

Wolfgang Koeppen

Essay

Alles in allem hat die literarische Kritik auf den Autor Koeppen nie sonderlich ungünstig reagiert. Seine ersten Romane „Eine unglückliche Liebe“ (1934) und „Die Mauer schwankt“ (1935) - 1939 unter dem Titel „Die Pflicht“ neu aufgelegt - fanden, obwohl sie Hermann Hesse zu den Büchern rechnete, die er der Teilnahme für würdig empfahl, zwar nur eine geringe Resonanz, und auch nachdem die faschistische Herrschaft die Rezeption dieser Romane nicht mehr erschweren konnte, blieben sie vergessen. Die zu Anfang der fünfziger Jahre entstandenen Romane „Tauben im Gras“ (1951), „Das Treibhaus“ (1953) und „Der Tod in Rom“ (1954) fanden aber ein starkes Echo: den vielen zustimmenden Stellungnahmen stand allerdings eine scharfe konservative Ablehnung gegenüber. Aber auch diese Kritik gab den Verdacht, Koeppen tummele sich im Morbiden, mit dem Erscheinen der Reiseberichte „Nach Rußland und anderswohin“ (1958), „Amerikafahrt“ (1959) und „Reisen nach Frankreich“ (1961) auf. An ihre Stelle traten Spekulationen über die Produktionsfreudigkeit des Autors, die nach Gründen für die Schreibunterbrechungen zwischen den einzelnen Werkabschnitten suchten, und Versuche, die einzelnen Werkteile in ihrer Qualität zu gewichten, mit dem Ergebnis, daß Koeppen zu einem ‚Fall‘ stilisiert wurde. Trotzdem ist Koeppen ein vergleichsweise wenig gelesener Autor. Nach eigener Auskunft sah er sich selbst als Schriftsteller in der Rolle einer warnenden Cassandra. Dabei leiteten ihn zwei zentrale Erfahrungen. In dem autobiographischen Bericht „Jugend“ (1976) kommentierte er den Eintritt in den Ersten Weltkrieg: „die Familien richteten sich auf den Tod aus, (...), Deutschland bewährte sich, der Kaiser kannte keine Parteien mehr, das Volk wurde in den Graben und einer glänzenden Zukunft entgegengeführt und alle waren bereit, zusammenzuhalten und alte Sünden zu vergeben (...).“ Koeppen sah sich mit der Bereitschaft der Bürger konfrontiert, auf ihre eigenen Rechte zu verzichten, sich einer machtexpansiven patriarchalischen Macht unterzuordnen und sich über die Folgen einer solchen Selbstaufgabe erheblich zu täuschen. Aber er sah noch ein zweites: die diskriminierenden Moralvorstellungen entspringen keinem fest gefügten Bewußtsein von Werten, sondern über sie wird verfügt, je nachdem, welchem Ziel sie strategisch dienen sollen.

Die zweite Erfahrung, die seine kompromißlose schriftstellerische Arbeit beeinflusste, gehört ins Berlin der zwanziger Jahre. Im Romanischen Café „lauschte (er) den Dichtern und Philosophen, hörte den Malern und Schauspielern zu (...), liebte die Anarchisten und die anarchistischen Mädchen, die bei ihnen saßen, und die Träumer vom ewigen Frieden und die Schwärmer von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit (...).“ Hier herrschte, ganz im Gegensatz zu der bürgerlichen Lebenswelt, Offenheit gegenüber abweichendem Verhalten, ein auf Frieden abzielender Kosmopolitismus und eine intellektuelle Diskussionsbereitschaft, die, in bewußter Opposition zu den bürgerlichen Normen, deren Ansprüche ernster nahm als sie selbst.

Auf diesem Erfahrungshorizont konnten nach 1945 nur wenige Schriftsteller aufbauen. Koeppen fand deshalb auch auf die zu dieser Zeit in intellektuellen

Diskussionen dominierenden Fragen, wer an dem Ausbruch des Nationalsozialismus Schuld trage und welche Konsequenzen daraus zu ziehen seien, von der öffentlichen Meinung nur wenig tolerierte Antworten, die sich von denen seiner Kollegen unterschieden. Von den Autoren, die den Weg in die sog. innere Emigration gegangen waren, unterscheidet ihn der politische Nachdruck, mit dem er Stellung gegen die restaurative Etablierung der Bundesrepublik bezog und gegen die Übernahme einer autoritären Tradition opponierte, die ihn lebensgeschichtlich prägte. Von den Autoren, die jetzt zu schreiben begannen - sie verpflichteten sich auf ein sprachliches Minimalprogramm und orientierten sich nicht selten an der Prägnanz Hemingwayscher Kurzgeschichten - trennte ihn seine literarische Erfahrung, die er beispielweise auch aus der Lektüre von Joyces „Ulysses“ gewonnen hatte.

Es hat sich innerhalb der Literaturwissenschaft eingebürgert, Koeppens frühe Romane einer ‚revolutionär-konservativen‘ Position zuzuordnen.

Im ersten Roman „Eine unglückliche Liebe“ besucht Friedrich, ein einsam, unkonventionell und mit geringem finanziellen Budget lebender Philologie-Student, Sybille, die er liebt, in der Fremdenstadt. Als er sie trifft, ist er enttäuscht; denn sie tritt in einem heruntergewirtschafteten drittklassigen Varieté auf und hat sich mit Fedor, einem Kollegen, dem er keine höhere Qualität zubilligt, angefreundet. In Rückblenden und einer durch mehrere Reisen gegliederten Handlung schildert Koeppen Friedrichs zwischen tiefem Selbstzweifel und starken Besitzansprüchen nicht verwirklichte Liebe, bis zu dem Moment, wo er die trennende „unsichtbare Wand“ anzuerkennen und sich mit einer beschützenden Rolle zu bescheiden lernt.

Koeppen thematisiert die intellektuelle Existenzweise, allerdings in einem eingeschränkten Bereich. Für ihn zerfällt die Welt in „Mächte finstervoller Verhängnis“ und das nicht weniger bedrohliche Leben staatenloser, asylsuchender und von der Revolution träumender Schauspieler. Beschrieben wird nun, auf der Ebene der Psychologie einer Liebe, ein Konflikt, der ganz dem kulturellen Bereich angehört und sich streckenweise liest wie der Versuch, den Widerspruch zwischen Geist und Sinnen zu gestalten. Geschildert wird die Attraktivität der gegenüber ihren sinnlichen Wünschen toleranten Schauspielerin für den, zu bürgerlichem Leben ohnehin unfähigen Intellektuellen, als ein Prozeß sich wechselseitig ergänzender Bewußtwerdung. Mit dem von Brecht adaptierten Hinweis - „leb nur von deinem Kopf, von deinem Kopf lebt höchstens eine Laus“ - lenkt Sybille Friedrichs Aufmerksamkeit auf seine, aus der intellektuellen Existenzweise herrührende Unfähigkeit, sich am sinnlichen Leben zu beteiligen. Diese tragische, weil im Grunde liebesunfähige Bezogenheit des Intellektuellen auf das ‚Reich der Sinne‘ zu erkennen, verdankt Friedrich Sybille, wie sie durch ihn den „schlampigen bunten Pfad der bohemhaften Kunst“ als eine Verschwendung ihres Talents zu erfahren lernt. Sie setzt sich der nicht minder frustrierenden „amtlichen Theaterpflege“ aus.

Auch in seinem zweiten Roman „Die Mauer schwankt“ berichtet Koeppen zunächst von dem abenteuerlichen Leben des Johannes von Süde, einem Bau

meister, in einem Balkanstaat und dann von dessen Versetzung in ein isoliertes Leben in der Provinz. Obwohl durch genauere Orts- und Zeitangaben der Bezug zum Vorkriegsdeutschland enger ist, wurde gerade den weniger konkreten Formulierungen, mit denen Koeppen Süde seine Vorahnungen eines nahen Umbruchs beschreiben läßt, vorgeworfen, kulturpessimistisch zu sein. Der Gebrauch von Irrationalismen verdeckte die gegebenen politischen Verhältnisse auf konservative Weise, einigen Wendungen könne sogar eine gewisse Affinität zum nationalsozialistischen Sprachgebrauch unterstellt werden. Sicherlich finden sich in der Verarbeitung der Distanz zwischen der intellektuellen Existenz und der bürgerlichen Lebenswelt Anklänge an expressionistische Vorstellungen von dem, was ‚Leben‘ ist. Weitau stärker aber nimmt Koeppen Motive aus der Romantik auf: Friedrich glaubt sich für Sybille bestimmt, so wie er annimmt, daß sie die Bestimmung in sich trägt, ihn zu lieben. Für beide verbindet sich durch die Liebe eine Annäherung und Erfüllung der Zwecke und Ziele ihrer Existenz. Ähnlich verhält es sich mit dem in der Romantik religiös gedeuteten Liebesbegriff: Integriert in die göttliche Ordnung, wird der Einzelne zur Erfüllung seines Schicksals erst fähig, wenn er seine Liebesfähigkeit unter Beweis gestellt hat. Koeppen versagt aber dieser Deutung da die Nachfolge, wo in der Romantik die Verwirklichung der Liebe den Einzelnen für würdig erweist, Gottes Bestimmung zu folgen. Vielmehr folgt für Koeppen aus den ungünstigen Lebensumständen eine gleichsam ‚profane Metaphysik‘, der vor allem der Intellektuelle durch das Scheitern seiner Liebe gewahr wird.

Auf dem Hintergrund seiner besonderen Erfahrungen und der vermutlich nicht wissentlich vollzogenen, negativen Weiterführung romantischer Vorstellungen ergibt sich der Kontext für die Anfang der 50er Jahre behandelten Themen: die Kritik an der politischen Restauration der Bundesrepublik und der Versuch, den Zustand des Individuums zu beschreiben. Dabei setzt sich Koeppen wiederum mit der intellektuellen Existenz auseinander.

In dem Roman „Tauben im Gras“ legt er einen Querschnitt durch einen räumlich und zeitlich zufällig begrenzten Ereignisabschnitt im Leben verschiedener Personen. An einem Tag in München im Jahr 1949 (die in den Text eingefügten Zeitungsschlagzeilen erlauben diese Zeitangabe) treten der arbeits- und liebesunfähige deutsche Dichter Philipp, seine trunksüchtige, ihr Geheimratserbe versetzende Frau Emilia, der alternde Filmstar Alexander, Messalina, seine Frau, und deren, durch das streng religiöse Kindermädchen Emmi verängstigte, Tochter Hillegonda, der gefeierte amerikanische Dichter Edwin, der neuankommende Neger Odysseus Cotton samt seinem Dienstmann Josef, der ihm das Kofferradio hinterherträgt, der andere Neger Washington Price, seine Freundin Clara und einige andere Figuren auf. Philipp, als Figur erzählerischer Bezugspunkt, wie alle anderen Personen leiden an einer tiefgreifenden Verunsicherung und sehen sich in eine nicht überschaubare existentielle Dramatik verstrickt. Gleich zu Beginn werden politische Gründe für die Unsicherheit

5

genannt: „Flieger waren über der Stadt, unheil kündende Vögel. (...) Spannung, Konflikt.“ Und die Situation hat sich bis zum Ende des Romans verschlechtert: „Spannung, Konflikt, Verschärfung, Bedrohung. Am Himmel summen die Flieger. Noch schweigen die Sirenen.“ In dem Vorwort zur zweiten Auflage spricht Koeppen die Befürchtungen unmittelbar an: Alle leben in der Angst, es könnte ein dritter Weltkrieg ausbrechen. Auch Philipp sieht sich ohnmächtig politischen Entscheidungen ausgeliefert, die, weil sie die Lösung bestehender Konflikte durch die Drohung mit militärischer Macht betreiben, diese Konflikte weiter zuspitzen.

Diese an der Präsenz von politischen Machtmitteln sich entzündende Verunsicherung hat in den selbstzerstörerischen Entscheidungen der Bürger durchaus reale Gründe. Sie macht Koeppen dafür verantwortlich, daß mit der Gründung der Bundesrepublik die Chance zu einem wirklichen Neubeginn nicht genutzt wurde.

In „Treibhaus“ schildert Koeppen die letzten drei Lebenstage des bücherliebenden, E. E. Cummings und Baudelaire übersetzenden Abgeordneten Keetenheuve, der, zurückgekehrt aus dem Exil, seine humanistischen Überzeugungen durch den Einsatz für die Menschenrechte verwirklichen möchte. Allerdings sieht er sich bald isoliert: Gegen Forst Foestier, den Techniker der Macht, Korodin, seinen ihn häufig imitierenden Bewunderer, gegen die eigenen Parteifreunde - sie befinden sich in der Opposition und möchten an die Macht - und alle Parteigänger des Nationalsozialismus, die mittlerweile wieder auf mehr oder weniger wichtigen Machtpositionen sitzen, kann er nichts ausrichten.

Als Intellektueller ist er den pragmatisch politisch Handelnden ohnehin unterlegen. Was ihn aber tatsächlich wirkungslos werden läßt und was dazu geführt hat, daß die Frage der Wiederbewaffnung der Bundesrepublik überhaupt zur Diskussion steht - sie bildet den realen Hintergrund dieses Romans -, folgt aus der neuerlichen Bevorzugung militärischer Machtmittel vor politischen Strategien zur Durchsetzung von Interessen. „Das Militärische“ kann aber „das Politische“ nach Koeppens eigenen Worten nur deshalb verdrängen, weil der „Bürger den Helm verehrt“. Keetenheuve muß erkennen, daß „die Zeit des zärtlichen Glaubens an Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit (...) vergangen“ ist.

Koeppen schildert, wie Keetenheuve es aufgibt, gegen die selbstzerstörerische Verschwisterung des Bürgers mit der Macht zu opponieren. Er ist es leid, sich unentwegt in der Opposition zu sehen, ohne daß sich jemand bereit findet, auf seine pazifistischen Argumente einzugehen. Der Ausweg in eine neuerliche Emigration, wie er das Bestechungsangebot mit einem Gesandtschaftsposten in Guatemala für sich deutet, ist ihm auch verstellt. Die Allianz des Bürgers mit der Macht ist, obwohl sie ihren Ansprüchen widerspricht, zu gefestigt, als daß Versuche, sie aufzubrechen, Aussicht auf Erfolg hätten.

Koeppen führt also einen Teil der existentiellen Unsicherheit der Bürger, die

6

sich einflußlos den politischen Entscheidungen ausgeliefert sehen, auf die Affinität der Bürger, die diese Entscheidungen treffen, zur Macht zurück. Dagegen wurde eingewendet, daß er mit einem teils abstrakten,

teils ‚dämonischen‘ Begriff von Macht operiere. In seinem dritten Nachkriegsroman „Der Tod in Rom“ konkretisiert er seine Sichtweise.

Auf der Ebene einer Familiengeschichte handelt er von der Kontinuität und Diskontinuität der bürgerlichen Verflochtenheit mit der faschistischen Herrschaft nach deren Niederlage. In dieser Zusammenarbeit verwirklicht sich für Koeppen exemplarisch die von ihm den Bürgern unterstellte generelle Bereitschaft, mit jeder militärisch sich sichernden politischen Macht zu kollaborieren und auch das Risiko eines solchen Bündnisses nicht zu scheuen. Ebenso beispielhaft zeigt ihm dieser, selbst nach seinem Scheitern nicht aufgegebene Pakt, die Unfähigkeit der Bürger, aus den selbstzerstörerischen Konsequenzen dieser Allianz zu lernen und die notwendigen Konsequenzen zu ziehen. Koeppens Interesse an dieser bürgerlichen Affinität zur militärischen Macht ist ein aktuelles: er schreibt gegen diese spezifische Lernunfähigkeit an, wegen der an der Geschichte ablesbaren Gefahren, die von ihr für die weitere Entwicklung der Bundesrepublik ausgehen.

Gottlieb Judejahn entwickelt sich aus einer unbewältigten narzißtischen Kränkung heraus zum gefürchteten und furchtsamen SS-General. Koeppen stellt ihn als „eine(n) infantile(n) Typ (vor), ein(en) düstere(n) Knabenheld, der nicht vergessen konnte, daß sein Vater, ein Volksschullehrer, ihn geprügelt hatte, weil er nichts lernen wollte“. Im Kasernenleben fand er aus mehreren Gründen einen Halt; übersichtlich war es in Befehlende und Gehorchende gegliedert, stellte ihn vor keine Entscheidungen und schuf überdies eine Möglichkeit, sich für die erfahrene Kränkung auf unterschiedlichste Weise zu rächen. In dem Roman verabreden Friedrich Wilhelm Pfaffrath, ehemaliger Nationalsozialist, nun als Bürgermeister Repräsentant einer demokratischen Ordnung, und Judejahns Frau Eva - sie träumt noch immer davon, daß ihr Mann, wenn schon nicht das großdeutsche Reich wiederauferstehen lasse, so doch zumindest in die Walhalla seiner Helden eingehe - mit dem ehemaligen SS-General ein Familientreffen mit dem Ziel, seine Rückkehr nach Deutschland vorzubereiten. Judejahn war, um seinem Prozeß auszuweichen, in die arabische Wüste geflohen und befehligte dort wieder eine gegen die Juden gerichtete Truppe. Er kann sich jedoch nicht mit der Vorstellung anfreunden, ein bürgerliches Leben abseits des Kasernenhofes zu führen. Noch in Rom stirbt er, nachdem er eine Überlebende der nationalsozialistischen Ausrottung ermordet hat.

Koeppen erzählt diese Familiengeschichte als den Tod des Faschisten Judejahn. Dieser Tod steht für die nicht integrierbare Asozialität des offenen Faschisten in die Bundesrepublik. Er signalisiert aber auch eine Sympathie für die faschistischen Machträume, und somit für eine praktische Bereitschaft, sich für jemanden einzusetzen, der die nationalsozialistische Herrschaft entscheidend

gestützt hat; und schließlich verweist er auf die Möglichkeit, daß all dies unbemerkt geschehen kann. Verdeckter, aber ebenso nachhaltig spricht Koeppen von dem Weiterleben des Faschismus, also davon, wie sich dieser Tod vermeiden läßt: es sind die strategisch planvoll und karrierebewußt Handelnden, die Pfaffraths, die trotz ihrer Vergangenheit Führungspositionen bekleiden.

Aber mit der von den Nachkriegsromanen formulierten Kritik an der autoritär organisierten und restaurativen Bundesrepublik erschöpft sich nicht Koeppens Auseinandersetzung mit dem existentiellen Drama, worin, Koeppen zufolge, das individuelle Leben besteht. Sie bildet allerdings den individuellen und kollektiven Erfahrungszusammenhang, in dem der Einzelne mit einer zunehmend wahrheitsunfähigeren Welt konfrontiert ist.

In „Tauben im Gras“ engagiert sich Edwin für das Fortbestehen des ‚europäischen Geistes‘ und gegen den ‚französischen Rationalismus‘. Doch die Wirklichkeit verweigert sich ihm mehrfach: Die Lautsprecheranlage, die Technik versagt Edwin den Dienst, als er sich einem illustren Publikum mitteilen will. Das Publikum zeigt sich wenig an seinen Ausführungen interessiert: es verschläft den Vortrag, nutzt aber die Gelegenheit, um seine Repräsentationsaufgaben zu absolvieren. Schließlich zeigt ein Blick auf die vorurteilsbedingten Motive, aus denen Einzelne und Gruppen handeln, in welchem unwiderruflichem Maß Edwins Vorstellungen obsolet geworden sind.

Koeppen unterbricht die Rede mit der Schilderung einer folgenschweren Konfrontation. Im Hofbräuhaus vergnügen sich amerikanische und deutsche Gäste in einem Klima rassistischer Ressentiments. Gegenüber liegt der amerikanische Club, in dem sich die Vertreter der gesellschaftlichen Randgruppen und Außenseiter treffen. Der Neger Washington Price beispielsweise schöpft neue Hoffnung, zusammen mit Clara ein Lokal zu eröffnen, von dessen Besuch ausdrücklich niemand ausgeschlossen werden soll. Odysseus, der von der Polizei gesucht wird, weil er im Affekt Josef getötet hat, wartet auf Susanne und ist sicher, sie hier zu treffen. Ein kursierendes Gerücht - ein Neger soll einen Taxifahrer ermordet haben - genügt für die Gäste des Hofbräuhauses als Anlaß, ihre angestauten Aggressionen gegen die Club-Besucher zu richten. Sie glauben gegenüber denjenigen, von denen sie vermuten, daß sie die sie selbst frustrierenden Normen nicht genauso unerbittlich teilen, richten zu können. In dieser selbstgerechten Haltung vergehen sie sich, so Koeppen, gegen alle zukunftsichernden Moralvorstellungen: „die ruchlos geworfenen Steine trafen Amerika und Europa, sie schändeten den oft berufenen europäischen Geist, sie verletzten die Menschheit (...)”.

Koeppen bleibt jedoch nicht dabei stehen, die Opfer der Intoleranz zu beschreiben. Auch die, die vorurteilsgebunden handeln, legen sich im Grunde einen Selbstschutz zu, mit dem sie sich, mühselig genug, einen Rest an Handlungsfähigkeit wahren. Die alle Werke durchziehende Thematisierung der intellektuellen Existenz vermag den gemeinsamen Bestandteil, der auch die unterschiedlichsten individuellen Erfahrungswelten strukturiert, am unver-

stelltesten anzusprechen: die ausgeprägte Unsicherheit, das eigene Selbst angemessen zu verstehen.

Philipp, der zu praktischem Erwerbsleben untauglich ist und deshalb auch nicht von den Zwängen des ‚bürgerliche Lebens‘ berührt wird, fühlt sich „unfähig, feige, überflüssig”. Dieser Eindruck wird nur bedingt durch seine Arbeitsunfähigkeit ausgelöst. Er kann Edwins engagiertem Eintreten für eine in der Existenz Gottes begründete freiheitliche Entfaltung des Menschen nicht folgen. Vielmehr sieht er sich gehemmt, weil er glaubt, in einer unüberschaubaren Welt zu leben, in der der blinde Zufall herrscht und die keiner sinnvollen Deutung zugänglich ist.

Ähnlich enturzelt erfahren sich Keetenheuve („Das Treibhaus”) und der junge Komponist Siegfried Pfaffrath („Der Tod in Rom”), der zwischen sich, seiner autoritären Elterngeneration und den gewohnten sozialen Lebensformen einen scharfen Trennungsstrich gezogen hat. Keetenheuve bezichtigt sich, versagt zu haben und unfähig zu sein zu „lieben oder zu hassen”. Seine emotionalen Beziehungen reduzieren sich, davon ist er überzeugt, auf den puren Vollzug des Geschlechtlichen, ohne daß sich damit eine intensivere Gemeinschaft verbände. Während des Romangeschehens wird er sich seiner kommunikationsarmen Situation bewußt: Am Anfang des Romans steht seine Auseinandersetzung mit dem Tod seiner Frau Elke, die er als sechzehnjährige heiratete und die zur Alkoholikerin wurde, weil er nicht ausreichend auf ihre Bedürfnisse eingegangen war. Den Roman beschließt die desillusionierende Begegnung mit Lena, dem Heilsarmeemädchen; sie löst seinen Freitod aus: „Es war ein Akt vollkommener Beziehungslosigkeit, den er vollzog, und er starrte fremd in eine fremdes Gesicht”. Siegfried Pfaffrath versucht, sich bewußt in seinem Außenseiterdasein einzurichten. Ihn ekelt jede „Lebensgier” an und folglich auch der Akt, in dem sie sich ihm am unmittelbarsten manifestiert: die Zeugung von Leben. Ihm genügt es, mit seiner Umgebung wie ein „bewegter Beobachter” umzugehen.

Die Deutung der Welt als eine Kette unzusammenhängender Zufälle, in der der Intellektuelle - nach Freud - sein Selbst vergleichbar einem „inneren Ausland” erfährt und unfähig ist, kommunikativ erfüllte Beziehungen anzuknüpfen, muß, nachdem der Lebenszusammenhang zerfallen ist, der es ihm gestattete, von bürgerlichem Leben ignorierte Bedürfnisse zu befriedigen, um so plausibler zu erscheinen.

Von Judejahn wird behauptet, „Freikorpskrieg, Annabergschlachten, Spartakuskämpfe, Kapptage, Ruhrmaquis und schließlich die Genickschußpatrouille im Femewald” seien seine Bohème gewesen. Den Intellektuellen ist es jedoch seit langem schon verwehrt, in alternativen Zusammenhängen zu leben. Die Bohème, die es ihnen ermöglichte, sich im Widerspruch zu den Normen der bürgerlichen Lebenswelt zu

definieren, „war schon lange tot“. Schon bevor „der erste SA-Mann das romantische Café betrat“, löste sich die Bohème auf. Noch bevor sie von „Hitlers Politik endgültig erwürgt“ wurde, verloren die Intellektuellen ihren lebensgeschichtlichen Kontext, in dem sie ihre opposi-

tionellen Vorstellungen wenigstens in einer solidarischen Atmosphäre diskutieren konnten. Den Untergang der Bohème schildert Koeppen als den Zerfall von Auffangstellungen, in denen der Einzelne, obwohl die bürgerlichen Lebensvorstellungen seine sinnvolle Entfaltung behindern, sich teilweise realisieren konnte.

Damit ergibt sich für den Einzelnen eine schwierige Situation: Als Koeppens Werk durchziehendes romantisches Erbe kann die Vorstellung angesehen werden, daß die individuelle Entfaltung im Gleichklang mit einer der Welt vorausliegenden, sie aber strukturierenden metaphysischen Ordnung gesehen wird. Die bürgerlichen Lebensverhältnisse widersetzen sich einer derart mit einer metaphysisch interpretierten Struktur der Welt begründeten sinnvollen Entfaltung des Einzelnen, und der oppositionelle Lebenskontext, der dies partiell ermöglichte, ist zerfallen. Der Einzelne ist für Koeppen auf eine existentiell gefährliche Weise heimatlos.

Auf dieser metaphysischen Entwurzelung beruht Koeppens häufig als ‚dämonisch‘ bezeichnetes Erzählklima. Die Wahrscheinlichkeit, daß die profane Existenz des Menschen ihren Zweck verfehlt, ist hoch, und die vorausahnende Beschreibung seines Untergangs liegt nahe. Zudem strukturiert diese Befürchtung Koeppens Romane und stiftet ihren inneren Zusammenhalt: Er schiebt die Verantwortung für die individuelle Heimatlosigkeit auf das Bedürfnis der Bürger nach gewaltsamer Lösung von Konflikten. Darauf gründet sich seine unerbittliche Kritik an den politischen Verhältnissen. Darüberhinaus schildert er ein mit den bürgerlichen Normen unwiderruflich zerfallenes Individuum, das, von allen sinnvollen Deutungen der Welt und seines Selbst entblößt, keine ihm angemessenen sozialen Kontakte knüpfen kann.

Durch die immer wiederkehrende Thematisierung der intellektuellen Existenz gelingt es Koeppen, den Bürger, der nicht an den politisch und sozial wichtigen Entscheidungen beteiligt ist, als desintegriertes, sich selbst fremdes Individuum zu beschreiben, das in unterschiedlicher Weise auf seine so geartete Konstitution reagiert.

Die einen schieben die Verantwortung für ihr Handeln weg und schließen sich den herrschenden Vorurteilen an. Die Künstler wie Siegfried Pfaffrath stellen sich dieser Entwurzelung. Er sagt von sich selbst, er sei „ewig auf einem Weg, von dem man wußte, daß er woher kam, aber nirgendwohin führte“.

Mit Sicherheit weiß er nur, daß allein durch radikale Abstinenz von den bürgerlichen Lebensformen der Weg gefunden werden kann, der zu seinem Selbst führt. Diese Abstinenz ist zwar notwendige Voraussetzung für seine Selbstbeschäftigung, sie garantiert ihm aber nicht, daß er überhaupt erfolgreich sein wird. Vielmehr rechnet er damit, daß er sich verloren hat und seine richtungslose Suche vergeblich sein wird.

Die Beschreibung des Bürgers als sich selbst fremdes, desintegriertes Individuum wirft spezifische Formprobleme auf. Die Sinnentblößung der individuellen Existenz verhindert jede Darstellungsform, die den Protagonisten als

aus einem einheitlichen Selbstverständnis heraus handelnd zeigt. Damit sind jedoch noch nicht die Grenzen des Romans erreicht, von denen im Zusammenhang mit Koeppen häufig die Rede ist. Diesen nähert er sich eher schon dann, wenn die spezifische Reaktionsweise der intellektuellen Zentralfiguren auf diese ihre Situation hin dargestellt werden: als Rückzug aus weitgehend allen sozialen Bezügen, ohne daß eine wie auch immer geartete Versöhnung vorstellbar wäre.

Koeppen gibt in seinen Nachkriegsromanen die kontinuierlich verlaufende Beschreibung einer folgerichtig gebauten Handlung auf. Er löst das epische Geschehen in eine Vielzahl von Eindrücken und Episoden auf und reiht sie in einer zufällig erscheinenden Kette aneinander. In dem Roman „Tauben im Gras“ wird diese oft beschriebene mosaikartige Technik mit vielen, vom Film her bekannten Collage-Methoden am entschiedensten umgesetzt. In den Momentaufnahmen erzielt seine politische Kritik einen hohen Gegenwartsbezug, kann der Eindruck der Simultanität parallel verlaufender, widersprüchlich zueinander stehender Ereignisse erweckt und die mangelnde Zielstrebigkeit dort, wo überhaupt gehandelt wird, dargestellt werden. Von dieser Zielgehemtheit des Handelns spricht er beispielsweise, wenn sich Philipp und die amerikanische Lehrerin Kay in ein schäbiges Hotelzimmer zurückziehen, aber zu keinem intimen Kontakt fähig sind; oder in der kolportagehaften Darstellung von Judejahns Mord an der jüdischen Frau des Dirigenten Kürenberger.

Ähnlich verteilt Koeppen die Schilderung des Erfahrungsraumes seiner intellektuellen Protagonisten auf eine Kette voneinander isolierter Aspekte. Den Zugang zu diesen Figuren sichert er sich durch die Verwendung autobiographischen Materials. Bei ihrer Darstellung stößt er auf ein zweifaches Problem. Philipp, Keetenheuve und Siegfried Pfaffrath sind gleichermaßen erschrocken, wenn sie ihre Stimmen und Überlegungen durch technische Apparaturen reproduziert hören. Die Vorstellung, ihre immer unfertigen Gedanken einem für die Veröffentlichung von Meinungen dienenden Instrument anvertraut zu haben, löst bei ihnen Angst aus, weil sie glauben, „intellektuelle Exhibition“ zu betreiben oder aber der Lächerlichkeit preisgegeben werden zu können. In unterschiedlicher Weise entziehen sie sich den gesellschaftlichen Verwertungsbedingungen. Diesen Rückzug versucht Koeppen durch eine abbrechende Darstellung von Handlungen zu erreichen. Außerdem ist es Koeppens Ziel, trotz der Verwendung autobiographischen Materials als Person unidentifizierbar zu bleiben. Heißenbüttel sieht darin einen Grund, weshalb Koeppen seit langem nichts mehr publiziert habe: seine Person könnte einer breiteren Öffentlichkeit zu bekannt werden.

Gegen Ende der 50er Jahre schrieb und veröffentlichte Koeppen vom Rundfunk in Auftrag gegebene und finanzierte Reiseberichte aus Ost und West. Sie wurden als ‚wertvolles Nebenprodukt‘ seiner Arbeiten beurteilt, aber auch als Produkte eines ‚reif gewordenen Koeppen‘. Die einen bedauern, die anderen rühmen, daß Koeppen - und darin sind sie sich einig - auf seine intensive

Gesellschaftskritik verzichtet habe. Trotz aller von Kritikern notierten Richtungsänderung stehen die Reiseberichte und offensichtlich auch die seit langem in Arbeit sich befindende Autobiographie mit dem geplanten Titel „Bismarck oder all unsere Tränen“ in der Tradition des vorliegenden erzählerischen Werkes. Die Reiseberichte und der schon in Teilen früher publizierte, 1976 in neu bearbeiteter Form erschienene autobiographische Bericht „Jugend“ versuchen auf unterschiedliche Weise, die Erfahrung des desintegrierten Individuums als sich und anderen Fremdes zu beschreiben. Das Erzählte wird jedoch nicht mehr durch eine oder mehrere fiktive Figuren vermittelt, sondern es entsteht vorrangig aus der Beschäftigung des Autors mit seiner eigenen Person. In den Reiseberichten versetzt sich Koeppen in die Lage, in die sich seine Romanfiguren am liebsten versetzt sahen. Er ist unterwegs, überschreitet Grenzen, befindet sich in der Rolle des Ausländers und nimmt die fremden Länder zum Anlaß, um all das zu beschreiben und zu registrieren, was ein Einzelner wahrnimmt und beobachtet. Trotzdem sind die Reiseberichte auf eigene und besondere Weise subjektlos. Koeppen teilt sich nur selten als reisende Person mit; vielmehr bewegt er sich in fremden Städten und Landschaften in der Rolle eines Schriftstellers mit hohem Anspruch: Er schreibt, und auch hierin zeigt sich seine Verwandtschaft mit den universalpoetischen Vorstellungen einiger Frühromantiker, aus einem Selbstverständnis, daß die Literatur das einzige angemessene Medium sei, die Erfahrungen ‚des Menschen in der Welt‘ ordnend zu erfassen. Nicht nur die häufige Wiedergabe seiner Phantasien mit literarischem Charakter, die durch äußere Anlässe mobilisiert werden, oder die sich stets wiederholenden Reminiszenzen an verstorbene oder lebende Dichter und an Figuren ihrer Romane belegen das. Vor allem auch wird die fremde Umgebung auf eine vollkommene Weise literarisiert: sie gewinnt den Charakter von Szenarien, wie sie in seine Romane eingehen könnten. Die Reiseberichte erwecken den Eindruck, als reise hier der Schriftsteller ähnlich seinen intellektuellen Romanfiguren in Gegenden, wie sie typischerweise nur in Romanen auftauchen.

Ähnlich subjektfern und stilisiert tritt das autobiographische Ich in dem Bericht auf, in dem Koeppen seine Jugend als die Entwicklung zu einem Außenseiter aus dem Bewußtsein eines eben solchen Außenseiters darstellt. Zwar setzt die Mutter alles daran, sozial aufzusteigen, doch sie wird - ihr Schicksal ist dem ihrer Mutter nicht unähnlich - sozial weiter deklassiert. Dem Sohn ist jedes Standesbewußtsein fremd: er wächst in Armut in einer geächteten Familie auf und empfindet eine ihm wenig bewußte Sympathie für die anderen Außenseiter in dieser Stadt. Früh erkennt er sein gefährdetes Ich als seinen einzigen Besitz, der ihm kostbar genug ist, gegen alle von außen herangetragenen Ansprüche verteidigt zu werden. Er entzieht sich den Anforderungen einer militärisch geführten Schule und sieht in Literatur nahezu jeder Art den angemessenen Gegenstand für die Beschäftigung mit sich selbst. Sie ermöglicht es ihm, sich eine von den Ansprüchen seiner moralisch rigiden Umgebung relativ unabhängige Wirklichkeit zu entwerfen und in dieser

zu leben. Diese eigene Wirklichkeit bezieht ein hohes Maß ihrer Plausibilität aus dem Wissen, daß sie in Opposition zu den Normen der bürgerlichen Lebenswelt steht; in dieser Frontstellung gelingt es ihm zwar, sein Ich zu retten, aber nur um den Preis einer wachsenden Unfähigkeit, angemessen mit der bürgerlichen Wirklichkeit umgehen zu können.

Koeppen beschreibt die Entwicklung eines Außenseiters als den gelingenden Versuch eines sozial Deklassierten, sein Ich durch die Weigerung, sich in die bürgerliche Lebenswelt zu integrieren, und durch den Rückzug auf die Literatur zu retten. In diesem Bezirk weiß er sich zunächst geschützt und denen überlegen, die ihn drängen, sich angepaßt am bürgerlichen Leben zu beteiligen. Er glaubt sich mit der für ihn höherwertigen Welt, wie sie in der Literatur entfaltet wird, verbunden und findet Nahrung für seinen Traum von einem Leben frei von Diskriminierungen und Zwängen.

Seit Marcel Reich-Ranicki 1961 den „Fall Koeppen“ konstruierte, für das Verstummen des Autors mangelnde Resonanz in der literarischen Öffentlichkeit verantwortlich machte und damit eine medienwirksame Legende in Umlauf brachte, ist ein „an Kuriositäten reicher Koeppen-Kult“ (Schultz-Gerstein) entstanden. Germanistik wie Literaturkritik haben sich seines Werkes angenommen; ein verkannter Dichter ist Koeppen längst nicht mehr. Doch die Atmosphäre spannungsvoller Erwartung hat ihn offenbar nicht beflügelt, sondern eher gelähmt. Die öffentlichen Spekulationen über ein mysteriöses work in progress - immer wieder unter den Titeln „Ein Maskenball“ oder „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“ angekündigt, aber nie erschienen - dürften mit beigetragen haben zum Scheitern aller Romanpläne, das, nachdem der Romananfang und Fragmente in dem Band „Morgenrot“ veröffentlicht worden sind, wohl als endgültig anzusehen ist. Vereinzelt publizierte Bruchstücke und Skizzen, darunter die knappen Erinnerungs-Notate in „Es war einmal in Masuren“ (1991), und selbst noch die journalistischen Gelegenheitsarbeiten weisen Koeppen als brillanten Stilisten aus, der eine vibrierende Kunstprosa schreibt, dessen bewundernswerte Sprachartistik jedoch kein Thema findet, das der analytischen Schärfe und der zeitkritischen Relevanz seiner Romantrilogie aus den fünfziger Jahren entspricht.

Der Aufmerksamkeit des Literaturbetriebs konnte Koeppen sicher sein, doch der Romancier verweigert sich. In seiner Aufsatzsammlung „Die elenden Skribenten“ zitiert er einen Satz von Karl Kraus: „Wer etwas zu sagen hat, der trete vor und schweige.“

Geschwiegen hat Koeppen auch 44 Jahre lang über ein Buch, das 1948 zum ersten Mal erschienen ist und erst 1992 unter dem Namen seines tatsächlichen Autors publiziert wurde: Wolfgang Koeppen: „Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch“.

Koeppen erzählt darin die Leidensgeschichte des jüdischen Briefmarkenhändlers Jakob Littner, der am 1. März 1939 aus München vertrieben wurde, zunächst in die Tschechoslowakei, dann nach Polen. Littner floh von Ort zu Ort, bis er schließlich in die kleine ostpolnische bzw. ukraini

sche Stadt Zbaraz kommt; deren Ghetto, aus dem die Juden nach und nach abtransportiert und ermordet werden, überlebt er unter unsäglichen Nöten und unmenschlichen Quälereien, meist versteckt in einem Erdbunker unterm Fußboden einer Hütte. Als das Ghetto „judenrein“ gemacht wird, finden Littner und seine Freunde gegen Bezahlung Unterschlupf im Haus eines polnischen Edelmanns, in einem stinkenden Lehmloch einer seiner dumpfen Keller - bis zum Einmarsch der Russen.

Littners Fazit am Ende des Buchs: „Haß ist ein schreckliches Wort! Haß, Wahnsinn und Verblendung führten das Unglück heran. Ich hasse niemanden. Ich hasse auch die Schuldigen nicht. Ich habe unter ihrer Verfolgung gelitten; aber ich maße mir nicht an, Richter zu sein. Das Nicht-richten-wollen und Nicht-richten-können schließt aber auch dies ein: ich darf nicht vergeben, ich darf die Schuldigen nicht lossprechen. Die Taten, die geschehen sind, entziehen sich, meiner Meinung nach, jeder menschlichen Beurteilung. Nur Gott kann das Entmenschte richten, und er mag gnädig richten, wo alle menschliche Barmherzigkeit vermessen wäre.“

Dieses Buch hieß 1948 „Aufzeichnungen aus einem Erdloch“ und trug den Namen eines anderen Autors: Jakob Littner. „Zu dem neuen Verleger kam ein Mann aus einer deutschen Hölle“, schreibt Wolfgang Koeppen in seinem knapp zwei Seiten langen Vorwort zur Neuausgabe unter seinem Namen. „Der Verleger hörte zu, er notierte sich Orte und Daten. Der Entkommene suchte einen Schriftsteller. Der Verleger berichtete mir das Unglaubliche. Ich hatte es geträumt. Der Verleger fragte mich: ‚Willst du es schreiben?‘ - Der mißhandelte Mensch wollte weg, er wanderte aus nach Amerika. Er versprach mir ein Honorar, zwei Carepakete jeden Monat. - Ich aß amerikanische Konserven und schrieb die Leidensgeschichte eines deutschen Juden. Da wurde es meine Geschichte.“

Soviel bekannt ist, hatte Koeppen verfügt, daß dieses Buch unter seinem Namen erst postum erscheinen dürfe. Das hat sich nicht halten lassen. Die verlegerischen Gründe dafür liegen auf der Hand - endlich sollte wieder ein neues Buch von Koeppen erscheinen; da bot sich natürlich dieses erste Nachkriegswerk an. Dazu publizierte der Verlag einen erklärenden Text: „Der Roman ist der Erfahrungsbericht des Juden Jakob Littner, der 1938 aus München vertrieben wurde. Er überlebte Ghetto, Vernichtungslager, Erschießungsgräben, erlebte 1945 die Verdrängung der Vergangenheit. Wolfgang Koeppen schrieb seine Geschichte literarisch gestaltet, ohne zu ‚poetisieren‘. 1948 unter dem Pseudonym ‚Littner‘ veröffentlicht, erscheint sie nun zum ersten Mal unter dem Namen des Autors.“

Irritierend ist die Mystifikation, die nach 44 Jahren von Verlag und Autor um dieses Buch gelegt wird und die manche Frage provoziert: Was daran hat Koeppen geschrieben, d. h. was ist die selbsterfahrene und -vermittelte Geschichte („Erfahrungsbericht“) Littners und was Koeppens „Roman“? Hat Koeppen nur aufgeschrieben - und ein bißchen ‚gestaltet‘ -, was Littner

erzählt hat, und wem hat er es erzählt: nur dem Verleger („Orte und Fakten“), oder auch Koeppen selbst? Und wieviel? Fragen, die erst von den gegebenen Erklärungen ausgelöst werden.

Denn: Ein Roman Koeppens kann nicht gleichzeitig ein Erfahrungsbericht Littners sein. Und wenn Littner, immerhin Eigentümer dieser schrecklichen Biographie, einen Ghostwriter, eben Koeppen, hatte, kann sein Name, unter dem das Buch damals erschienen ist, kaum das Pseudonym für Koeppen gewesen sein. Hat Koeppen Littner erfunden? Wohl nicht. Aber hat er seine Geschichte erfunden? Wohl ebenfalls kaum. Aber was hat er, Littners „Orte und Daten“ literarisch gestaltend, dazu erfunden? Wieweit ist das Entsetzen, das dort als authentisch von Littner empfunden auftaucht, tatsächlich das Entsetzen Littners - oder die Evokation eines brillant phantasierenden Schriftstellers? Koeppen könnte diese Fragen sicherlich ohne große philologische Anstrengungen beantworten, und die Leser wüßten gern, woran sie sind mit diesem Text. Aber können sie es denn nicht wissen?

Koeppen erklärt am Schluß seines knappen Vorworts: Ich „schrieb die Leidensgeschichte eines deutschen Juden. Da wurde es meine Geschichte.“ Das ist ein gewaltiger Satz. Denn er formuliert eine Aneignung. Und den Erklärungen darf man wohl auch entnehmen, daß Littner Koeppen seine Biographie übereignet hat - und

ihm dafür zwei Care-Pakete gab. Aber Koeppen handelte sich damit kein ertragreiches Erbe ein, im Gegenteil - er übernahm als Erbe das schlimmste Eigentum, das sich ein Mensch denken kann: Littners von Deutschen zerquälte, geschundene, beschädigte, ja zerstörte Biographie. Littner wollte sich offensichtlich davon befreien - er suchte einen, der sie aufschrieb, ihm abnahm, um so schnell wie möglich den Boden zu verlassen, auf dem das alles möglich gewesen war.

Liest man Koeppens Vorwort und den kurzen erklärenden Text des Verlages so, dann macht Sinn, was wie Unsinn klingt, dann wird selbstverständlich, was unverständlich schien - dann ist Littners Erfahrungsbericht gleich Koeppens Roman. Und dann wird sogar Littners Name für Koeppen zum Pseudonym. Denn durch Koeppen erst wird Littner so gegenwärtig in seinem Leiden, durch Koeppen erst wird Littners unaussprechbares Leiden zum ausgesprochenen Leiden, das die Leser nun aufnehmen können. So daß der Übereignungsakt dieser Biographie zum pädagogischen Akt und Koeppens Übernahme zum - auch stellvertretend für alle Leser gemeinten - Lernakt wird. Es kann sein, daß Wolfgang Koeppen durch die Übernahme von Littners Biographie, also durch das Schreiben dieses Buches, erst zu jenem scharfsichtigen Schriftsteller wurde, der wie wenige nur das Recht hatte, und freilich auch die intellektuelle Pflicht, in seinen Romanen so über das neue (West-)Deutschland zu schreiben, wie er es dann in „Tauben im Gras“, „Das Treibhaus“ und „Der Tod in Rom“ getan hat. Denn er wußte, was es mit diesem Land und seinen Leuten auf sich hatte.
