Erlach schreibt in diesem Zusammenhang: „Es besteht bei Koeppen mitunter die ganz unanalytische und irrationale Tendenz, die Geschichte sowie die ökonomischen, sozialen und politischen Vorgänge zu mythisieren und zu dämonisieren“²⁹⁵. Die schärfste Kritik übt Klaus Haberkamm:

Für Koeppens Nachkriegsromane eine über die Perspektive der Figuren hinaus auf den Verfasser weisende mythische Weltsicht als Konsequenz einer grundsätzlichen persönlichen Unentschiedenheit festzustellen heißt zu erkennen, daß Koeppen kein politischer Autor ist! Mehr noch: Koeppen ist nie ein politischer Schriftsteller gewesen, weder in seinen Vorkriegs- noch in seinen Nachkriegsromanen. Zwar läßt sich der Mythos einem politisch-ideologischen Programm dienstbar machen, wie man weiß, Politik ersetzen kann er nicht.²⁹⁶

Die „mythisierende Tendenz“ in Koeppens Werken erklärt Haberkamm damit, daß Koeppen als leidenschaftlicher Leser im bildsamsten Alter in den Mythoskult der zwanziger Jahre hineingewachsen sei. Seiner Ansicht nach wäre es erstaunlich, wenn sich Koeppen der beherrschenden Macht des ideellen Klimas hätte entziehen können.²⁹⁷ Haberkamm geht noch weiter, indem er feststellt:

Die dem Mythosbegriff innewohnende Ganzheitsvorstellung, die keine Teilung durch Alternativen zuläßt, mußte Koeppens unsicherer Intelligenz, die aus unvollständig ausgebildetem Situations- und Problembewußtsein nicht Partei ergreifen konnte und die Parteinahme scheute, höchst willkommen sein.²⁹⁸

²⁹⁵ Dietrich Erlach: Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler, a. a. O., S. 175.

²⁹⁶ Klaus Haberkamm: Wolfgang Koeppen. "Bienenstock des Teufels", a. a. O., S. 265.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 246.

²⁹⁸ Ebd. S. 247.

Nach Haberkamm fordere der Mythos übergeschichtliche, also ewige Gültigkeit. Koeppens Geschichtsauffassung müßte demnach in der Nähe eines solchen zeitenthobenen, mythischen Geschichtsbildes stehen.²⁹⁹

Die jüngere Forschung sieht dieses Problem differenzierter: Haas teilt die in die Nachkriegsromane eingewebten mythologischen Verweise in drei Gruppen; das Kennzeichen der ersten Gruppe sei nur ex negativo zu benennen. Zu dieser Gruppe gehören mythologische Verweise, in denen man keinen Sinn entdecken kann. Als Beispiel erwähnt Haas die erste Schilderung des Aufeinandertreffens von Odysseus Cotton und dem Dienstmann Josef im Roman *Tauben im Gras*. Ich halte eine solche Aussage für übereilt, schließlich ist die „Sinnlosigkeit“ eines mythologischen Hinweises meist relativ; was sinnlos zu sein scheint, muß entschlüsselt werden. Das erwähnte Beispiel wird nicht von jedem Forscher als ein sinnloses betrachtet, so gibt z.B. Langer eine Erklärung dafür.

Die mythologischen Zitate der zweiten Gruppe besitzen laut Haas eine illustrative Funktion. Wenn eine Romanfigur den Namen einer mythologischen Figur trage, geschehe dies oft, um sie oder die Beziehung, die sie zu einer anderen Romanfigur unterhalte, zu charakterisieren. So nennt Siegfried den schönen Knaben „Ganymed“. Das ist ein deutlicher Verweis auf den berühmtesten Geliebten des Zeus und auch auf die Verstellung des mythologischen Vorbildes von Aschenbach in Thomas Manns Novelle.

Die mythologischen Figuren der dritten Gruppe haben eine parodistische Funktion, so Haas. Wenn sie und ihre Entsprechung im Roman nichts Gemeinsames haben, dann wirke das komisch. Ein meiner Ansicht nach gutes Beispiel bringt Haas für diese Gruppe aus dem Roman *Das Treibhaus*:

Die Menschen standen vor einer Kinokasse an... Keetenheuve stellte sich in die Reihe. Ariadne führte ihn, Theseus, der sich ins Dunkel wagte, Ariadne sagte: "Nachrücken zur Mitte!" Ihre Stimme war hochnäsiger piepsig. Sie war als Ordnerin über eine ungezogene Menschheit gesetzt, die nicht rechtzeitig zur Mitte rückte...Er tastete sich hinaus aus diesem Labyrinth. Er verließ eilig das Kino. Es war eine Flucht. Ariadne piepste hinter ihm drein: "Rechts halten! Zum Ausgang rechts halten! (2,328 und 332)

Die Aufforderung der Platzanweiserin im Kino „Zur Mitte nachrücken!“ bringt „die politischen Tendenzen des Jahrzehnts auf die Formel“³⁰⁰. Das banale Geschehen und der banale Ort bedeuten die „Ankunft ihres Mythos im Alltag“³⁰¹. Der Schritt vom Erhabenen zum Komischen ist damit vollzogen. Haas faßt folgendermaßen zusammen:

Die triviale Gegenwart ironisiert nicht nur die in sie versetzten erhabenen Mythen, sondern die erhabenen Mythen ironisieren auch die triviale Gegenwart. Sie lassen deren Schabigheit und

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Karl Heinz Götze: Wolfgang Koeppen: *Das Treibhaus*, a. a. O., S.75.

³⁰¹ Vgl. Christoph Haas: Wolfgang Koeppen – eine Lektüre, a. a. O., S. 89.

Gemeinheit nur um so deutlicher hervortreten. Die Mythen sind für Koeppen, wenn er sie in parodistischer Absicht zitiert, weniger Gegenstand als Mittel aufklärerischer Kritik.³⁰²

Haas weist auf die Widersprüche und Ambivalenzen der Verwendung der mythologischen Zitate hin: Sie seien im Kontext der Nachkriegsromane fremd, weil sie das schlechthin andere der modernen Industriegesellschaft darstellten, gleichzeitig seien sie aber auch vertraut, weil sie Elemente eines Bildungsgutes seien: „Koeppen verklärt die Mythen nicht als Zeugnisse einer besseren 'Welt von Gestern', sondern setzt sie kühl kalkulierend für seine literarischen Zwecke ein.“³⁰³ Hier können nun Rezeptionsprobleme vorliegen, was bedeutet, daß die Rekonstruktion der mythologischen Referenzen an den Leser besondere Verarbeitungsanforderungen stellt. So kann es vorkommen, daß spezifische Textelemente nicht eindeutig als Intertextualitätsindikatoren funktionalisiert werden können. Die Aufgabe, das Geflecht der Analogien und Kontraste von Romanfigur und mythologischer Figur zu entwirren, erschwert die Rezeption der Nachkriegsromane. Hier ist eine grundlegende Ambivalenz zu entdecken: Es gibt ein gehöriges Vertrauen in die Bildkraft der Mythen und gleichzeitig werden sie wegen ihrer ornamentalen Verwendung geschwächt. Die Leitfrage besteht darin, ob und inwieweit die Textwelt aufgrund der Verarbeitung mythologischer Hinweise angereichert und verändert wird, ob und in welchem Ausmaß intertextuelle Wissensbestände im Deutungsprozeß verarbeitet werden. Die Identifizierung der mythologischen Hinweise hängt dabei vom Grad ihrer Explizitheit, ihrer Markierung und vom entsprechenden Wissensbestand des Lesers ab. Fehlende Detailkenntnisse über die mythologischen Gestalten können dazu führen, daß die mythologischen Zusammenhänge nur unvollständig verarbeitet werden.

Die Kultur- und Bildungskritik ergibt sich nun vor allem aus den verschiedenen Formen der intertextuellen Bezugnahme auf literarische Werke und mythologische Zusammenhänge. Für Koeppens Zitiertechnik ist der Synkretismus charakteristisch: Die Mythologeme und die religiösen Versatzstücke verschiedener Kulturen werden nebeneinander benutzt, um Verfall und Bedeutungsverlust kultureller Traditionen auszudrücken. Ich bin insoweit mit der Meinung von Haas einverstanden, daß die Präsenz der mythologischen Zitate unterschiedlichen Ursprungs die zeitkritisch-aufklärerische Ausrichtung der Nachkriegstrilogie nicht unterminierte.

Bildungs- und Kulturkritik resultieren überwiegend aus den verschiedenen Formen der

³⁰² Ebd.

³⁰³ Ebd. S. 90.

abweichenden Bedeutungsinterpretation der mythologischen Hinweise. Je weniger die der bürgerlichen Kultur zugrundeliegenden Kulturtraditionen von einer Figur akzeptiert werden, bzw. je weniger diese als Vertreter der bürgerlichen Tradition betrachtet werden kann, desto größer ist die Diskrepanz zwischen Figur und mythologischer Vorlage.

Ein wichtiger Stützpfeiler der abendländischen Kultur ist der christliche Glaube. Es gibt im Roman zahlreiche Hinweise auf die Bibel und den Religionsunterricht. Wie schon erörtert, wird auf den Noah der Sintflutgeschichte sogar dreimal, je aus verschiedenen Perspektiven hingewiesen. Zuerst wird die Noah-Geschichte aus Kürtenbergs Perspektive kurz dargestellt. Neben einigen Analogien gibt es wesentliche Abweichungen, wobei die wesentlichste ist, daß die Schuldigen überleben und deshalb der Schutz des Lebens nicht gesichert werden kann. In einer der beiden simultan dargestellten Szenen geht Siegfried auf das Badeschiff, und in der anderen steigt Judejahn in den untersten Kerker hinunter. Die Darstellung des Badeschiffes als ein Schiff, das Siegfried an die Arche Noah erinnert, führt mit Hilfe der abweichenden Bedeutungskonstitution zur Banalisierung der biblischen Vorlage, was auch daraus resultiert, daß Siegfried eine Denkweise hat, die zwar nicht christenfeindlich ist, die aber von seiner Ungläubigkeit zeugt. Judejahn, Feind des christlichen Glaubens, ist kein modernes Abbild des biblischen Urvaters, der mit Gott im Bunde steht, sondern in der umgedeuteten Geschichte der Vertreter des Satans. Adolf, der in dieser Geschichte Ham, Sem und Japhet verkörpert, will diese „Blöße“ seines Vaters nicht sehen. Das Gebot des Respekts vor dem Vater wird hier umgedeutet, denn vor Judejahn dürfte er weder Respekt haben noch christliche Barmherzigkeit gelten lassen. Durch einen anderen biblischen Hinweis werden das Vater-Sohn-Verhältnis und die Frage des Glaubens thematisiert: Im Zusammenhang mit Adolf, der gläubig ist, wird auf die schon früher zitierte Bibelstelle bestätigend verwiesen, der Predigt entsprechend wählt er den Glauben und damit das ewige Leben. Der Christenfeind Judejahn begibt sich auf den Weg der Ungläubigkeit und damit wartet auf ihn der Tod. Durch Judejahns metaphorische Identifizierung mit dem Teufel wird sein böser Geist hervorgehoben.

Judejahn reagiert auf seine Machtlosigkeit mit einer umgedeuteten biblischen Parabel: Er will die Bewohner der Stadt mit den Posaunen von Jericho wecken. Die Umdeutung hat hier einen parodistischen Effekt. Es wirkt seltsam, daß Judejahn Jerichos Einnahme, die eine Tat des Glaubens ist, heraufbeschwört. Sein Bildungsweg wird kritisiert, indem er alles Gelernte spöttisch verlacht. Die nationalsozialistische Definition der christlichen Religion wird von

Eva Judejahn gegeben: „die ungermanische Lehre aus Judenland“ (2,523). Es wird nicht nur auf Texte hingewiesen, sondern auch auf Werke der bildenden Kunst, z.B. auf Michelangelos *Pieta*. Der referierende Text nimmt hier zum einen auf ein Werk der bildenden Kunst Bezug, zum anderen auf die Bibel.

Die Hinweise auf die antike Mythologie sind zahlreich. Judejahn wird mit bösen bzw. negativen Figuren in Verbindung gesetzt: Er ist Hades, aber nicht Odysseus, der verschlagene König Ithakas. Die Pfaffraths huldigen dem Gott des Krieges, Mars. Vertreter der Werte der antiken Kunst sind vor allem die Kürenbergs. Ihre Schwärmerei für die Antike ist ein Zeichen des Ästhetizismus: „sie lieben das alte, das römische Rom (...) sie lieben die sinnlos gewordenen nichts mehr tragenden Säulen“ (2,495). Siegfrieds und Adolfs Welt unterscheiden sich ebenfalls darin, daß bei Siegfried die antiken Götter und ihre erotische Ausstrahlung dominieren, während bei Adolf die christliche Kultur und innerhalb dieser der Ausdruck des Leidens.

Im Werk gibt es zudem Hinweise auf Richard Wagner und Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts*. Diese Neubelebung des Mythos und der germanischen Mythologie führte in den zwanziger und dreißiger Jahren zu irrationaler Wirklichkeitsverdrängung und zur Barbarei. Koeppen benutzt den nordischen Mythos in der Wagnerschen Rezeption zu Anspielungen auf die Zeit der NS-Herrschaft. Der Name „Elke“ erinnert „an Wagner und seine hysterischen Helden, an eine geschlagene, hinterlistige und grausame Götterwelt“ (2,242). Die nationalsozialistischen Führer werden „blutdürstige Götter“ (3,488) genannt. Eva Judejahn wird als „Norne“³⁰⁴ bezeichnet, „umnachtet im Mythos“. Sie ist die „wahre Wahrerin des Mythos des 20. Jahrhunderts“ und sieht ihren Mann nach Walhall reiten.

Die Verwendung der mythologischen Verweise in ihrer abweichenden Funktion drückt Kritik an den Komponenten der abendländischen Kultur aus. Das spezifisch Deutsche an dieser Kritik ist die Einbeziehung der germanischen Mythologie in die erwähnte Zeit- und Kulturkritik.

³⁰⁴ „Norne“ bedeutet Schicksalsgöttin

V. Zusammenfassung

Aus der Analyse der drei Romane kann man den Schluß ziehen, daß sich der Autor in den Romanen mit verschiedenen Denkformen auseinandersetzt. Edwin und Kürenberg stehen mit der Auflösung der bürgerlichen Denkform im Zusammenhang. Philipp, Keetenheuve und Siegfried sind Vertreter der modernen Denkform. An der Epochenschwelle und in der Situation des Neuanfangs ist es von besonders großer Bedeutung, den Pluralismus der Antwortversuche auf gesamt-kulturelle Orientierungsfragen zu zeigen.

Panajotis Kondylis ist der Meinung, daß sich die Problematik von Moderne und Postmoderne am besten vor dem Hintergrund des Niedergangs der bürgerlichen Denk- und Lebensform beleuchten lasse.³⁰⁵ Kondylis nimmt eine für die jeweilige Epoche typische Denkfigur wahr. Der synthetisch-harmonisierenden bürgerlichen Geisteshaltung stellt er die analytisch-kombinierende Denkfigur der Moderne gegenüber. Bürgerliches Denken konstruiere das Weltbild aus einer Vielfalt von Dingen und Kräften, die in ihrer Gesamtheit ein harmonisches Ganzes bildeten: „Der Teil existiert innerhalb des Ganzen, und er findet seine Bestimmung, indem er zur harmonischen Vollkommenheit des Ganzen beiträgt, nicht aber durch Verleugnung, sondern durch Entfaltung der eigenen Individualität“.³⁰⁶ Bei der analytisch-kombinatorischen Denkform gebe es keine Substanzen, nur letzte Bestandteile, Punkte oder Atome, deren Wesen in ihrer Funktion bestehe, zusammen mit anderen Punkten oder Atomen immer neue Kombinationen einzugehen.

Das Bildungsideal des Bürgertums besteht sowohl aus der Bildung im weiten humanistischen Sinne, als auch aus der technischen und beruflichen Ausbildung. Die Welt wird vor allem unter dem Aspekt der Zeit und der historischen Betrachtung von Natur und Kultur wahrgenommen.

Die Vorherrschaft bürgerlicher Kultur ist kurz gewesen. Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es heterogene Angriffe gegen die bürgerliche Denkfigur, die der Heterogenität der massendemokratischen Gedanken- und Lebenswelt entsprechen. Der Angriff auf die bürgerliche Kultur wird in verschiedenen Formen realisiert. Einerseits wird dem humanistischen Ideal ein Kult der modernen Technik gegenübergestellt, andererseits werden gegen das kapitalistische Machtdenken das Mythische, Zeitlose, Urtümliche,

³⁰⁵ Vgl. Panajotis Kondylis: Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform, a.a.O., S.8.

³⁰⁶ Ebd. S.15.

Exotische und die Kreativität des Geistes betont.

In Koeppens Nachkriegsromanen können beide Tendenzen wahrgenommen werden. Frost-Forestier repräsentiert den Technokraten, die Verbundenheit des modernen deutschen Staates mit dem technischen Fortschritt. Die technische Perfektion als Ziel charakterisierte auch die nationalsozialistische militärische Leitung, und wie schon erörtert, war auch Frost-Forestier im Oberkommando des Heeres während der NS-Zeit tätig.

Einige Figuren Koeppens haben Angst vor der Technik, und diese Technikfurcht kann als eine Antwort auf den Fortschrittsoptimismus gedeutet werden. Es sind vor allem die Künstlerfiguren, die die Sehnsucht nach Exotischem zum Ausdruck bringen: So plant Siegfried seine Reise nach Afrika, er will den schwarzen Kontinent erleben und dort seine schwarze Symphonie schreiben. Mit seiner Musik bringt er das Verlangen nach dem Garten Eden, nach einem „Garten vor aller Geburt“ zum Ausdruck; außerdem will er seine Musik aus dem reinen Nichts empfangen. Er beruft sich oft darauf, daß er das irdische Paradies erleben möchte, da er an die Existenz der Welt der Transzendenz nicht glaubt.

Auch im Zusammenhang mit Philipp können Szenen erwähnt werden, in denen seine Aversion gegen die Technik zum Ausdruck gebracht wird: So z. B. die Szene im Papierwarengeschäft, in dem er ein Diktaphon ausprobiert und das Gefühl hat, von der eigenen Stimme entfremdet zu sein. Während seines Vortrags befindet sich Edwin ganz in der Macht der Technik, indem er seine Rede wegen technischer Schwierigkeiten nur teilweise halten kann. Keetenheuve kann sich eine gemeinsame Zukunft mit Lena, mit einer werdenden Ingenieurin und Brückenbauerin nicht vorstellen.

Die Avantgarde bedeutet die Zertrümmerung der bürgerlichen Synthese in der Überzeugung, daß sich durch diese Zerstörung die Chance des Neubeginns biete. Die literarisch-künstlerische Moderne versteht die Krise der bürgerlichen Kultur als Krise der Kultur überhaupt, den Zusammenbruch der bürgerlichen Wertvorstellungen als Chaos und Nihilismus. Aus dieser Einstellung folgt die Sehnsucht nach Geborgenheit, z.B. nach einer Geborgenheit in der Einheit des Mythos oder in der exotischen Gegenwart.³⁰⁷

Manchmal verliert sich die Vergangenheit in den Urzeiten des Mythos oder im Bereich des Primitiven. Sowohl die Beschreibung der dekadenten Gegenwart, als auch die Heraufbeschwörung des Mythisch-Ursprünglichen stehen für die Abwendung vom bürgerlichen Fortschrittsideal. Die unterste Stufe innerhalb des bürgerlichen Fortschritts hat

³⁰⁷ Ebd. S. 54.

einen hohen Status.³⁰⁸

In der bürgerlichen Harmonievorstellung lebte der Teil von seiner Beziehung zum Ganzen, welches erst durch den Reichtum seiner Teile zum Ganzen wurde. In der Moderne verselbständigen sich der Teil und das Fragment. Ein isoliertes Ereignis, ein Eindruck können zu Gegenstücken der ganzheitlichen Betrachtung werden. Die obligatorische Synthese wird durch die freie Kombinatorik der Elemente ersetzt.³⁰⁹

Im Rahmen des bürgerlichen Ideals sollte die Persönlichkeit die Synthese von Vernunft und Trieb bzw. Kultur und Natur verwirklichen. Viele Figuren in Koeppens Romanen bemühen sich erfolglos, diese Synthese von Vernunft und Trieb zu realisieren. Edwin propagiert dieses Gleichgewicht, aber ähnlich wie Aschenbach kann er seinen Trieben nicht Einhalt gebieten. Wie in der Interpretation erörtert, sind die Kürenbergs Vertreter des Ästhetizismus oder der „l'art pour l'art“. Die Theorie des l'art pour l'art ist aber nicht bürgerlichen, sondern antibürgerlichen Ursprungs. Bürgerliches Denken verlangte eine Einbettung der Kunst in die Gesellschaft und ihre Normen. Diese Einbettung wurde durch die Bindung des Schönen an das Wahre und Gute realisiert. Wenn die Kunst von ihrer sozialen Aufgabe losgelöst wird und nur das freie Spiel eines Subjekts bedeutet, kann vom Ästhetizismus gesprochen werden. Beide Typen, sowohl Edwin, der die Ideale der bildungsbürgerlichen Semantik propagiert, aber in seinem Leben und Schaffen negiert, als auch Kürenberg, der ziellos experimentiert, bzw. seine Frau, die dem Tod nicht ins Auge sehen kann, erweisen sich als lebensunfähig und sterben oder gehen zugrunde. Dem bürgerlichen Wunsch nach Lebenslust und Gesundheit werden Dekadenz und morbide Stimmungen (ennui, spleen) entgegengestellt, die vor allem Keetenheuve charakterisieren. Kaiser ist Vertreter der unpolitischen deutschen Innerlichkeit. Seine Thesen werden verworfen, wenn Kay das von ihm skizzierte Deutschlandbild mit den realen Verhältnissen in Deutschland vergleicht. Philipp ist von der Sinnlosigkeit der Kunst überzeugt, das unterscheidet ihn von Siegfried, der an die Wirkungskraft der Kunst glaubt.

Die Künstlerfiguren, Philipp, Keetenheuve (als Dilettant) und Siegfried, irren umher und suchen vergeblich nach einem festen Orientierungspunkt. Für sie ist die unaufhörliche Introspektion und die quälende Selbstanalyse charakteristisch. Das Ich fühlt sich ständig als jemand anderes, es schwebt zwischen verschiedenen Identitäten wie Keetenheuve, der sich

³⁰⁸ Ebd. S. 60.

³⁰⁹ Ebd. S. 67.

während der ganzen Handlung verschiedene Rollen vorstellt und verzweifelt eine andere Identität sucht. Er trägt verschiedene Masken, mit denen er sich jedesmal identifiziert.

Die Romane Koeppens bestehen aus Teilstücken von Geschehnissen und Fragmenten von Gesprächen. Die Figuren werden in verschiedenen Augenblicken ihres Lebens abgelichtet, wobei es dem Leser überlassen bleibt, die Lebensgeschichte der einzelnen Personen zu rekonstruieren. Koeppen wendet die Montagetechnik konsequent an, um die Fragmentierung von Raum und Zeit im Bewußtsein wiederzugeben. Die Bestandteile des Bewußtseinsstroms sind gleichwertig; ihre Stelle ist aber nicht absolut, sie können vielmehr eine beliebige Stelle in der Erzählung einnehmen. Wegen ihrer Gleichwertigkeit können sie miteinander verbunden werden: „Die Montage stellt eine Notwendigkeit dar, die sich aus der Durchsetzung der analytischen Einstellung gegen das synthetische Anliegen ergibt“.³¹⁰

Die Schilderung einer Handlung geschieht meistens in den Gedanken der Figur, das bedeutet eine Verschiebung der Zeitproblematik von der Ebene der äußeren Zeit auf die Ebene der inneren Zeit. Dies geht mit der Subjektivierung des bis dahin festen Zeitfaktors einher. Kondylis ist hier der Meinung, daß die Subjektivierung der Zeit im modernen Roman deren Verräumlichung ermögliche. Er erklärt seine These folgendermaßen: Da in der Erinnerung die ganze Zeit simultan gegenwärtig sei, könne sie nach Belieben in Ereignisse aufgelöst werden.³¹¹ Die Ereignisse werden also beliebig aneinandergereiht und miteinander kombiniert. In *Tauben im Gras* werden z.B. verschiedene Verknüpfungsmittel verwendet, um die Diskontinuität des Inhalts zu mäßigen und die Verbindung zwischen den Bestandteilen der Erzählung herzustellen. Daß Philipp nur auf dem Weg zum modernen Künstler ist, zeigt sein Verhältnis zur Zeit. Er will außerhalb der Geschichte stehen, über eine feste Beobachterposition verfügen und die Geschehnisse aus dieser Perspektive darstellen. Moderne Zeitdarstellung bedeutet aber, die innere Zeit darzustellen, die Tatsache, daß nicht aus einer außenstehenden Position berichtet werden kann. Man muß von den Geschehnissen mitgerissen werden, um die subjektive Zeit darstellen zu können. Gerade die Subjektivierung der Zeit gestattet ihre Verräumlichung. Das ist damit zu erklären, daß nur die subjektive Zeit imstande ist, die Ereignisfolge, die sich bereits abgespielt hat, in einzelne Erinnerungen zu zerstückeln, diese dann auf einer Fläche so auszubreiten, wie es das Bewußtsein will. So ist in der Erinnerung die ganze Zeit gegenwärtig.

³¹⁰ Ebd. S.87.

³¹¹ Ebd. S. 88.ff

Die Berufung auf Farbige von Seiten der Künstler in Werken der Moderne bedeutet ein Suchen nach Mitteln, um die akademischen Regeln bürgerlicher Kunst zu überwinden - und das zu einer Zeit, als der Missionsgedanke des weißen Mannes seinen Höhepunkt erreicht. Dadurch, daß Farbige in den Mittelpunkt gestellt worden waren, wurde die Provokation des bürgerlichen Kultur- und Geschichtsverständnisses erreicht. In den Romanen der Trilogie kann man zahlreiche Stellen finden, die die Spontaneität und die Emotionalität von Afroamerikanern hervorheben, so etwa die Darstellung von Odysseus Cotton und Washington Price, die Beschreibung der schwarzen Soldaten, die Elke begleiten, usw. Siegfried will nach neuen Formen der Kunst in Afrika suchen; in dieser Hinsicht kann der im Roman indirekt erwähnte Pablo Picasso von Bedeutung sein. Seine Förderin der frühen Pariser Jahre war Gertrude Stein, die zu den ersten Sammlern seiner Werke gehörte. Nach Vorbild der schwarzafrikanischen Plastik und der Gemälde Cezannes gelangte Picasso zu einer radikalen Reduktion des Gegenständlichen auf geometrische Strukturen. Exemplarisch für diesen Stilwandel ist sein zum Maskenhaft-Anonymen tendierendes Porträt von Gertrude Stein. Charakteristisch für Picassos analytischen Kubismus war die Simultaneität verschiedener Ansichten eines Bildgegenstandes. Der Bildgrund wurde mit vorgefundenen Realitätsfragmenten (z.B. Zeitungsausschnitten) angereichert und das Bildganze so auf eine neue, autonome Bedeutungsebene gehoben. Die kubistischen Prinzipien der formalen Metamorphose und der Kombination heterogener Elemente wurden um eine symbolische, mit literarischen Bezügen angereicherte Dimension erweitert. Zu einem zentralen Thema entwickelte sich der Stierkampf, dem Picasso 1935 eine Folge von Radierungen widmete. Er verknüpfte den antiken Minotaurus-Mythos mit modernen Stierkampfszenen, die auch in seinem Monumentalgemälde *Guernica* anzutreffen sind.

Der Kampf der bürgerlichen und der modernen Denkformen wird in Koeppens Romanen in der Beschreibung der Kunstwerke der verschiedenen Kunstrichtungen und selbst in den Romanen als literarischen Werken thematisiert.

Für die Darstellung der modernen Architektur sind Keetenheuves Architekturphantasien sehr wichtig. Im Wohnungsausschuß sitzend denkt Keetenheuve über Wohnhäuser für Arbeiter nach:

Und so wollte Keetenheuve den Arbeitern neue Häuser bauen, Corbusier-Hausungs-Maschinen, Wohnungen der technischen Zeit, eine ganze Stadt in einem einzigen Riesenhaus mit künstlichen Höhengärten, künstlichem Klima, er sah die Möglichkeit, den Menschen vor Hitze und Kälte zu schützen, ihn von Staub und Schmutz zu befreien, von der Hausarbeit, vom Hauszank und allem Wohnungslärm." (2,317)

Die moderne Architektur ist mit schnell wachsenden technischen Bedürfnissen verbunden. Es wird behauptet, daß die wahrhaft schönen Formen die Urformen seien. Ziel ist aber die Anpassung der Baukunst an das Zeitalter der Massenproduktion; der Serienbau wird verherrlicht. Das Ornament als Repräsentationsmittel des Bürgertums wird verurteilt und die Hervorhebung der Rolle der Funktion gegen das Ornament dient zur Anfechtung bürgerlicher Ansprüche auf die führende Rolle in der Gesellschaft. Der Innenraum des bürgerlichen Hauses spiegelt die Vorgeschichte der Inhaber und die Verankerung in einer bestimmten Familientradition wider. Nach der Verbannung des geschichtlichen Elements oder des Zeitfaktors erscheint das Bauwerk nun als Gestaltung des Raumes.³¹² Edwins Geschmack widerspricht völlig dem von Keetenheuve:

Er zog die von alters her wohlberufenen Gasthöfe bei weitem den neuerrichteten Palästen, den Behausungsmaschinen einer Corbusier-Architektur vor, den blinkenden Stahlrohren und bloßstellenden Glaswänden. (...) . Mr. Edwins Nase hätte Wärme und technischen Komfort dem Geruch des Holzwurmmehls in den antiken Sekretären, dem Dunst von Mottenmitteln, Menschenschweiß, Unzucht und Tränen, der aus dem Gewebe der alten Tapisserien stieg, vorgezogen. Aber Edwin lebte nicht für seine Nase und nicht für sein Wohlbehagen (obwohl er Behaglichkeit liebte, sich ihr aber niemals ganz hingeben konnte), er lebte in Zucht, in der strengen Zucht des Geistes und in den Seelen tätiger humaner Tradition, einer höchst sublimen Tradition, versteht sich, zu deren Bild und Bestand auch die alten Herbergen gehörten... (2,104-105)

Im modernen Bauwerk verschwindet nicht einfach die Abgrenzung von Innen und Außen, sondern gleichzeitig der Unterschied zwischen Oben und Unten: Ein moderner Bau kann auf den Kopf gestellt werden, ohne daß sich der ästhetische Eindruck dadurch ändern würde. Der neue Vorrang des Raumfaktors kann in der modernen Architektur im Raum selbst sichtbar gemacht werden; auch in der Musik galt es nicht als unmöglich.

Das Prinzip der modernen Musik wird in *Tod in Rom* durch Siegfrieds atonale Musik thematisiert. In dieser Musik konnte die Verräumlichung der Welt und der Weltwahrnehmung dadurch geschehen, daß das hierarchisierte synthetische Ganze in gleichwertige Elemente aufgelöst wurde. Diese Elemente durften miteinander kombiniert werden. Die Verräumlichung der Musik geht mit einem hohen Grad der Formalisierung einher, doch eben diese Eigenschaft der modernen Musik ist es, die Siegfried zur Kritik an der eigenen Musik führt. Bei der extremen Formalisierung seines Werkes war der Wunsch betont, jenseits aller Gefühle die musikalischen Grundelemente in ihrer Einheit wiederzuentdecken.

Die hierarchischen Strukturen bürgerlicher Musiktheorie wurden nun abgebaut. Mit dieser Nivellierung der Hierarchien sind die Anfänge der Fragmentierung, der Zertrümmerung des

³¹² Ebd. S. 109.

synthetisch aufgefaßten Ganzen verbunden. An die Stelle der endlosen Melodie treten parallele Melodielinien, die nicht auf der Basis harmonisch-klanglicher Gesetze konstruiert waren. Die Komponisten wollten jenseits aller Stimmungen und Gefühle die musikalischen Grundelemente in ihrer Ursprünglichkeit wiederentdecken.

In Koeppens Romanen sind auch Spuren filmischer Technik zu finden, aber populäre Filme und die Kitschproduktionen der Zeit gefallen etwa Keetenheuve nicht. Die Filme, die er vor seinen Augen sieht, beruhen auf einer anderen Einstellung zu Raum, Zeit und Kausalität als jene, die die traditionelle Weltwahrnehmung kennzeichnet. Dinge spielen sich nicht so ab, wie die Kausalität es bestimmt. Die Ereignisse werden in kleinere oder größere Stücke zerlegt, die nicht unter Wahrung strenger Kausalprinzipien aneinandergereiht werden. Die letzte surrealistische Szene im *Treibhaus* arbeitet mit diesen Mitteln des Films. Der Film kann aber auch Zusammenhänge von Dingen, Räumen und Zeiten darstellen, die in der alltäglichen Erfahrung nicht vorkommen. In den Romanen gibt es auch Kinobesuchsszenen. Ins Kino gehen die Strichjungen, aber auch Keetenheuve. Das Kino hat kein eigenes Publikum mehr, sein Publikum stammt aus allen Schichten. Ein zentrales Merkmal postbürgerlicher Kultur ist die Vorherrschaft des Bildes. Der visuelle Charakter postbürgerlicher Kultur hängt damit zusammen, daß der Raum als Orientierungsrahmen und Grundform der Weltwahrnehmung gegenüber der Zeit Vorrang hat.

Der zweite Leitgedanke, der die Trilogie durchzieht, ist die Darstellung der Wertdominanzen für die einzelnen Figuren. In *Tauben im Gras* gibt es zwei Liebespaare, Herr Behrend und Vlasta, bzw. Washington und Carla, die sich voneinander nicht trennen und für die die Liebe am wichtigsten ist. Der erste Roman der Trilogie drückt noch einen gewissen Grad an Optimismus aus, daß es eine Gesellschaft geben könne, in der Rassengleichheit und Liebe vorherrschten. Viele kleinbürgerliche Gestalten haben aus der Geschichte nichts gelernt und würden Hitlers Machtpolitik gutheißen. Für den Vertreter der bildungsbürgerlichen Semantik, Edwin, sind Glaube und bürgerliche Kunst die dominanten Werte, diese aber unterstützen die Machthabenden, von den^{er} er selbst Unterstützung erhofft. Macht und Transzendenz spielen für Philipp, den Anhänger der modernistischen Schreibweise keine Rolle, er ist ja ein überzeugter Nonkonformist. Emilia dagegen kann sich von der Macht nicht trennen und ist nicht imstande, den Schritt ins Reich der Kunst zu tun. Mit den gleichen Problemen kämpft Elke im Roman *Das Treibhaus*: Sie kann nämlich die Ideenwelt der Eltern nicht bewältigen und mit Keetenheuve ins Reich der Intellektuellen hinübergehen. So kann die Liebesgeschichte von Elke

und Keetenheuve als Fortsetzung der von Emilia und Philipp betrachtet werden. Keetenheuve und Elke sprechen über Fragen der Transzendenz. Keetenheuve ist nicht gläubig, so nimmt er Elke die letzte Hoffnung, die der Transzendenz und ist auch fähig Selbstmord zu begehen. Keetenheuve hat Vorliebe für die moderne Lyrik und Architektur. Er ist ein Vertreter des Pazifismus, das bedeutet, daß er jede Form der Macht- und Gewaltanwendung verurteilt: Damit kann man das Hauptthema des Romans nennen. Um den Machtansprüchen genüge tun zu können, muß man Machtkämpfe, bzw. Kriege führen. Die Machtgier braucht Bodenschätze, um diese Kriege führen zu können, außerdem muß die Waffenindustrie entwickelt werden, deren Industrieabgase für das Entstehen der Treibhausluft verantwortlich sind, die Keetenheuves Nicht-Wohlbefinden verursachen. Die Konfliktfiguren vertreten eine Politik der Macht, denn sie sind für die Aufrüstung.

Im *Tod in Rom* vertritt Judejahn eine Extremform der Macht: den Tod, der ihm Sicherheit und Lebensziel gibt. Alle anderen Werte – Glaube, Liebe und Kunst – sind für ihn ohne Bedeutung. Liebe charakterisiert die nicht-nationalsozialistischen Familienmitglieder der Familien Pfaffrath und Judejahn. Siegfried hat seine Großmutter geliebt, für Adolf ist die christliche Liebe wichtig. Mit der Macht ist der Tod, mit dem Glauben das Leben verbunden. Evas antireligiöse Wut richtet sich gegen den eigenen Sohn, der Machtwahn vernichtet die natürlichen Bindungen in der Familie.

Die Musik ist für Siegfried Ausdruck des analytisch-kombinatorischen modernen Geistes, der nicht hierarchisch aufgebaut ist. So vertritt Siegfried sowohl in seinen politischen Vorstellungen als auch in seiner künstlerischen Praxis eine machtfeindliche Position und die Meinung, daß die Kunst mit der geheimnisvollen Macht der Zeit die Menschen beeinflussen und die Machtorientiertheit vernichten kann. Siegfried gibt eine neue Deutung der „Freude“, die als moderne Variante der „Ode an die Freude“ der IX. Symphonie Beethovens gedeutet werden kann: Freude bedeutet in der Sprache der Musik die Vermischung der verschiedenen Musiktraditionen, allgemeiner ausgedrückt denkt Siegfried hier an eine multikulturelle Kunst, die die gegenseitige Anerkennung der kulturellen Werte der einzelnen Nationen bedeutet. Diese Kunst ist keine von dem Bildungsbürgertum praktizierte hohe Nationalkunst, die zeitweise mit der Überbetonung der nationalen Qualitäten verbunden ist. Nicht umsonst sind die wichtigsten Vertreter der modernen Denkweise in den Romanen der Trilogie Gegner der Macht.

In Koeppens Romanen wird der Zweifel an der Gleichsetzung von abendländischer Kultur und europäischer Geschichte, den Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* schon

thematisiert hatten, ausgedrückt. Es geht auch um die Sorge wegen der Korruptiertheit humanistisch-christlicher wie aufklärerischer Werte. Koeppen weist auf eine mögliche Komplizenschaft zwischen künstlerisch-intellektueller Bevormundung und politischer Machtausübung hin.³¹³

In der 1944 erschienenen *Dialektik der Aufklärung*, die aus der Erfahrung von Nationalsozialismus, Stalinismus, USA-Kapitalismus und Zweitem Weltkrieg entstanden ist, untersuchen Horkheimer und Adorno das Verhältnis des Menschen zur Natur, wie es der Geschichte der Zivilisation zugrundeliegt. Sie kommen zu einem ambivalenten Ergebnis: Einerseits sei es gut gewesen, daß sich der Mensch aus der absoluten Abhängigkeit von der Natur losgelöst habe, andererseits habe aber der Mensch einen falschen Weg zu seiner Befreiung gewählt. Er habe nämlich das Prinzip von Herrschaft für sich verwendet, indem er die Natur beherrsche, genauso mache er es in der Gesellschaft gegenüber den Schwachen und Abhängigen. Das Mittel, mit dem der Mensch seine egoistischen Ziele erreichen könne, sei paradoxerweise seine Vernunft. Diese nennen Horkheimer und Adorno „instrumentelle Vernunft“. Bei aller technischen und wissenschaftlichen Rationalität ist unsere Zivilisation doch gefährdet. Die Autoren des genannten Werkes suchen den Ausweg im Denken: Der Mensch solle einsehen, wie blind seine Naturherrschaft sei. Der Mensch müsse sich mit der unterdrückten Natur versöhnen.³¹⁴

Ähnlich wie Horkheimer und Adorno stellte Koeppen die humanistischen Ideale (Freiheit des Willens, Selbstbestimmung des Subjekts, Fortschritt durch Vernunft) in Frage. Er entschied sich für die fortlaufend Konventionen brechende Vielfalt freier herrschaftsloser Lebensformen, die er allerdings durch das Fortwirken jener Kräfte bedroht sah, die zum Nationalsozialismus geführt haben, genauso gefährlich erschienen ihm jedoch die vermeintlichen Gegenkräfte, die im Namen von Humanismus und Christentum auftraten. Der Romananfang verbindet Natur und Geschichte im Bild des drohenden Unheils. Die von Menschen geschaffenen Flugzeuge scheinen genauso unbeherrschbar zu sein wie die elementaren Kräfte der Natur. Die modernen Vögel künden ihm die Wiederkehr der Vergangenheit an. Der Autor erörtert den komplexen Zusammenhang von technischer Entwicklung, Naturausbeutung und Kriegsgefahr. Indem Koeppen auf naturgeschichtliche, mythologische, märchenhafte und tagespolitische Themen

³¹³ Vgl. Otto Lorenz: Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter. Tübingen 1998, S. 54.

³¹⁴ Vgl. Christoph Helferich: Geschichte der Philosophie, a. a. O., S. 438.

anspielt, drückt er seine Kritik der instrumentellen Vernunft aus.³¹⁵ Technik und Geist widersprechen einander auch in Edwins Vortragsszene:

(...) aber leider drang statt der Worte nur Geräusch zu seinen Zuhörern, ein Gurgeln und Knacken und Raspeln wie von Jahrmarktspritschen. Edwin, am Leseputz, merkte zunächst nicht, daß die Lautsprecheranlage des Saales in Unfunktion geraten war. (...) Die Technik rebellierte gegen den Geist, die Technik, das vorlaute, entartete, schabernacksüchtige, unbekümmerte Kind des Geistes." (2,184)

Der folgende Satz drückt die Abhängigkeit des Menschen von dieser irrationalen und inhumanen Macht der Technik noch klarer aus:

(...) wir können uns nicht mehr verständigen, nicht Edwin redet, der Lautsprecher spricht, auch Edwin bedient sich der Lautsprechersprache, oder die Lautsprecher, diese gefährlichen Roboter, halten auch Edwin gefangen: sein Wort wird durch ihren blechernden Mund gepreßt, es wird zur Lautsprechersprache, zu dem Weltidiom, das jeder kennt und niemand versteht (2,202).

Die Traditionsskepsis war nicht allein eine Einstellung Koeppens, sondern für die ganze Epoche charakteristisch. Über die Epochenstimmung schreibt Lorenz:

Der Rückfall in schlimmste Barbarei, auf einem hohen Niveau der menschlichen Zivilisation, und der Sprung in ein neues Stadium der technischen Entwicklung – das konnte nicht folgenlos bleiben für die intellektuelle und künstlerische Selbstvergewisserung des Menschen in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Das Sinnvakuum legitimierte die unterschiedlichsten Neuansätze, sofern diese sich auf die Kritik der in Mißkredit geratenen abendländischen Tradition einließen.³¹⁶

Die Erinnerung an die nationalsozialistische Herrschaft und die Wahrnehmung der durch technische Entwicklung entstandenen atomaren Gefahr motiviert die Kritik an allen Denkformen, die sich in den Dienst von gesellschaftlichen Machtstrukturen und technischen Herrschaftsansprüchen stellen lassen.³¹⁷

Wenn man die aufgedeckte „mögliche Welt“ der Romane mit der Schilderung der realen Welt vergleicht (ich denke an die in der Einleitung schon dargestellten beiden Studien Bollenbecks), kann man feststellen, daß bei Koeppen die „dunkle“ Erinnerungsvariante des kollektiven Alltagsbewußtseins überwiegt. Er zeigt mehr von den Restaurations- als von den Modernisierungstendenzen. Der Autor stellt den von Bollenbeck angedeuteten semantischen Sonderweg des deutschen Bildungsbürgertums dar, auch dessen Ende, das in Edwins Tod symbolisch geschildert wird. Die stabilisierende Wirkung der Moderne wird von Koeppen in der Politik kaum, in der Kunst nur zögernd gezeigt. Er verweist nur selten auf die Vertreter der deutschen Moderne, es werden vor allem französische und amerikanische Autoren der Moderne genannt. Es wird gezeigt, wie die Reaktivierung der bildungsbürgerlichen Semantik vollzieht. Nach Bollenbeck herrsche in der ersten Hälfte der 1950er Jahre ein Pluralismus der

³¹⁵ Vgl. Otto Lorenz: Die Öffentlichkeit der Literatur, a. a. O., S. 119.

³¹⁶ Ebd. S. 90.

³¹⁷ Ebd. S. 92.

künstlerischen Richtungen. Das literarische Experiment und die atonale Musik werden hochgeschätzt. Diese Tendenzen gelten in der beschriebenen Welt der Romane weniger und auch die Akzeptanz der internationalen Moderne läßt noch auf sich warten. Die geschilderten Abweichungen ergeben sich aus dem fiktionalen Charakter der Romantrilogie.

Literatur

a) Primärliteratur

- Bernanos, Georg: *Die Sonne des Satans*. Hamburg 1961.
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*. Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp. Hamburg: Fischer 1962.
- Dante, Alighieri: *Göttliche Komödie*. Übersetzt von Karl Vossler. Zürich: Atlantis 1945.
- Eliot, Thomas Sterne: *Essays 1*. Frankfurt am Main 1988.
- Häntzschel, Günter (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Vom Biedermeier zum bürgerlichen Realismus*. Band 4. Stuttgart: Philipp Reclam 1983.
- Kafka, Franz: *Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt am Main 1970.
- Koeppen, Wolfgang: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hg. von Marcel Reich-Ranicki unter Mitarbeit von Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.
- Koeppen, Wolfgang: *Reisen nach Frankreich*. In: Wolfgang Koeppen: GW, Band 4. *Berichte und Skizzen I.*, S. 467-658.
- Koeppen, Wolfgang: *Gertrude Stein und die dritte oder vierte Rose (1961)*. In: Wolfgang Koeppen: GW. Band 6, S. 181-192.
- Koeppen, Wolfgang: *Thomas Mann. Die Beschwörung der schweren Stunde*. In: Wolfgang Koeppen: GW. Band 6, S. 193-195.
- Koeppen, Wolfgang: *Die Beschwörung der Liebe*. In: Wolfgang Koeppen: GW. Band 6, S. 196-203.
- Koeppen, Wolfgang: *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Koeppen, Wolfgang: *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main: Fischer 1974.
- Mann, Thomas: *Freud und die Zukunft*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band IX. Frankfurt am Main: Fischer 1974, S. 478-501.
- Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Band IX. *Erzählungen*. Berlin: Aufbau 1956, S. 455-537.

- Mann, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. In: Ders: *GW in dreizehn Bänden*. Band VI. Frankfurt am Main: Fischer 1974.
- Mann, Thomas: *August von Platen*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band IX. Frankfurt am Main: Fischer 1974, S. 268-281.
- Mann, Thomas: *Deutschland und die Deutschen*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Band XI. *Reden und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Fischer 1974, S. 1126-1147.
- Platen, August von: *Tristan*. In: Günter Häntzschel (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus*. Band 4. Stuttgart: Philipp Reclam 1983, S. 35.
- Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*. Stuttgart: Philipp Reclam 1993.
- Shakespeare, William: *Hamlet. Prinz von Dänemark*. In der Übersetzung von Schlegel und Tieck. Hamburg: Reinbeck 1968.
- Stein, Gertrude and Virgil Thomson: *Four Saints in Three Acts*. New York: Music Press 1948.

b) Sekundärliteratur

- Altenhofer, Norbert: *Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras*. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein/Taunus: Athenäum 1983.
- Arnold, Heinz Ludwig: *Wolfgang Koeppen*. Text und Kritik 34. München 1972.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971*. Frankfurt am Main 1973.
- Arnold, Heinz Ludwig: *Gespräche mit Schriftstellern. Max Frisch, Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Max von der Grün, Günter Walraff*. München 1975. S. 109-141.
- Bergem, Wolfgang (Hg.): *Metapher und Modell. Ein Wuppertaler Kolloquium zu literarischen und wissenschaftlichen Formen der Wirklichkeitskonstitution*. Trier 1996.
- Bernáth, Árpád: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata (Zur literarischen Erklärung narrativer Texte, Ung.)*. In: *Literatura* 3-4, S. 191-196.

- Bernáth, Árpád/ Csúri, Károly: *Mögliche Welten unter literaturtheoretischem Aspekt*. In: Károly Csúri (Hg.): *Literary Semantics and Possible Worlds/ Literatursemantik und mögliche Welten* (Studia Poetica 2), Universität Szeged, Szeged 1980, S. 44-62.
- Bernáth, Árpád: *Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen*. In: Studia Poetica 2, Szeged 1980, S. 63-125.
- Bernáth, Árpád: *Heinrich Bölls letzter Roman „Frauen vor Flußlandschaft“ als Fortschreibung*. In: Gerhard P. Knapp/ Gerd Labrousse (Hg.): *1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Amsterdam-Atlanta 1995. S. 409-433.
- Bernáth, Árpád: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. (Bausteine zur Poetik der möglichen Welten, Ung.). 12. deKON-KÖNYVEK. Szeged: Ictus 1998.
- Blamberger, Günter: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*. Stuttgart: Metzler 1985.
- Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1994.
- Bollenbeck, Georg/ Kaiser, Gerhard (Hg.): *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*. Wiesbaden 2000.
- Bollenbeck, Georg: *Die fünfziger Jahre und die Künste: Kontinuität und Diskontinuität*. In: Georg Bollenbeck/ Gerhard Kaiser (Hg.): *Die janusköpfigen Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*. Wiesbaden 2000.
- Borchmeyer, Dieter: *Musik im Zeichen des Saturns. Melancholie und Heiterkeit in Thomas Manns „Doktor Faustus“*. In: Eckhardt Heftrich/ Thomas Sprecher (Hg.): *Thomas Mann-Jahrbuch*. Bd. 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1995, S. 123-167.
- Bowers, Jane: *The Writer in the Theater. Gertrude Stein's „Four Saints in Three Acts“*. In: M.J. Hoffmann (Hg.): *Critical Essays on Gertrude Stein*. Boston 1986, S. 210-225.
- Bungter, Georg: *Wolfgang Koeppens „Tauben im Gras“*. In: Ulrich Greiner (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Brink-Friderici, Christl: *Wolfgang Koeppen: Die Stadt als Pandämonium*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1990.
- Csúri, Károly (Hg.): *Literary Semantics and Possible Worlds/ Literatursemantik und mögliche Welten* (Studia Poetica 2), Universität Szeged. Szeged

- Dahlhaus, Carl: *Die abwesende Symphonie. Zu Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“*. In: Carl Dahlhaus/ Norbert Miller: *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*. Dichtung und Sprache Band 7. München: Carl Hanser 1988, S. 67-79.
- Dahlhaus, Carl/ Miller, Norbert: *Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung*. Dichtung und Sprache Band 7, München: Hanser 1988.
- DeKoven, Marianne: *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison: The University of Wisconsin Press 1983.
- Doering, Sabine: *Schreckenskammer und Puppenstube. Wohn- und Lebensräume in Wolfgang Koeppens „Das Treibhaus“*. In: Günter Häntzschel/ Ulrike Leuschenr/ Gunnar Müller-Waldeck/ Roland Ulrich (Hg.): *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft*. Band 1. München: iudicium 2001. S. 45-64.
- Döring, Jörg: „...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...“ .Wolfgang Koeppen 1933-1948. Frankfurt am Main: Stroemfeld 2001.
- Egyptien, Jürgen: *Ausfahrt statt Heimkehr. Existentialistische Inversion der Odyssee in „Tauben im Gras“*. In: Gunnar Müller-Waldeck/ Michael Gratz (Hg.): *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hamburg Europäische Verlagsanstalt 1998.
- Emter, Elisabeth: *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*. Berlin: Walter de Gruyter 1995.
- Erlach, Dietrich: *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*. Uppsala 1973.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner 1992.
- Frizen, Werner: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Interpretation*. München: Oldenbourg 1993.
- Götze, Karl-Heinz: *Wolfgang Koeppen: „Das Treibhaus“*. München: UTB Fink 1985.
- Greiner, Ulrich (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Grimminger, Rolf/ Murasov, Jurij/ Stückrath, Jörn (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg: Reinbeck 1995.
- Guthrie, Donald/ Motyer, J. Alec (Hg.): *Kommentar zur Bibel*. Wuppertal: Brockhaus 1998.
- Haas, Christoph: *Wolfgang Koeppen – eine Lektüre*. Würzburg: Egon 1998.
- Haberkamm, Klaus: *Wolfgang Koeppen: „Bienenstock des Teufels“*. Zum naturhaft-mythischen Geschichts- und Gesellschaftsbild in den Nachkriegsromanen. In: Hans Wagener

(Hg.): *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam 1975, S. 241-275.

- Häfele, Josef/ Stammel, Hans: *Thomas Mann: Der Tod in Venedig*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1992.
- Häntzschel, Günter/ Leuschner, Ulrike/ Müller-Waldeck, Gunnar/ Ulrich, Roland: *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft*. Band 1. München: iudicium 2001.
- Heißenbüttel, Helmut: *Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wolfgang Koeppen. TEXT+KRITIK*. 34/1972. S. 33-37.
- Heißenbüttel, Helmut: *Hörtext und Lesetext Amerika*. In: Ulrich Greiner (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main 1976. S. 95-98.
- Helferich, Christoph: *Geschichte der Philosophie*. Stuttgart: Metzler 1992.
- Herwig, Oliver: *Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus. Die Strategie der literarischen Auseinandersetzung mit Thomas Mann im Roman „Der Tod in Rom“*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. N.F. 3. 1995. S. 544-553.
- Herwig, Oliver: *Pandorabüchse der Not. Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in „Der Tod in Rom“*. In: Gunnar Müller-Waldeck/ Michael Gratz (Hg.): *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hamburg 1998, S. 61-73.
- Hielscher, Martin: *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und „Jugend“*. Heidelberg: Winter 1988.
- Hoffmann, M. J. (Hg.): *Critical Essays on Gertrude Stein*. Boston 1986.
- Hoffmann, Volker: *Strukturwandel in den „Teufelspaktgeschichten“ des 19. Jahrhunderts*. In: Michael Titzmann (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 117-128.
- Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen: Stauffenburg 1993.
- Ickstadt, Heinz: *Zwischen Neuer und Alter Welt. Amerikanische Literatur in den 50er und 60er Jahren*. In: Rolf Grimminger/Jurij Murasov/ Jörn Stückrath (Hg.): *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Hamburg 1995, S. 580-607.
- *Kindlers neues Literaturlexikon*. Original-multimedia Ausgabe: Sythema Verlag 1999.

- Knapp, P. Gerhard/ Labrousse, Gerd (Hg.): *1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Amsterdam-Atlanta 1995.
- Knaurs Lexikon der Symbole. Directmedia. Berlin 1999, digitale Bibliothek Band 16.
- Koch, Manfred: *Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*. Stuttgart: Kohlhammer 1973.
- Kondylis, Panajotis: *Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform: die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1991.
- Kramer, Andreas: *Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde*. Eggingen 1993.
- Kurth, Bianca: *Spiegelung des Ich im Anderen. Juden und Schwarze im Werk Wolfgang Koeppens*. Heidelberg: Manutius 1998.
- Laemmle, Peter: „Annäherung an die Wahrheit der Dinge“. Wolfgang Koeppens Bildersprache zwischen Utopie und Resignation. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wolfgang Koeppen*. Text und Kritik 34. München 1972. S. 46-52.
- Langer, Anneliese: *Zeit- und Kulturkritik: Wolfgang Koeppen über Thomas Mann. Untersuchung zu Stil und Struktur in „Tauben im Gras“ und „Der Tod in Rom“*. University of Cincinnati 1991.
- Littner, Jakob: *Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. München: Kluger 1948.
- Lorenz, Otto: *Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter*. Tübingen: Niemeyer 1998.
- Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Neue Interpretationen*. Königstein 1983.
- Marx, Friedhelm: *Kein Zauberwort, keine Formel. Wolfgang Koeppens Poetik der Unschärfe in „Tauben im Gras“*. In: Wolfgang Bergem (Hg.): *Metapher und Modell. Ein Wuppertaler Kolloquium zu literarischen und wissenschaftlichen Formen der Wirklichkeitskonstitution*. Trier 1996.
- Marx, Friedhelm: *Polyphonie. Musik und Romanform bei Wolfgang Koeppen*. In: Gunnar Müller-Waldeck/ Michael Gratz (Hg.): *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hamburg 1998.
- Mundt, Hannelore: *„Doktor Faustus“ und die Folgen. Kunstkritik und Gesellschaftskritik im deutschen Roman seit 1947*. Bonn: Bouvier 1989.

- Müller-Waldeck, Gunnar/ Gratz, Michael: *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1998.
- Müller-Waldeck, Gunnar: *Das Wolfgang-Koeppen-Archiv*. In: *Materialien zur 3. Wolfgang-Koeppen-Konferenz am 5-8. Oktober 2000*
- Müller-Waldeck, Gunnar: *Brief an die Mitglieder der Koeppengesellschaft vom August 2001*.
- Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: ISSS 1997.
- Petersen, Jürgen H.: *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Pinzhoffer, Gerhard: *Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“: Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.
- Quack, Josef: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997
- Reich-Ranicki, Marcel: *Der Fall Koeppen* [Erste Veröffentlichung:1961]. In: Greiner, Ulrich (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main 1976. S. 101-108.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Der Zeuge Koeppen* [Erste Veröffentlichung: 1963]. In: Ulrich Greiner (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt am Main 1976. S. 133-150.
- Reinhard, Stephan: *Politik und Resignation*. Anmerkungen zu Koeppens Romanen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Wolfgang Koeppen. Text und Kritik* 34. München 1972. S. 38-45.
- Richner, Thomas: *Der Tod in Rom. Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman*. Zürich und München: Artemis 1982.
- Satschewski, Eugen: *Wolfgang Koeppen und die Gruppe 47*. In: Müller-Waldeck, Gunnar/ Gratz, Michael (Hg.): *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hamburg 1998.
- Schiller, Georg: *Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996.
- Schilling, Klaus von: „Erinnerung an eine Zeit vor aller Schuld“. „Der Tod in Rom“ als artistischer Roman zwischen Thomas Mann und Franz Kafka. In: Gunnar Müller-Waldeck/ Michael Gratz (Hg.): *Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hamburg 1998, S. 83-119.

- Snow, Charles Percy: *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*. Stuttgart 1967.
- Schöningh, H. (Hg.): *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 1991.
- Schrödinger, Erwin: *Was ist Leben? Die lebende Zelle mit den Augen des Physikers betrachtet*. München 1951.
- Schuhmacher, Klaus: „Impotente Gnostiker?“ Ästhetische Gegenreiche zu Politik und Geschichte in Romanen von Wolfgang Koeppen und Alfred Andersch. In: Jürgen Wertheimer (Hg.): *Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Tübingen 1994, S. 240-261.
- Schulte, Hans H.: *Ist Thomas Mann noch lebendig? Verständigungsschwierigkeiten zwischen einem deutschen Klassiker und seinem Publikum*. In: Hans H. Schulte/ Gerald Chapple (Hg.): *Thomas Mann. Ein Kolloquium*. Bonn 1978, S. 95-126.
- Schulte, Hans H./ Chapple, Gerald (Hg.): *Thomas Mann. Ein Kolloquium*. Bonn 1978.
- Söder, Hans-Peter: *Schuld und Sühne: Existentielle Elemente als Bausteine der Anti-Modernität in Wolfgang Koeppens Roman „Das Treibhaus“*. In: *Germanic Notes und Reviews* 1994, Vol. 25. No.1. S. 35-39.
- Stendhal, Renate: *Gertrude Stein. Ein Leben in Texten und Bildern*. Zürich 1989.
- Szendi, Zoltán: *Seele und Bild. Weltbild und Komposition in den Erzählungen Thomas Manns*. Pécs: Pannonia 1999.
- Titzmann, Michael (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer 1991.
- Treichel, Hans-Ulrich: *Fragment ohne Ende. Eine Studie über Wolfgang Koeppen*. Heidelberg: Winter 1984.
- Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991.
- Ulrich, Carmen: *Im Angesicht der Venusstatue. Mythische Elemente in Wolfgang Koeppens literarischem Werk*. In: GünterHäntzschel/ Ulrike Leuschner/ Gunnar Müller-Waldeck/ Roland Ulrich: *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft*. Band 1. München 2001, S. 91-104.
- Ulrich, Roland: *Vom Report zum Roman. Zur Textwelt von Wolfgang Koeppens Roman „Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch“*. In: Theodore Friedl (Hg.): *Colloquia*

Germanica. Internationale Zeitschrift für Germanistik. Separatum. Band 32/1992/2. Published for the University of Kentucky bei Francke Verlag Tübingen and Basel.

- Uske, Bernhard: *Geschichte und ästhetisches Verhalten*. Das Werk Wolfgang Koeppens. Frankfurt am Main 1984.
- Wagener, Hans (Hg.): *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*. Stuttgart 1975.
- Wehdeking, Volker/ Blamberger, Günter (Hg.): *Erzählliteratur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)*. München 1990.
- Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*. Tübingen 1994.
- Wieckenberg, Ernst-Peter: *Der Erzähler Wolfgang Koeppen*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Westdeutsche Literatur von 1945-1971*. Frankfurt am Main 1973, S. 194-204.
- Wilpert, Gero von (Hg.): *Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart 1993.
- Žmegač, Viktor (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Directmedia. Digitale Bibliothek. Band 24. Berlin 1999.