

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav germánských studií

Wolfgang Koeppens Romane: „Littérature engagée“ und  
experimentelle Prosa

Romány Wolfganga Koeppena: Angažovaná literatura a  
experimentální próza

Wolfgang Koeppen's Novels: „Littérature engagée“ and  
experimental prose

Vypracovala: Tereza Spěváčková

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Stromšík, CSc.

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Tereza Spěváčková

## Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1 - 2
0. Einführung	3 - 10
1. <u>Historisch-politisch-kulturelle Übersicht über die Jahre 1945-1965 in der BRD</u>	11 - 29
1.1. Phase: 1945 - 1949	11 - 17
1.2. Phase: 1949 - 1955	18 - 25
1.3. Phase: 1955 - 1965	26 - 29
2. <u>Wolfgang Koeppen</u>	30 - 37
2. 1. Biographie	30 - 33
2. 2. Koeppens Werk, seine Rezeption und Problematik	34 - 35
2. 3. Koeppens Werk im Kontext der autobiographischen Schrift <i>Jugend</i>	36 - 37
3. <u>Zur Interpretation der Romane <i>Tauben im Gras</i>, <i>Das Treibhaus</i> und <i>Der Tod in Rom</i></u>	38 - 93
3. 1. 0. <u>Tauben im Gras</u>	38 - 57
3. 1. 1. Handlung und Form	38 - 42
3. 1. 2. Alte vs. Neue Welt	42 - 43
3. 1. 3. Die Errettung durch die <i>neue</i> Welt	44 - 47
3. 1. 4. Frau Behrend - Die Stimme des alten Volkes	47 - 48
3. 1. 5. Dichter der <i>alten</i> Welt	49 - 53
3. 1. 6. Sieg der Materie über den Geist	53 - 55
3. 1. 7. Fazit	56 - 57
3. 2. 0. <u>Das Treibhaus</u>	58 - 75
3. 2. 1. Die zeitgenössische Rezeption	58 - 60
3. 2. 2. Form und Handlung	61 - 65
3. 2. 3. Das politische Treibhaus Bonn	65 - 69
3. 2. 4. Keetenheuves Scheitern	69 - 73
3. 2. 5. Fazit	74 - 75

3. 3. 0. <u>Der Tod in Rom</u>	76 - 93
3. 3. 1. Handlung und Form	76 - 79
3. 3. 2. Gottlieb Judejahn	80 - 82
3. 3. 3. Siegfried Pfaffrath	82 - 86
3. 3. 4. Die neue Gefahr	86 - 89
3. 3. 5. <i>Der Tod in Venedig</i> als Inspiration	89 - 91
3. 3. 6. Fazit	92 - 93
4. 0. <u>Koeppens Held</u>	94 - 97
5. 0. <u>Schluss</u>	98 - 103
Resumé ČJ	104 - 106
Resumé AJ	107 - 109
Literaturverzeichnis	110 - 113

## 0. Einführung

Als 1945 das nationalsozialistische Regime in Deutschland zusammenbrach und die ganze Welt den Frieden feierte, stand Deutschland vor Ruinen, materiellen, so wie auch geistigen. Und die ganze Welt, vertreten durch die Besatzungsmächte, sah zu, welchen Weg Deutschland nun einschlagen wird. Denn Deutschland durfte im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern vor allem eins nicht - in alte Muster verfallen, d.h. auf seine Tradition zurückgreifen. Ganze 150 Jahre deutscher Geschichte schienen vom nationalsozialistischen Virus angegriffen worden zu sein. Aus dieser Sicht gesehen, durchlief Deutschland eine ganz spezifische Entwicklung, denn es musste in allen Lebensbereichen beweisen, dass es ein anderes geworden war, somit auch in der Literatur. Dabei gestaltete sich die erste Schaffensperiode, also unmittelbar nach 1945, gegebenenfalls 1946, eher chaotisch. Neben altbewährten Autoren, die aus dem Exil zurückkehrten, publizierten Autoren, die schon vor 1933 debütierten, und jene, die ihre ersten schriftstellerischen Versuche erst nach 1945 machten. Was entstand, war die sog. Trümmerliteratur, die die Trümmer, in denen Deutschland lag, und das Kriegserlebnis vor allem zum Thema hatte.

Langsam erholten sich die Deutschen aber vom Schock der Niederlage und es wurde immer offensichtlicher, dass man an Stelle von Schuldbekennnis und Selbstkasteiung zum Alltag übergegangen war, der die Erinnerung an jene traurige Etappe Deutschlands, als welche man sie bezeichnete, verdrängte. Der Marshall-Plan half Deutschland aus der wirtschaftlichen Not, so dass die meisten Deutschen in den fünfziger Jahren wieder Hoffnung auf bessere Zeiten hegen durften. Im trauten Heim werkelte man jetzt vor allem an der eigenen, der persönlichen

Zukunft. Nach den mageren Nachkriegsjahren, stand jetzt die Epoche der fetten Jahre an.

Mit dieser Entwicklung war die Mehrheit der Intellektuellen, vor allem Schriftsteller, die sich mittlerweile in der Gruppe 47 zusammenschlossen, unzufrieden. Mehr denn je wurde sich der deutsche Schriftsteller bewusst, er habe in seiner Position eine Verantwortung für die Gesellschaft und ihre Entwicklung, ja sogar vielleicht die Pflicht ins politische Geschehen einzugreifen. Unter Sartres Einfluss stellte man nun den Anspruch auf engagierte Literatur. Dieses Engagement setzt aber eine optimistische Grundhaltung voraus - darin war sich zumindest die Gruppe 47 einig. Dem Menschen soll die Hoffnung auf ein gutes Ende nicht genommen werden. Auch einer der kritischsten Schriftsteller dieser Zeit, Heinrich Böll, vergisst in seinem Werk neben der Beschreibung des gesellschaftlichen Notstands nicht die Hoffnung, die es geben muss, damit das Engagement seinen Zweck erfüllt.

Ein solcher Schriftsteller war Wolfgang Koeppen nicht, dem ich mich - und vor allem seinen Romanen der fünfziger Jahre - in meiner Diplomarbeit widmen werde. Er kritisierte zwar die Verhältnisse der bundesrepublikanischen Gesellschaft, und könnte somit als engagierter Schriftsteller der Zeit gelten, aber dazu fehlte Koeppen der nötig Optimismus, oder auch - dazu stand ihm der mitunter übertriebene Pessimismus im Wege. Koeppen gehörte zu jenen Schriftstellern, die schon vor dem zweiten Weltkrieg debütierten, und zwar mit dem Roman *Eine unglückliche Liebe* (1934). Nach einer kurzen, im Exil verbrachten Zeit, kehrte er ins nationalsozialistische Deutschland zurück, wo er bis zum Kriegsende auch blieb.

Nach 1945 macht Koeppen vor allem durch die Romane der fünfziger Jahre auf sich aufmerksam, die in kurzen Zeitabständen hintereinander erscheinen. Für seinen ersten Roman *Tauben im Gras* (1951) wurde er hoch gelobt. In einem an Joyce angelehnten Stil beschreibt er in diesem Roman einen Tag

verschiedener Menschen im Nachkriegs-München. Schon in seinem ersten Roman verschont er die Bundesrepublikaner nicht mit einer sehr harten und düsteren Kritik. Die Rolle des Nestbeschmutzers, wie er oft bezeichnet wurde, wird ihm aber erst nach seinem zweiten Nachkriegsroman *Das Treibhaus* (1953) zugeschrieben, worin er heftig den Bonner Bundestag kritisiert. Obwohl er sich darauf berief, eine fiktive Geschichte des Abgeordneten Keetenheuve erzählt zu haben, erschienen dem Leser die beschriebenen Verhältnisse wahrscheinlich doch zu real, als dass man sich mit der Erklärung einer Fiktion hätte zufrieden geben können. Seinem letzten Roman in dieser Schaffensperiode, *Der Tod in Rom* (1954), wurde kaum Beachtung geschenkt. Kein Taschenbuchverlag interessierte sich für ihn, und er entfachte auch keine hitzige Debatte mehr, wie es in dem Fall des *Treibhauses* war. Man hatte sich mit Koeppen abgefunden. Seine Geschichten erzählten das Schicksal von Gescheiterten in einer gescheiterten Gesellschaft, ohne Ausblick auf bessere Zeiten. Und Koeppen wiederum, der keinen Kompromiss eingehen wollte (indem er einen etwas optimistischeren Klang in seinen Büchern walten ließe), hat sich allmählich mit seiner Position in der deutschen Literatur abgefunden. Es folgte eine Reihe von Reisebüchern, die er für den Rundfunk schrieb, und dann eine Zeit, in der er lange seinen neuen großen Roman ankündigte. Doch man wartete vergeblich auf ihn. Um Koeppen finanziell zu helfen, ließ Reich-Ranicki den Band *Romanisches Café* (1972) aus Koeppens Kurzprosa erstellen. 1976 erschien dann als letztes Werk zu Koeppens Lebzeiten das autobiographische Buch *Jugend*. Bis zu seinem Tod versprach Koeppen immer wieder den neuen Roman, zu dem es aber nie kam. Koeppen hat sich entschieden, zu den bundesrepublikanischen Verhältnissen zu schweigen.

Ins Tschechische wurde nur einer der drei Nachkriegsromane übersetzt,<sup>1</sup> und zwar *Der Tod in Rom*, der schon 1956 in *Světová literatura* besprochen wurde. Dieser Roman, der in Deutschland von den meisten Kritikern übersehen worden war, wird hier als ein Beispiel für fortschrittliche deutsche Literatur gepriesen, sicherlich vor allem deshalb, weil Koeppen eine Bundesrepublik zeigte, wie man sie sich in der sozialistischen Tschechoslowakei als Feindbild geschaffen hatte. Trotzdem findet man in der tschechischen sowie in der deutschen Kritik eine Übereinstimmung, und zwar in der Abneigung gegen den Helden. Wie in Deutschland stört auch die Kritikerin Eva Würterlová die Passivität des Helden, der seinem Schicksal nicht trotzt. Neben den Helden des sozialistischen Realismus erschienen Koeppens Helden sicherlich wie unmündige Individuen, die in einer Weltflucht leben, unfähig, sich für den Fluchtort zu entscheiden. Trotzdem handelt es sich meines Erachtens nach nicht schlicht um eine ideologisch verfärbte Rezeption, denn eine derartige Deutschlandkritik und Bekennung zur Schuld hat man von Deutschland in ganz Europa erwartet. Der pessimistische Ton jedoch, in dem Koeppens Prosa gehalten wird, macht es unmöglich, an einen positiven Wandel in der Zukunft zu glauben, was auch mit der erwähnten Kritik von Eva Würterlová zu belegen ist.

In dem 1959 erschienenen Nachschlagewerk *Evropské literatury 1945-1958* sprach auch Eduard Goldstücker in seiner Abhandlung über die deutsche Literatur in der Bundesrepublik Koeppen eine feste Stelle in der deutschen Literatur zu und bezeichnete ihn als einen Schriftsteller, der Krankheitsbilder der deutschen Gesellschaft erstellt. Auch in den sechziger Jahren wird Koeppens Werk oder sein Einfluss auf die deutsche Literatur in tschechischen Literaturzeitschriften besprochen. In *Plamen* wird er von Jan Rozner an die Seite von Böll gestellt, als Beispiel der zeitkritischen Prosa, dabei geht es ihm vor

---

<sup>1</sup> *Smrt v Římě*, 1957, übersetzt von Rudolf Toman.

allem um die Wahrheit über die Bundesrepublik, die ausgesprochen werden muss, was seiner Meinung nach auch diesen beiden Autoren nicht vollends gelingt.

1982 gelingt Koeppen dank der Übersetzung der autobiographischen Schrift *Mládí (Jugend)* von Božena Koseková eine Rückkehr ins tschechische literarische Bewusstsein. Aber nur für eine kurze Zeit, denn Koeppen schreibt keinen neuen Roman. Und obwohl die Romane der fünfziger Jahre zu den bedeutendsten seiner Werke gezählt werden können, sind sie auf dem europäischen literarischen Feld eher unbekannt. Koeppens Werk näher zu bringen und seine Bedeutung für die deutsche Literatur zu verdeutlichen, nimmt sich diese Diplomarbeit zum Ziel.

Die Diplomarbeit ist durch einen kultur-geschichtlich-historischen Überblick über die Verhältnisse in der Bundesrepublik in den Jahren 1945-1965, mit Nachdruck auf die Jahre 1945-1955, eingeleitet. Dieser soll als ein Einstieg ins Thema „Wolfgang Koeppen und seine Romane der fünfziger Jahre“ dienen und zur Übersichtlichkeit und Verständlichkeit der Problematik verhelfen.

Dann richtet sich das Interesse auf den Schriftsteller Wolfgang Koeppen und seine drei Romane *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom*, welche den Schwerpunkt der Diplomarbeit ausmachen. Im ersten Kapitel des zweiten Teils werde ich mich der Biographie Koeppens widmen, wobei ich die Hauptmomente in seinem Leben, welche für seinen Werdegang als Autor von Bedeutung waren, hervorheben werde. Darauf folgt dann ein Kapitel, welches die Rezeption Koeppens in der Bundesrepublik zusammenfasst. In diesem Zusammenhang erscheint dann ein Unterkapitel, in dem die autobiographische Erzählung *Jugend* als Schlüssel zu Koeppens Prosa vorgestellt wird.

Es folgt die Interpretation der Romane. Jedes Kapitel hat ähnliche Struktur. Zuerst wird die Handlung und die Form des

einzelnen Romans beschrieben und dann schreite ich zur Interpretation über. Dem Roman *Treibhaus* geht ein Kapitel über die zeitgenössische Rezeption des Romans in der Bundesrepublik voraus. Dem Interpretationsteil des Romans *Der Tod in Rom* ist auch ein Kapitel über die Frage der Korrespondenz mit Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* beigefügt. Jeder interpretierte Roman wird mit einem Fazit abgeschlossen.

Die Interpretation des Romans *Tauben im Gras* ist in fünf Unterkapitel gegliedert: In *Alte vs. Neue Welt* wird die Doppelbödigkeit dieser Begriffe verdeutlicht, mit denen in erster Linie Europa (repräsentiert hier durch Deutschland) und Amerika (repräsentiert hier durch die US-Amerikaner) gemeint sind und in der zweiten Linie die Welt vor und nach dem zweiten Weltkrieg. Die Beziehung zwischen ihnen wird im nächsten Kapitel, *Errettung durch die Neue Welt*, am Beispiel der Beziehung zweier Helden des Romans - Carla und Washington Price - verdeutlicht. Die Denkweise und die Eigenschaften der Deutschen, in denen Koeppen die ewige Gefahr einer Rückentwicklung oder Wiederholung der Geschichte zu ahnen glaubt, ist in der Figur der Frau Behrend personifiziert, der sich der nächste Teil der Interpretation widmen wird. Durch das Prisma der alten und neuen Welt gesehen, werden im Kapitel *Die Dichter der alten Welt* die Parallele zwischen den zwei Dichtern des Romans - Mr. Edwin und Phillip - aufgezeigt, für die es keine Zukunft in der neuen Welt geben kann, weil ihre alte Welt verstummt ist. Im letzten Teil wird die Beziehung der Helden zum Geld, welches ihr Leben, wenn auch ungewollt, bestimmt (besonders in der Nachkriegszeit), beschrieben.

Die Interpretationsschwerpunkte des Romans *Das Treibhaus* werden in zwei Unterkapiteln zusammengefasst: *Das politische Treibhaus Bonn* und *Keetenheuves Scheitern*. Im ersteren werden die Umstände beschrieben, unter denen sich Keetenheuve (der Held des Romans) in der Politik behaupten muss. Koeppen übt in diesem Roman harte Kritik an der Bonner Politik und an der

deutschen Gesellschaft, um damit ein Alibi seinem Helden zu schaffen, dem keine andere Wahl bleibt, als in den Tod zu flüchten. Im zweiten Kapitel soll die Figur des Keetenheuve verdeutlicht werden, wobei Keetenheuve in der Summe seiner Eigenschaften als Beispiel eines Koeppenschen Helden dargestellt wird, der immer scheitern wird, unabhängig von den Umständen.

Die Analyse des letzten Romans, *Der Tod in Rom*, stellt in drei Unterkapiteln die wichtigsten Helden des Romans vor, die jeweils die Möglichkeit eines Seins in der neuen deutschen Republik verkörpern. Gottlieb Judejahn, der ehemalige SS-General, sieht für sich keinen Platz mehr auf der Welt, denn er wurde des großen Auftrags - des Auftrags zu töten und zu quälen - entledigt. Siegfried Pfaffrath, der Komponist, der den Glauben auf Humanität durch den zweiten Weltkrieg ganz und gar verloren hat, befindet sich auf der Flucht vor der Welt, vor allem aber auf der Flucht vor sich selber. Er spürt die Schuld der Väter auf sich lasten, aber er weiß, er kann sich von ihr nicht befreien. Indem er sich in die Passivität flüchtet, resigniert er auf das Leben. Dietrich, der Bruder Siegfrieds, stellt die neue Gefahr für die bundesrepublikanische Gesellschaft dar, er bestimmt die Zukunft Deutschlands. Alle diese Typen werden in den drei Kapiteln charakterisiert und aus ihrer gegenseitigen Beziehung erklärt.

Im Vordergrund der Interpretation der einzelnen Romane stehen die Helden Philipp, Keetenheuve und Siegfried, die starke autobiographische Züge des Autors tragen. In meiner Diplomarbeit möchte ich belegen, dass es auch diese sind, die selbst scheiternd teilweise für das „Scheitern“ der Romane in der zeitgenössischen Bundesrepublik verantwortlich sind. Die Gesellschaftskritik in seiner Prosa kann nicht als der Keim der Abneigung gegen Koeppen betrachtet werden. Im

abschließenden Kapitel - *Der Koepfensche Held* - widme ich mich  
eben dieser Problematik.

## 1. Historisch-politisch-kulturelle Übersicht über die Jahre 1945-1965 in der BRD

### 1.1. Phase: 1945 - 1949

Nach der Kapitulation der deutschen Wehrmacht am 7./8. Mai 1945 brach in Deutschland nicht nur das nationalsozialistische Regime zusammen, sondern ganze 150 Jahre deutscher Geschichtsentwicklung, die nun in Frage gestellt worden war. Jene Diskontinuität zwischen der Zeit vor und nach 1945 wird mit dem Terminus „Stunde Null“ oder „Jahr Null“ bezeichnet. Von der „Stunde Null“ versprach man sich einen absoluten Bruch mit der deutschen Tradition und die Möglichkeit eines Neuanfangs. Eine Anknüpfung an die Zeit vor 1933 wurde zu einem Tabu. Erst in den sechziger Jahren wurde tiefgehend darüber reflektiert, inwieweit Deutschland mit seiner Vergangenheit tatsächlich gebrochen hatte. Immer offensichtlicher wurde die Erkenntnis, dass es zu keiner „Stunde Null“ gekommen war, dass man unter diesem Terminus lediglich eine Zwischenzeit überbrückte, bis man wieder in alte Verhaltensmuster verfiel.

Neben dem festen Entschluss, durch die „Stunde Null“ ein neues und besseres Deutschland entstehen zu lassen, gab es für die „Stunde Null“-Metaphorik auch noch eine weitere Motivation, nämlich die, einen dicken Strich hinter der nahen Vergangenheit ziehen zu dürfen und sich nicht mehr umsehen zu müssen, was zur Folge hatte, dass die meisten Deutschen die nationalsozialistische Vergangenheit und ihre eigene Mitverantwortlichkeit aus ihrem Gedächtnis ausklammerten und sie so verdrängten.

Deutschland sollte vor allem durch das „5D-Programm“ (Demokratisierung, Denazifizierung, Dezentralisierung, Demilitarisierung und Demontage) der Alliierten verändert

werden, auf dem man sich im Rahmen des Potsdamer Abkommens<sup>2</sup> geeinigt hatte. Zugleich verpflichtete sich darin Deutschland, sich den Anweisungen der Alliierten zu unterwerfen. Im Rahmen der Demokratisierung sollte sich Deutschland dem Programm der Re-Education unterziehen, dessen Ziel es war, ein Fortleben der nationalsozialistischen Ideologie zu verhindern und Deutschland zu einem demokratischen Land umzuformen. (Ein Mittel der Re-Education war auch z.B. die Zwangsbesichtigung der Leichenberge in Buchenwald durch die Einwohner von Weimar.) Neben solchen kurzfristigen Maßnahmen, waren die Langfristigen (in Hinsicht auf die deutsche Zukunft) von größerer Bedeutung. Langfristiges Einwirken sollte vor allem durch Maßnahmen in Kultur, Medien und Bildung erzielt werden.

Ein Beispiel für die Umerziehung durch die Westalliierten auf dem Gebiet der Kultur war die Zeitschrift *Der Ruf*. Diese wurde 1945 unter dem Titel *Blätter für deutsche Kriegsgefangene* unter der Kontrolle der US-Armee in einem amerikanischen Kriegsgefangenenlager gegründet und sollte eine neue kulturelle Elite bilden, welche die demokratischen Werte weiter an die Deutschen vermittelte. Wiederaufgenommen und umbenannt wurde sie 1946 von Alfred Andersch (als Herausgeber), Hans Werner Richter (als Redakteur) und Walter Kolbenhoff eben unter dem Titel *Der Ruf*. (1947 wurde sie dann von den Amerikanern mit dem Vorwurf der Linksorientierung verboten.)

Eine demokratische Umerziehung konnte aber nur dann erfolgen, wenn die Gesellschaft von dem noch bestehenden nationalsozialistischen Geist gesäubert worden ist, also denazifiziert worden ist. Zu diesem Zweck wurden Fragebogen angefertigt, die aus 131 Fragen bestanden, nach deren Beantwortung einzelne Personen in fünf Kategorien je nach Schuldbelastung eingeteilt worden sind (1.Hauptschuldige, 2.

---

<sup>2</sup>Die Potsdamer Konferenz fand vom 17. Juli bis 2. August 1945 auf dem Potsdamer Schloss Cecilienhof statt.

Belastete, 3. Minderbelastete, 4. Mitläufer, 5. Entlastete). Je nach Kategorie wurde ihnen dann eine gerichtliche Verhandlung zugeführt. In die erste Kategorie fielen vor allem führende Personen des nationalsozialistischen Regimes. Sie waren auch als erste vor Gericht in dem Prozess gegen die Kriegsverbrecher, dem Nürnberger Prozess, der am 20. November 1945 eröffnet worden war. Neben den politischen Spitzen wurden auch Ärzte und Männer der Wirtschaft angeklagt. Die Deutschen mussten sich aber der Tatsache stellen, dass die in Nürnberg Verurteilten nicht die einzigen Schuldigen waren, dass nämlich ein jeder während der zwölf Jahre zu einem Mitschuldigen geworden war. Man fing an, von der Kollektivschuld zu sprechen. Ausführlich befasste sich Karl Jaspers mit der Frage von Schuld und Verantwortung für die Verbrechen der NS-Zeit in seiner Schrift *Die Schuldfrage* (1946).<sup>3</sup>

Auf dem Weg von der Vergangenheit (Distanzierung) zu der neuen Zukunft (Identifikation mit dem bislang fremden demokratischen System) konnten sich die Deutschen keine politische Neutralität erlauben. Opposition und Affirmation waren in der deutschen Geschichte nie aktueller gewesen als nach 1945.

Die Literatur, die zu der Zeit entstand, wird als Trümmerliteratur oder auch Kahlschlagliteratur<sup>4</sup> bezeichnet. Eine Literatur, die sich auf das Wesentliche beschränkt und in kargen Bildern die Realität zeigt. Ein offizielles Programm dieser Literatur gab es nicht, und die literarische Produktion war vor allem in den ersten Nachkriegsjahren vom Chaos geprägt. Literarische Antworten auf

---

<sup>3</sup> Jaspers gliedert die Schuld in drei Kategorien (kriminelle, politische, moralische und metaphysische), wobei die zwei letzteren auf die Kollektivschuld verweisen. Nach Jaspers kann aber nie ein ganzes Volk angeklagt werden, weil die Verbrechen immer einzelne sind. Es kann auch nicht als Ganzes eine moralische Schuld tragen, es muss sich aber verantworten, aus dem eigenen Gewissen heraus.

<sup>4</sup> Weyrauch benutzte diesen Begriff zum ersten Mal im Nachwort zur Anthologie *Tausend Gramm*, Hamburg: Rowolt, 1949

die gegenwärtige Situation erschienen mit Verspätung, zum Teil wegen der materiellen Not, zum Teil wegen eines uneinheitlichen literarischen Stroms. Trotzdem sind es vor allem drei Gruppen von Autoren, die nach dem Jahr 1945 publizierten. An erster Stelle waren es die Emigranten, wie Döblin, Zuckmayer, Seghers, Zweig u.a., die sich in der Literatur schon vor 1933 etablierten. Manche von ihnen kehrten gleich nach dem Krieg nach Deutschland zurück, manche später, manche gar nicht wie z.B. Thomas Mann.<sup>5</sup> An zweiter Stelle erschienen dann Autoren, die in Deutschland geblieben waren, die Autoren der sogenannten inneren Emigration, die schon vor 1945 debütierten. Hierhin gehören unter anderem G. Eich, H. Kassack, E. Kästner, G. Benn, E. Jünger, W. Koeppen. Die dritte Gruppe bilden dann ältere und jüngere Autoren, die nach 1945 debütierten, wie H.E. Nossack, H.W. Richter, W. Borchert, I. Aichinger, H. Böll, A. Schmidt und A. Andersch. In diese Gruppe fallen auch ehemalige HJ-Mitglieder – G. Grass, S. Lenz und M. Walser. Die literarische Landschaft dominierten in unmittelbarer Nachkriegszeit das Gedicht (G. Eich) und die Kurzgeschichte (W. Schnurre, W. Borchert, H. Böll, I. Aichinger), die aus dem Zwang zur Wahrheit entstanden, der zu den wichtigsten Forderungen der Nachkriegsautoren an die Literatur gezählt werden kann. Die Wahrheit sollte in einzelnen Bildern vermittelt werden, die in Schnitten aufeinander folgen. Nach dem Beispiel von Hemingway sollte der Hintergrund ausgespart werden. Neben Hemingway gab es aber auch Anknüpfungen an den Expressionismus (vor allem bei Borchert) und an die Neue Sachlichkeit. Angesichts der in Ruinen stehenden deutschen Städte ließen sich viele Autoren durch katastrophal-apokalyptische Visionen, wie sie im Expressionismus erschienen, inspirieren. Zu häufigen Motiven gehören dann die Topoi der Geisterstadt und der absoluten

---

<sup>5</sup> Mann, Thomas: *Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe*, In: *Reden und Aufsätze*, Oldenburg: Fischer Verlag, 1956

Katastrophe. Als Beispiel sollten: Hermann Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom* (1954), Hans Henny Jahnns *Die Nacht aus Blei* (1956) oder Hans Erich Nossacks *Der Untergang* (1950) angeführt werden. Jene Visionen werden zunehmend durch die Atombombe und ihre erste Anwendung im zweiten Weltkrieg bestärkt. Das absolute Ende liegt nicht mehr in den Händen einer höheren Macht, sondern, wie Max Frisch in seinem Drama *Die Chinesische Mauer* erkennt: „Die Sintflut ist herstellbar. Der nächste Krieg wird der letzte sein.“<sup>6</sup>

Jene Spannung zwischen Opposition und Affirmation wie sie im politischen Leben deutlich wurde, greift auch ins literarische Leben des Nachkriegsdeutschlands ein, und zwar vor allem durch Sartres Schriften *Der Existentialismus ist ein Humanismus* (1945) und später *Was ist Literatur?* (1947). Der Schriftsteller soll sich im politischen und gesellschaftlichen Leben engagieren. Sein Werk soll keinen Zweck erfüllen, sondern selbst Zweck sein. Der handelnde Autor ist ein enthüllender Autor, und nur so ein Autor kann verändern. Prägend wurde der Begriff *litterature engagé*.

Solchen Forderungen entsprachen, ohne ein offizielles Programm bekanntzugeben, die Autoren (sozial-liberaler Richtung), die sich in der Gruppe 47 vereinigten. Diese literarische Gruppe wurde im Juli 1947 von den ehemaligen Autoren der zu der Zeit schon verbotenen Zeitschrift *Der Ruf* (vor allem Hans Werner Richter und Alfred Andersch) gegründet. Ihr Sinn war es, junge deutsche Autoren zu fordern. An ihren Tagungen haben einzelne Autoren, die von H.W. Richter persönlich eingeladen worden sind, aus ihren Manuskripten vorgelesen. Anschließend folgte eine Diskussion. Die Anzahl der Autoren in der Gruppe vergrößerte sich von Tagung zu Tagung. Die Gruppe verlieh ihren eigenen Preis, also den Preis der Gruppe 47, den in den ersten Jahren Günter Eich (1950), Heinrich Böll (1951), Ilse Aichinger (1952) erhielten. Neben

---

<sup>6</sup> Frisch, Max: *Die chinesische Mauer*, In: *GW 1944-1949*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976, II.Bd., S. 206

dem Beitrag zur literarischen Erziehung leistete die Gruppe 47 auch politische Aufklärungsarbeit (vor allem in Hinsicht auf die deutsche Vergangenheit). Auf dem Boden der Gruppe wurden neben literarischen auch politische Fragen diskutiert, was der Sartre Auffassung von jener litterature engagé entsprach. Politisch standen die Autoren an der Seite der SPD (im Mai 1945 gegründet) und stellten sich in den fünfziger Jahren kritisch gegen die Adenauer-Ära. Die letzte Tagung der Gruppe fand 1967 auf der Pulvermühle in Waischenfeld statt.<sup>7</sup> Die Gruppe stellte zu der Zeit nicht mehr den Mainstream der Literatur dar und geriet ins Schussfeld der Studentenbewegung, die sich 1966 zur APO formierte und in der Gruppe eine Autorität, gegen die sie sich auflehnte, sah.

Im Drama versuchte man in der unmittelbaren Nachkriegszeit dort anzuknüpfen, wo man 1933 aufgehört hatte. Eine besondere Rolle nahmen Stücke aus dem Ausland ein, die nach Glaser<sup>8</sup> vor allem durch drei Grundströmungen gekennzeichnet waren, und zwar: der existentialistische Einfluss (vor allem durch Sartres *Fliegen* (1943) und Camus repräsentiert), der irrationalistische Geschichtsfatalismus (Thornton Wilders *Wir sind noch einmal davon gekommen* (1943)) und Tendenzen des magischen Realismus (T.S.Eliot). Einen wesentlichen Einfluss aus dem deutschsprachigen Ausland hatte vor allem Max Frisch mit seinen frühen Dramen *Nun singen sie wieder* (1946), *Santa Cruz* (1947) und *Die Chinesische Mauer. Eine Farce* (1947). Zu den jungen deutschen Dramatikern gehörten Georg Kaiser, Günter Weisenborn und Wolfgang Borchert mit seinem Heimkehrerstück *Draußen vor der Tür* (1947). Den größten Erfolg erzielte jedoch Carl Zuckmayer mit seinem Stück *Des Teufels General* (1946). Das Theater erholte sich langsam von der zwölfjährigen Pause.

---

<sup>7</sup> Die allerletzte Tagung fand 1990 auf dem Schloss Dobříš in der Nähe von Prag statt und war eher von symbolischem Charakter.

<sup>8</sup> Glaser, Hermann: *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1991, S. 113

Die Währungsreform (die alte Reichsmark wurde durch die neue Deutsche Mark ersetzt) wirkte sich aber auch auf Verlage und auf das Pressewesen aus. Viele kleinere Verleger und Zeitungen konnten ihre Existenz nicht halten. Zu den wichtigsten Zeitungen, die sich auch nach der Reform bewährten, gehörte die *Neue Zeitung* (1945 - 1955), *Die Welt* (1948 - bis heute) und *Der Monat* (1948 - 1971, dann 1978 - 1986). Zu den bedeutendsten Zeitschriften gehörte *Der Merkur* (1947 - bis heute), die *Frankfurter Hefte* (1946 - 1984), *Das goldene Tor* (1946 - 1951), die *Wandlung* (1945 - 1949) und andere.

Neben der kulturellen hatte die Währungsreform vor allem eine politische Auswirkung. Nämlich die Blockade West-Berlins vom 24. Juni 1948 bis 12. Mai 1949 durch die Sowjetunion. Die Sowjetunion wollte mit der Blockade den Rückzug der Westalliierten aus Berlin bewirken. Berlin wurde seit dem 25. Juni durch die von General Clay errichtete Luftbrücke versorgt. Da eine solche Versorgung von West-Berlin dauerhaft funktionierte, gab die Sowjetunion die Blockade am 12. Mai 1949 auf. Am 23. Mai 1949 ist das Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland in Kraft getreten, anschließend fanden die ersten freien Wahlen seit 1932 statt (in denen die CDU/CSU siegte). Als Reaktion darauf wurde am 7. Oktober 1949 die DDR gegründet, womit die Teilung Deutschlands für die nächsten Jahre besiegelt war. Es begann die Adenauer-Ära, die für Deutschland einen politischen, aber vor allem wirtschaftlichen Aufschwung bedeutete.

## 1. 2. Phase 1949-1959

Konrad Adenauer war seit 1946 Vorsitzender der CDU in der britischen Zone und 1949 bis 1963 deutscher Bundeskanzler. Gerade jene Zeit wird als die Zeit des Wirtschaftswunders bezeichnet. Die eigentliche Symbolfigur des Wirtschaftswunders war aber Ludwig Erhard, der 1949 bis 1963 deutscher Bundeswirtschaftsminister war. 1947 leitete Erhard den Entwurf der Währungsreform, die er 1948 der „Verwaltung der Wirtschaft“ vorlegte und am 21. Juni 1948 durchgeführt worden ist. Obwohl man dieser Reform anfangs skeptisch gegenüberstand, weil sie zu Preiserhöhungen führte, zeigte sich Anfang der fünfziger Jahre, dass es sich dabei um eine richtige Entscheidung gehandelt hat. Neben der Währungsreform war für den Erfolg des Wirtschaftswunders vor allem die soziale Marktwirtschaft von Bedeutung, die Erhard und Adenauer in Frontstellung zur Planwirtschaft ausbauten. Die soziale Marktwirtschaft funktionierte auf dem Prinzip des freien Marktes, der von Angebot und Nachfrage gesteuert wird. Zugleich sollte unter dem Motto „Wohlstand für alle“<sup>9</sup> ein sozialer Ausgleich stattfinden, was zur Entstehung einer Mittelstandsgesellschaft führte.

Prägend für diese Zeit wurde der Begriff der Leistung. Mit Deutschland sollte es wieder bergauf gehen. Jeder sollte durch seine eigene Betriebsamkeit am Wiederaufbau mitwirken. Die Deutschen zeigten, nach dem Schock der Niederlage, in den 50er Jahren einen hohen Grad an Leistungsbereitschaft. Und diese wurde mit Konsum belohnt. Sehr rasch wurde der eigentliche Mittelstand zurückgedrängt. *„Der neue Mittelstand wollte nicht Besitz, der selbstständige Arbeitsweise ermöglichte, sie wollte Einkommen, das Konsum ermöglichte.“*<sup>10</sup> Mögliche Ungleichheiten wurden übersehen, für den Preis an der

---

<sup>9</sup> Ludwig Erhard: *Wohlstand für alle*, Düsseldorf: Econ Verlag, 1957

<sup>10</sup> Glaser, Hermann: *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1991, S. 182

Konsumgesellschaft teil zu haben. Immer mehr zog sich der Deutsche ins Umfeld der eigenen Familie und in die Konsumsorgen zurück. Politisches Engagement und Interesse rückten immer weiter in den Hintergrund.

Im Bundestag (der sich seit dem 3. November 1949 in Bonn, der Hauptstadt der BRD, befand) wurden in der ersten Hälfte der 50er Jahre vor allem die großen Fragen der Wiedervereinigung, Wiederbewaffnung und Wiedergutmachung diskutiert.

Der erste Versuch um eine Wiedervereinigung, der aber scheiterte, wurde seitens der BRD mit der „Erklärung zur deutschen Einheit“ (22. März 1950) gemacht. In dieser Erklärung verlangte man freie, durch die Alliierten überwachte gesamtdeutsche Wahlen. Am 10. März 1952 bot Stalin dann den Westmächten Verhandlungen über eine Wiedervereinigung an. Adenauer lehnte dieses Angebot ab, da ein Rückzug der alliierten Mächte aus Deutschland zu den Bedingungen Stalins gehörte. Um das Bündnis mit den Westalliierten zu festigen, schloss Adenauer mit den Westmächten den Verteidigungsvertrag, was zu Folge hatte, dass die Sowjetunion die innerdeutsche Grenze zwischen der DDR und West-Berlin abgeriegelt hatte.

Die Diskussion über eine Wiederbewaffnung (oder auch Wiederaufrüstung) verlief seit dem Jahr 1949, als Deutschland der NATO beigetreten war, bis 1956. Schon Anfang der 50er Jahre fanden geheime Verhandlungen über die Wiederbewaffnung zwischen Adenauer und den Westalliierten statt. Als 1951 der Bundesgrenzschutz gegründet worden war, wurde der Grundstein für die zukünftige Bundeswehr gelegt. Der Koreakrieg sorgte für neuen Antrieb in dieser Diskussion. Trotz Proteste und Demonstrationen gelang es der Adenauer-Regierung (12. November 1955), die Bundeswehr zu gründen.

Ein wichtiger Schritt in der deutschen Vergangenheitsbewältigung war die deutsche

Wiedergutmachungspolitik. Adenauers Politik befasste sich ansonsten nur sehr wenig mit der deutschen Vergangenheit. Adenauer respektierte die Grenze, die er für den Mittelständler zumutbar hielt, und Rückblicke waren in der Hinsicht eher unerwünscht. Der kleine Mann sollte sich des Lebens wieder erfreuen, was ihm der durch die soziale Marktwirtschaft aufrollende Konsum ermöglichte. Mit der Wiedergutmachung sollten die durch das NS-Regime Verfolgten materiell entschädigt werden. Der Grundstein wurde durch den „Überleitungsvertrag“ (26. Februar 1952) gelegt, in dem sich die BRD verpflichtete, Personen, die aus rassistischen, politischen oder religiösen Gründen verfolgt worden waren, zu entschädigen. Darauf folgte 1953 das „Bundesergänzungsgesetz“ und 1956 das breiter ausgearbeitete „Bundesentschädigungsgesetz“, das den Kreis der Betroffenen erweiterte. Neben materieller Entschädigung war auch die Rückerstattung während des NS-Regimes beschlagnamter Güter (vor allem Immobilien) ein Bestandteil der Wiedergutmachungspolitik. Weiter unterzeichnete Adenauer 1952 das Luxemburger Abkommen, in dem sich Deutschland verpflichtete, Ware im Wert von drei Milliarden DM und 450 Millionen DM bar an Israel und die „Jewish Claims Conference“ zu senden.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre veränderte sich das Klima des Bundestags. Während in der ersten Hälfte im Bundestag öffentliche Diskussionen über wesentliche politische Fragen vorherrschten, wurden in der zweiten Hälfte große Fragen eher tabuisiert. An Stelle von neuen politischen Ideen traten die Einflüsse verschiedener Verbände. Der Beamtenapparat vergrößerte sich und mit ihm die Mittelstandsgesellschaft. Außerhalb des Beamtenapparats kam es zu einem Mangel an Arbeitskräften (z.B. Landwirtschaft). Der wurde seit 1955 durch Arbeiter aus dem Ausland, sog. Gastarbeiter (zuerst vor allem aus Italien, später auch aus

Spanien und der Türkei), getilgt. Zu gleicher Zeit erschienen aber auch schon die ersten deutschen Touristen in Italien und Spanien. Erhards Satz: „Wir sind wieder wer!“ wurde zum geflügelten Motto der 50er Jahre.

Mit dem, was die Deutschen geworden waren, waren die Intellektuellen weniger zufrieden. Immer deutlicher wurde, dass jene erwünschte Stunde Null nicht eingetreten war und dass eine Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, die einen Wandel in der Gesellschaft hätte bewirken können, völlig ausgeblieben war. Hinzu kam die Adenauer-Politik, die jene kollektive Amnesie förderte. Geistige Güter wurden durch materielle ersetzt. Die Einrichtung der eigenen Wohnung war wichtiger als jede politische Frage. Gegen diese Gesellschaft und gegen diese Politik schlossen sich noch enger die Autoren der Gruppe 47 zusammen, die während der Adenauer-Ära ihre Glanzzeit erlebte. Die Anzahl der Schriftsteller vergrößerte sich, gemeinsam blieb die Aufgabe eines öffentlichen Mahners der Gesellschaft. Während der Kahlschlagperiode war der Grundanspruch der Schriftsteller die karge Wirklichkeit abzubilden. Die Enttäuschung der Intellektuellen über die Richtung, in der sich die bundesrepublikanische Gesellschaft festigte, verursachte, dass sich die Autoren in eine abstraktere, die Wirklichkeit nicht mehr direkt abbildende Literatur zurückzogen.

Ein Beispiel für diese Tendenz ist die hermetische Lyrik, um deren Entstehung und Bedeutung sich in den 50er Jahren Gottfried Benn verdient machte. In seinem Vortrag *Probleme der Lyrik* (1951) plädierte Benn für das absolute Gedicht, also „das Gedicht ohne Glauben, ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die sie faszinierend montieren“.<sup>11</sup> Mit dieser Poetik befreite Benn das Gedicht von den üblichen Sprachstrukturen. Als einen der Hauptvertreter der hermetischen Lyrik ist Paul Celan (*Mohn und*

---

<sup>11</sup> Benn, Gottfried: *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden: Limes, 1951,

*Gedächtnis* - 1952, *Von Schwelle zu Schwelle* - 1955, *Sprachgitter* - 1957) zu bezeichnen.

In der Prosa erschien eine Gruppe Autoren, die man als Schriftsteller der Opposition bezeichnen kann. Zu den bedeutendsten Vertretern dieser Gruppe gehört vor allem Heinrich Böll, den vor allem sein moralisch-politisches Engagement in der Öffentlichkeit auszeichnete. Die 50er Jahre leitete Böll mit dem Roman *Wo warst du, Adam?* (1951) ein, der die Sinnlosigkeit des Krieges und dessen Unmenschlichkeit zum Thema hatte. Die Frage, die sich Böll in seinen frühen Romanen stellt, ist nicht die Frage nach der Schuld des Menschen am Krieg, sondern nach der Schuld des Krieges am Menschen. Für den entmutigten, passiven Menschen sucht er in seinen Romanen den Weg, einen Sinn in seinem Dasein zu entdecken. So auch 1953 in *Und sagte kein einziges Wort*, wo zum ersten Mal auch der soziale Aspekt, der für sein weiteres Werk von Bedeutung war, in den Blickwinkel Bölls geriet. Die Kritik an dem Zustand der Wirtschaftswundergesellschaft bekam ihre leitende Rolle in einem seiner bedeutendsten Romane *Billard um halbzehn* (1959), in dem das Schicksal von drei Generationen einer Familie verfolgt wird. Die Kritik an der westdeutschen Gesellschaft leistete Böll nicht nur in seinen Romanen, aber auch in seinen satirischen Erzählungen und Essays, wie *Dr. Murkes gesammeltes Schweigen* (1958).

Etwas später als Böll, obwohl ebenso bedeutend, erschien auf der Szene der fünfziger Jahre Günter Grass, der 1959 mit seiner *Blechtrommel* debütierte und sich mit ihr einen festen Platz in der deutschen Nachkriegsliteratur sicherte. Grass gelang es, mit einem Roman Erfolg zu haben, der den aufsteigenden Nationalsozialismus, der im Krieg gipfelte, beschreibt. Der Erfolg war vor allem durch den hohen Grad der Fabulation gegeben. Die Handlung, von einem Insassen einer Irrenanstalt erzählt, konnte der Leser relativieren - er konnte, musste sie aber nicht glauben, oder er konnte nur

etwas von ihr glauben. Eine solche Freiheit war dem Leser der gegenwärtigen, auf die Beschreibung der Realität, in der er selbst lebte, bezogenen Literatur, nicht gegeben. Zusammen mit der *Blechtrommel* werden die Novelle *Katz und Maus* (1961) und der Roman *Hundejahre* (1963) als die sogenannten Danziger Trilogie bezeichnet, da sie sich allesamt in der Geburtsstadt von Grass abspielen. Seine Stellung in der deutschen Literatur war Grass gezwungen 2006 zu behaupten, als er in seinem Roman *Beim Häuten der Zwiebel* seine Mitgliedschaft in den Waffen-SS thematisierte. Ehemalige HJ-Mitglieder wie Grass waren auch die Schriftsteller Martin Walser und Siegfried Lenz.

Walsers Romane, vor allem die Kristlein-Trilogie (der Held heißt Anselm Kristlein), können mit der Bezeichnung *comédie humaine* versehen werden. In den Romanen *Halbzeit* (1960), *Das Einhorn* (1966) und *Der Sturz* (1973) wird die Komödie des Wirtschaftswundermenschen beschrieben, der trotz seiner intellektuellen Freiheit in alte Verhaltensmuster verfällt.

Die Enttäuschung über die Entwicklung der „neuen“ Gesellschaft war allen Autoren der Gruppe 47 gemeinsam und spiegelte sich in verschiedener Art in ihren Werken wieder. Einen Gegenpol zu jener engagierten Literatur stellte die experimentelle Prosa dar. Die Autoren, vor allem durch Joyce *Ulysses* inspiriert, sprachen der Form eine ebenbürtige Bedeutung wie dem Inhalt zu. Techniken der experimentellen Prosa wie Collage, Montage, innerer Monolog und andere lenkten in den Augen der engagierten Schriftsteller von dem Wesentlichen, nämlich dem Inhalt ab, und entsprachen somit nicht ihrem Literaturkonzept. Ein Beispiel für diese Art von Prosa ist Arno Schmidt. An der Grenze zwischen Engagement und Experiment bewegte sich dann z. B. Wolfgang Koeppen.

Koeppen machte vor allem in den Romanen *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* (1954) auf die falsche Weichenstellung in der Gesellschaft aufmerksam. Er demaskierte die „neue“ Gesellschaft, die wirtschaftlich wieder

nach oben gelangt ist und die sich in kollektiver Amnesie dem Konsumrausch hingibt. Seine Helden sind Intellektuelle, die in dieser Gesellschaft nicht funktionieren können, dennoch zu schwach sind, etwas an ihr zu verändern und den Weg der Isolation wählen. Was aber Koeppen zum Außenseiter im literarischen Betrieb machte, war nicht die Thematik, sondern Koeppen selbst, der sich nicht verpflichtet fühlte, dem Menschen eine Stütze zu sein. Der gelähmte Held bekommt von dem gelähmten Autor keine Antwort und keine Richtung angeboten, um seiner Existenz einen Sinn zu verleihen.

Auch Schmidt weist seine Helden in die Isolation, auch seine Helden sind Intellektuelle. Ihre Isolation ist jedoch durch äußere Umstände gegeben. In *Schwarze Spiegel* (1951) befindet sich der Held in einer durch den fiktiven dritten Weltkrieg (die Bedrohung durch einen dritten - atomaren - Weltkrieg ist ein häufiges Motiv bei Schmidt) fast menschenleer gewordenen Welt. Diesem Umstand begegnet der Held mit Gleichgültigkeit. In Schmidts Werk präsentierte sich dem Leser eine tote Welt, in der einzelne Lebewesen dahinvegetieren. Auch in der *Gelehrtenrepublik* (1957) zeigt sich die Situation nach einem atomaren Krieg, nach dem die Welt in den West- und Ostteil gespalten ist. Eine Gelehrtenrepublik soll das Fortleben der Kunst und Kultur sichern. Doch die Intelligenz scheitert am Leben. Der Mensch verhält sich stets destruktiv und erkennt nicht die wahren Werte, womit die Gelehrtenrepublik zum Scheitern verurteilt ist.

Nachdem 1947 der Nordwestdeutsche Rundfunk, der Südwestfunk und der Münchner Rundfunk ihre Lizenz wieder erhielten, bot sich für viele Autoren eine neue Möglichkeit der literarischen Realisation, nämlich das Hörspiel. Eichs *Träume* (1952), eine Reihe von Schreckensvisionen, die sich auf den Zustand der Gesellschaft bezogen, bewirkten eine Welle von Empörung bei den Hörern, die nach der Sendung im Rundfunk

anriefen und sich über dessen Inhalt beschwerten. Auch im Rundfunk waltete der Neon-Biedermeier und man bemühte sich um ein „ausgewogenes Programm“, deshalb wurde auch die Anzahl der Hörspiele im Rundfunk reguliert. Zu Hörspielautoren gehörten weiter auch Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, oder Wolfgang Hildesheimer. Das Interesse am Hörspiel, oder gar am Rundfunk selbst, wurde in der breiten Masse durch das Fernsehen verdrängt.

Der erwähnte „Neon-Biedermeier“ setzte sich allmählich in allen Sphären des gesellschaftlichen Lebens durch. Mit dem Wahlspruch „Keine Experimente“ machte Adenauer dem Mittelständler ein Versprechen, auf das er hörte, und gewann damit 1957 für die CDU die absolute Mehrheit. Eine Veränderung des Klimas in der BRD bedeutete die Debatte über die Ausstattung der Bundeswehr mit Atomwaffen. Im Interview am 5. April 1957 gab Adenauer bekannt, dass die Bundeswehr durch Atomsprengköpfe und Abschussbasen für atomare Kurzstreckenraketen ausgerüstet werden soll. Diese Bekanntmachung löste eine große Welle von Protesten aus. Im „Göttinger Appell“ warnten 18 Naturwissenschaftler vor dem Ausmaß der Zerstörung durch eine Atombombe. Die SPD, DGB, FDP, Vertreter der EKD, Wissenschaftler und Schriftsteller schlossen sich unter dem Aufruf „Kampf dem Atomtod“ zu einem Arbeitsausschuss zusammen, der sich an die Bevölkerung wendete, die sich in verschiedenen Umfragen zum Thema äußern sollte. Mit einer Stimmenmehrheit der CDU/CSU wurde (25. März, 1958) die Aufstellung der Atomwaffen trotz Proteste genehmigt. Zunehmende Politisierung der Öffentlichkeit und der sich immer verschärfende Generationskonflikt prägten die Atmosphäre der 60er Jahre.

### 1. 3. Phase 1959 - 1965

Der Kalte Krieg zwischen den USA und der Sowjetunion spitzte sich immer weiter zu. Ein fester Bestandteil dieses Konflikts wurde inzwischen das Wettrüsten, was immer heftigere Debatten über die Atombombe und Proteste gegen ihre Verwendung (vor allem in den USA) auslöste. Proteste gegen den Vietnamkrieg, bei dem immer offensichtlicher wurde, dass er nur Soldatenleben kostete und keine Erfolge erzielte, wurde zum Aushängeschild der amerikanischen Hippie-Generation. Der Wunsch nach einer Revolution färbte auch auf das bislang folgsame Deutschland ab, und dass vor allem aus zwei Gründen: Zum einen war es der Zustand der deutschen Jugend, die seit dem Ende des Krieges nicht mehr Fuß fassen konnte. Man erkannte zwar nach dem Krieg schnell die Gefahr (vor allem von Kriminalität), der die zum Teil obdachlos gewordene Jugend ausgesetzt war, aber man glaubte auch, dass die Konsumflut, die von Amerika auf die deutsche Jugend zukam, durch materielle Güter geistige Güter ersetzen könnte. Das Modell, das sich zwar bei den Eltern bewährte, konnte auf lange Sicht bei den Jugendlichen nicht bestehen, weil sie politische Passivität forderte. In dem immer konservativer werdenden Haushalt sah sich der deutsche Jugendliche entweder der Aussichtslosigkeit ausgeliefert, oder zum Handeln aufgefordert.

Der zweite Grund betraf die Wirtschaft. Nach zehn Jahren des Wirtschaftswunders kam es in den sechziger Jahren zum Rückgang des Bruttosozialprodukts, welcher die ersten Streiks seit Kriegsende bewirkte. Zwischen 1966 und 1967 kam es sogar zu Massenentlassungen und Arbeitslosigkeit.

Mit dem Eichmann-Prozess in Israel und den Auschwitz-Prozess in Frankfurt (1961) wurde die verdrängte NS-Vergangenheit wieder thematisiert. Kritische Stimmen erhoben

sich vor allem aus den Reihen der jungen Generation, die kein Verständnis dafür aufbringen wollte, dass vergangenheitsbelastete Personen in der demokratischen Republik hohe gesellschaftliche Posten bekleideten. (Diese Kritik radikalisierte sich dann in der RAF-Bewegung.) In den sechziger Jahren hatte man sich zum ersten Mal tiefgehend mit der deutschen Vergangenheit auseinandergesetzt.

Deutschland durchlebte aber Anfang der sechziger Jahre noch ein Spezifikum, das sich an der Atmosphäre zum Widerstand bemerkbar gemacht haben mag. Am 13. August 1961 wurde die Berliner Mauer errichtet (zwischen 1949 und 1961 flohen 2.6 Millionen Menschen aus der DDR in die BRD), was eine Welle von Protesten auslöste.

Der Entwicklungsstand der deutschen Jugend und jene beschriebenen äußeren Impulse, die sich auf der politischen Szene abspielten, legten den Grundstein für die deutsche Studentenbewegung. 1961 wurde der Sozialistische Deutsche Studentenbund (der 1946 gegründet worden war) aus der SPD ausgeschlossen. Mit dem politischen Engagement des SDS in dem „Kampf gegen den Atomtod“ und das „Godesberger Programm“ der SPD 1959, in dem sie auf weltanschauliche oder geschichtstheoretische Festlegungen in ihrem Programm verzichtete, vertiefte sich die Kluft zwischen den zwei Parteien schon in den 50er Jahren. Der SDS, der nach der Bildung der Großen Koalition 1966 als APO (Außenparlamentarische Opposition) hervortrat, zeichnete sich vor allem durch antiautoritäre und antikapitalistische Haltung aus.

Eine zunehmende Politisierung der Gesellschaft zeigte sich auch in der Literatur. Die Gruppe 47 verfestigte immer weiter ihre Position, in der sie sich dem restaurativen Charakter der Epoche<sup>12</sup> kritisch gegenüberstellte und für einen Regierungswechsel plädierte. Vertreter der Gruppe

---

<sup>12</sup> Dirks, Walter: *Der restaurative Charakter der Epoche*, Frankfurt am Main, Frankfurter Hefte 5, 1950

setzten sich öffentlich (z.B. Günter Grass) für die SPD ein. Jenes Misstrauen gegenüber der Wohlstandsgesellschaft, welches in den fünfziger Jahren vor allem von der literarischen Elite geäußert wurde, nahm in den sechziger Jahren im breiteren Umfeld zu. Die literarische Szene sah sich einem neuen Publikum gegenübergestellt. Dieses Publikum sollte als Schlüssel zu einer Veränderung in der Gesellschaft dienen.

Diese Tendenz war in den sechziger Jahren vor allem für das Drama bezeichnend. Es waren vor allem Frisch (*Biedermann und die Brandstifter*, 1958, *Andorra*, 1961) und Dürrenmatt (*Der Besuch der alten Dame*, 1956, *Die Physiker*, 1962), die erheblich die deutschen Dramatiker - Rolf Hochhuth, Peter Weiss und Heiner Kipphardt - beeinflussten. Sie repräsentierten die zu der Zeit wohl gängigste Form des Dramas - das dokumentarische Theater.

Das Ziel des Theaterstücks ist es, politische Aufklärungsarbeit zu leisten und den Menschen zum Handeln zu bewegen. Kipphardts *Joel Brand, die Geschichte eines Geschäfts* (1965) und *In Sache J. Robert Oppenheimer* (1962/63), Hochhuths *Stellvertreter* (1963) und Weiss *Die Verfolgung und Ermordung des Jean Paul Marrats de Sade* (1963) und *Die Ermittlung* (1964) gehören zu den bedeutendsten Dramen dieser Zeit.

Obwohl das Drama die dominanteste Rolle in den 60er Jahren einnahm, waren ähnliche Tendenzen auch in der Prosa zu beobachten. Eine Zentralfigur dieser Zeit war sicher Günther Grass, der mit der *Blechtrommel* 1959 debütierte. Grass Engagement ging über die Literatur hinaus, indem er die SPD in Wahlkämpfen unterstützte, was zu seiner Popularität beigetragen mag. Neben den schon bekannten erschienen auf dem westdeutschen literarischen Feld auch neue Autoren. Ein Beispiel dafür war Uwe Johnson, der mit dem Roman *Mutmaßungen über Jakob* (1959) debütierte. Danach folgten die Romane *Das dritte Buch über Achim* (1961) und *Zwei Ansichten* (1965). Im Zusammenhang mit der wieder eröffneten Schuldfrage der

Mittäter rückte die Suche nach der eigenen Identität in den Vordergrund der Romane, wie in Alexander Kluges *Lebensläufen* (1962), oder schlug ganz über in ein Spiel mit der eigenen Identität wie z. B. in Frischs *Stiller* (1954) und *Mein Name sei Gantenbein* (1964).

Jene dokumentarischen Tendenzen des Dramas und des Romans sollten sich in den späten 60er Jahren in einer konsequenteren Form im literarischen Betrieb durchsetzen. Im Vordergrund des Interesses stand der Inhalt (nicht die Form), sprachliche Experimente sollten durch Parteinahme, Informationen und Agitprop abgewechselt werden. Außerhalb des literarischen Betriebs waren das Flugblatt und die Form des Happenings beliebte Mittel, die Massen zu erreichen. Der politische und gesellschaftliche Zustand beeinträchtigte die Literatur in dem Maße, dass sich eine Diskussion über die Existenzberechtigung der Kunst und somit auch der Literatur eröffnete. Ihr Verlauf und Einfluss auf die Literatur der nächsten Jahrzehnte steht aber außerhalb des Rahmens dieser Arbeit.

## 2. Wolfgang Koeppen

### 2. 1. Eine Biographie

Wolfgang Koeppen wurde am 23. Juni 1906 als uneheliches Kind von Maria Köppen in Greifswald geboren. Die Mutter entstammte einer verarmten Gutsbesitzerfamilie und arbeitete als Näherin. Das niedrige Einkommen, aber auch die fehlende Vaterfigur (der Vater war Dozent für Augenheilkunde und Näheres über seine Person erfuhr Koeppen erst mit fünfzehn Jahren), veranlassten sie in den ersten Jahren zusammen mit ihrem Sohn zu ihrem Bruder Wille (Mathematiker) nach Ortelsburg hinüberzuziehen. Koeppens Verhältnis zu seinem Onkel blieb jedoch eher kühl und distanziert. Koeppen selbst verzichtete langsam auf eine Vaterfigur. So schreibt er in seinem Prosatext *Vom Tisch* Folgendes:

„Friedrich. Er ist unehelich geboren, und wenn sie ihn fragten, wer ist dein Vater, dann sagte er, ich habe keinen Vater, [...] und er war stolz, dass er keinen Vater hatte, nicht einen stinkenden Despoten am Tisch, nicht in ihrem grausigen Schlafzimmer lebte mit den muffigen Betten nebeneinander unter dem Himmelssegel, er war nicht wie sie und er hatte unter seiner Geburt, die sie ein Makel nannten, gelitten.“

(*Vom Tisch*, In: *Text+Kritik*, S. 4)

Er fängt an, sich in der Außenseiterposition wohl zu fühlen, in die er als uneheliches Kind gebracht worden war, und die für sein weiteres Leben und Schaffen ausschlaggebend werden sollte.

Die Erziehung des Onkels blieb nicht ohne Einfluss. Dank ihm wurde Koeppen zum begeisterten Zeitungs- und Buchleser (der Onkel besaß eine große Bibliothek). Er prägte auch seine politischen Ansichten. Langsam entwickelte sich aus Koeppen ein Sonderling - durch seine Vaterlosigkeit zum gewissen Grade gesellschaftlich deklassiert und von dem Schicksal der Mutter berührt - steigerte sich sein soziales Empfinden. Immer stand

er auf der Seite der Schwachen und Armen. Zugleich vertiefte er sich immer mehr in die Bücherwelt und verlor den Bezug zu der Außenwelt, die ihn nur wenig interessierte.

Nach dem Abitur flüchtete Koeppen aus der Kleinstadt und ließ sich auf einem Frachter als Kochjunge anheuern. So gelangte er nach Hamburg, wo er begann, Philologie zu studieren. Für eine kurze Zeit kehrte er nach Greifswald zurück und arbeitete als Lehrling in einer Buchhandlung. 1925 starb seine Mutter, ein Jahr später ging er nach Würzburg, wo er als Dramaturg und Hilfsregisseur am Würzburger Theater tätig war.

Den entscheidenden Wendepunkt in seinem schriftstellerischen Leben bedeutete sein Umzug nach Berlin. Hier lernte er Herbert Ihering und Bruno Cassirer im Romanischen Café kennen (dem er sich in seiner Erzählung *Romanisches Café* (1972) widmet). Ihering bot Koeppen Arbeit im „Berliner Börsen-Courier“ an. Hier arbeitete Koeppen als Feuilletonredakteur. Seit 1933 übernahm er das Literaturblatt und schrieb Essays und Rezensionen zu literarischen Themen.

Wegen der Judenverfolgung verlor das Blatt viele Mitarbeiter und musste Ende desselben Jahres seine Existenz aufgeben. Ungefähr zur gleichen Zeit las Max Tau Koeppens Artikel „*Ein Leuchtturm und tausend Lampen*“, was ihn von Koeppens Schreibtalent überzeugte und er entschloss sich, ihn zu fördern. Koeppen schreibt seinen ersten Roman *Eine unglückliche Liebe* (1934), der von der Liebe des Helden Friedrich zu der Kabarettistin Sibylle handelt. Dieser Roman enthält einen autobiographischen Hintergrund. (Koeppen hatte eine Liebesaffäre mit der Schauspielerin Sibylle Schloß, die in Erika Manns *Pfeffermühle* mitwirkte.) Schon in seinem ersten Roman trägt der Held autobiographische Züge des Autors, ein Merkmal, das bei Koeppen auch in den folgenden Werken zur Tradition wurde. Noch bevor dieser Roman aber erschien, entschied sich Koeppen für das Exil und ging nach Holland. In

Schvonnigen, wo er bei Freunden wohnte, schrieb er seinen zweiten Roman, über den er schon einen Vertrag beim Bruno-Cassirer Verlag unterschrieben hatte. Auf seinen zweiten Roman, *Die Mauer schwankt* (1935), war Koeppen weniger stolz, weil er in einem ganz anderen Stil geschrieben worden war als *Die unglückliche Liebe*. Er musste einen Kompromiss eingehen, indem er von seinen Vorbildern wie James Joyce und Dos Passos abließ, wenn er sich ein Erscheinen des Romans im Dritten Reich wünschte.

Koeppen blieb aber nicht lange in Holland. Das Honorar für *Die unglückliche Liebe* konnte ihm nicht nach Holland überwiesen werden, und das Honorar für *Die Mauer schwankt* wurde nach Berlin verschickt und kam nicht mehr zurück. In Holland durfte er nicht arbeiten. Und nicht zuletzt fühlte er sich seinem Heimatland entfremdet und entschied sich, 1939 nach Berlin zurückzukehren, wo er, beim Film angestellt, Drehbücher schrieb. Über diese Zeit äußerte er sich im Gespräch mit Bienek, wie folgt:

„Auf der Leinwand erschien von mir ein einziger Satz, den eine falsche Person im falschen Augenblick mit falscher Betonung sprach. Es war schrecklich. Die deutsche Filmindustrie ist nicht böseartig. Sie hat nur unheilbare Komplexe. Sie hält den Autor für einen gemeingefährlichen Irren, den man unter Vormundschaft stellen muß. Man engagiert den Narren, man bezahlt ihn. Aber nur der Himmel weiß, was man eigentlich bei ihm kaufen will.“ (Bienek, S. 63)

Koeppen übersteht die Kriegsjahre relativ gut. Im letzten Kriegsjahr lernt er die erst sechzehnjährige Balletttänzerin Marion Ulrich kennen, die er später heiratet. (Diese Beziehung erinnert sehr an die Ehe von Keetenheuve und Elke im *Treibhaus*). Nach 1945 fühlte er sich lange Zeit dem literarischen Betrieb nicht gewachsen. Er veröffentlichte erst 1948 einen Prosatext im *Ruf* und arbeitete später (1950/51) für die *Neue Zeitung*.

1951 kehrte Koeppen mit dem Roman *Tauben im Gras* wieder ins literarische Geschehen zurück. In rascher Folge erschienen

dann die weiteren Romane - *Das Treibhaus* (1954) und *Der Tod in Rom* (1953), die zusammen als die Romane der fünfziger Jahre bezeichnet werden. In diesen Romanen übt Koeppen eine sehr harte Kritik an der Wirtschaftswundergesellschaft aus. Vor allem der politische Roman *Das Treibhaus* sorgte für Aufsehen und aufgebrachte Kritiken. Im gekonnt bewältigten Stil (vor allem von Joyce inspiriert) vermittelte er ein etwas zu düsteres Bild der Zeit. Die Auflage der drei Romane hatte von *Tauben im Gras* bis zu *Der Tod in Rom* sinkende Tendenz und fand wenig Interesse. Der letzte Roman wurde von der Kritik kaum beachtet.

Nach einer vierjährigen Pause erschien das erste Reisebuch, *Nach Russland und anderswohin* (1958), und später dann *Amerikafahrt* (1959) und *Reisen nach Frankreich* (1961), die Koeppen im Auftrag einer Rundfunkanstalt geschrieben hat. Koeppen, der damals viel reisen musste, fühlte sich in der Rolle des stillen Beobachters wohl, es war eine Rolle, die er sich immer zugesprochen hatte. Zugleich bezeichnete er aber später die Reisebücher als Umwege zu einem Roman, den er immer wieder ankündigte.

Seit Kriegsende wohnte er in München, Näheres war aus seinem Leben aber nicht bekannt. Koeppen scheute die Menschen, gab selten Interviews. 1972 erschien dann der Band *Romanisches Café*, in dem Koeppen alle seine Prosastücke aus den Jahren 1936 bis 1971 versammelte, und 1976 dann seine erfolgreiche Erzählung *Jugend*, die wenigstens einen Teil seines Lebens beschreibt und damit als Hauptinformationsquelle für seine Biographie dient. Koeppen als Essayisten stellte der Verlag Suhrkamp in dem Buch *Die elenden Skribenten* (1981) vor, in dem Reich-Ranicki die wichtigsten Aufsätze Koeppens versammelte. Obwohl Koeppen jahrelang seinen neuen großen Roman ankündigte, blieb *Jugend* sein letzter größerer Erfolg. Wolfgang Koeppen starb am 15. März 1996 in München.

## 2. 2. Koeppens Werk, seine Rezeption und Problematik

Koeppens Schaffen ist in zwei Etappen zu gliedern. Die erste ist mit dem Jahr 1934 zu datieren. In diesem Jahr erschien in dem noch bestehenden jüdischen Verlag Bruno Cassirer sein erster Roman, nämlich *Eine unglückliche Liebe*, der in dem Berliner Tageblatt von Herbert Ihering gelobt wurde. Kurz nach dem Erscheinen dieses Romans wurde dieser Verlag liquidiert.

1935 erschien dann der Roman *Die Mauer schwankt*. In diesem Roman treten die Resignationsmotive, die zu einem typischen Merkmal von Koeppens Prosa geworden sind, in den Vordergrund. Wie jeder deutsche Schriftsteller ist in der Zeit des aufsteigenden Nationalsozialismus auch Wolfgang Koeppen vor die Wahl gestellt: Er hat entweder die Möglichkeit, sich mit dem Regime zu arrangieren, oder sich zurückzuziehen. Koeppen entscheidet sich für die letztere Möglichkeit und unterbricht in dieser Zeit seine literarische Tätigkeit.

Die Möglichkeit wieder an sein Schaffen anzuknüpfen bot sich Koeppen erst nach dem Krieg. Während die meisten Autoren noch sehr unter dem Einfluss von Hemingway standen, ließ sich Koeppen von Joyce und Faulkner inspirieren. Und während noch das Kriegserlebnis die Thematik der Bücher beherrschte, richtete Koeppen seinen Blick auf die bundesrepublikanische Welt, in der er bereits lebte.

Die Romane der fünfziger Jahre sind dann als die zweite Schaffensperiode Koeppens zu betrachten. Der erste Roman *Tauben im Gras* (1951) wurde von der Kritik zwar mit Anerkennung aufgenommen, aber von einer Begeisterung war nicht zu sprechen. Alles war anders an diesem Koeppen-Roman – die Technik, die sprachliche Kraft und vor allem die Vehemenz der gesellschaftlichen Kritik. Dabei warfen die Kritiker der Zeit Koeppen vor allem vor, er würde die Düsternis der Zeit zum ausschließlichen Ausgangspunkt seines Schaffens machen.

Auch der zweite Roman Koeppens, *Das Treibhaus* (1952), der das Tagesgeschehen im Bundestag schildern soll, wurde von den Kritikern nicht verschont. Sie reagierten feindlich, wenn überhaupt eine Reaktion geäußert wurde. Manche ließen das neue Werk ganz unbemerkt. Enthusiastische Besprechungen gab es zu der Zeit nur wenige. Koeppens letzter Roman *Der Tod in Rom* (1954) scheint dann ganz verkannt worden zu sein. Manche ignorierten das Buch ganz und gar, andere sahen die gesellschaftliche Kritik als provokativ, sogar als überflüssig. Keiner der drei Romane wurde zu einem Verkaufserfolg und keiner erhielt einen literarischen Preis.

Dass eine solche Reaktion der Kritik mehr als demotivierend für einen Schriftsteller ist, ist nicht von der Hand zu weisen. Koeppen sieht sich wieder vor die Wahl gestellt. Einige Jahre erschien außer ein paar Pressebeiträgen nichts von Koeppen.

Erst 1958 erschien dann sein nächstes Buch *Nach Russland und anderswohin*. Es waren Reiseberichte, die ursprünglich für den Rundfunk geplant waren. Dieses Buch wurde von der Presse begrüßt, wie noch keines von Koeppens Büchern. Der so kritisierte Stil, wurde nun von Walter Jens mit Max Frisch verglichen. „Man hat den Eindruck, dass Koeppen nicht nur dafür gelobt wurde, was er geschrieben hatte, sondern auch dafür, was er zu schreiben unterließ.“ (Reich-Ranicki, 1985, S. 21)

1959 folgte dann ein weiterer Reisebericht - *Amerikafahrt*, der auch mehr als positiv empfangen wurde. Später der letzte Band *Reisen nach Frankreich*, der im Vergleich zu anderen Reiseberichten gewiss von literarischer Qualität zeugt, als ein Koeppen-Buch aber eher als schwach zu bezeichnen ist. „Durch die Verhältnisse in der Bundesrepublik und durch die unmittelbare Reaktion auf seine Bücher wurde der Romancier Koeppen von seiner eigentlichen Aufgabe weggedrängt.“ (Reich-Ranicki, 1985, S. 24)

## 2. 3. Koeppens Werk im Kontext zu der autobiographischen Schrift *Jugend*

Ob milde oder radikale Kritik, in einem war sie sich einig: Die Helden waren zu düster, aussichtslos, hoffnungslos verloren. Seine Romane der fünfziger Jahre werden als verletzend und beunruhigend bezeichnet. Neben den programmatischen Schriftstellern (Böll, Andersch u.a.), die das Thema des Kriegserlebnisses und der Nachkriegszeit behandeln, die aber gewillt sind eine Richtung, einen Rat, einen Ausweg zu zeigen, ist Koeppen derjenige, der stets nur Fragen aufwirft, Antworten hat er keine parat. Koeppen ist durchaus ein engagierter Schriftsteller, er hat jedoch keine Ideologie oder ein politisches Programm. Die Erziehbarkeit des Menschen sieht er als eine Illusion. Koeppen glaubt nicht an den Fortschritt.

Die Antworten, die Koeppen in seinen Romanen nicht gibt, lassen sich im Prosawerk *Jugend* (1976) finden:

„Wer *Jugend*, Koeppens autobiographisches Buch kennt, ist versucht zu antworten: gegen die Gesellschaft, von der eine unverheiratete Mutter [...] gebrandmarkt und deren Sohn fortwährend schmerzlich gekränkt wurde. Indes wäre dies eine zwar nicht unbedingt falsche, doch allzu enge und allzu oberflächliche Deutung.“ (Reich-Ranicki, 1985, S. 53)

Koeppens Protest gegen die Gesellschaft entspringt seiner radikalen These: „Wir sind von Anbeginn verurteilt.“ (*Jugend*, S. 47), die er neben *Jugend* auch in seinen Romanen vertritt. Der Mensch ist nach Koeppen von Anbeginn verurteilt, geprägt und er kann aus seiner Rolle nicht heraustreten. Dies wird auch in einer Passage verdeutlicht, als er sein Erscheinen, noch als kleiner Junge, im Vormundschaftsgericht beschreibt:

„Ich suchte eine Tür und meinte einen Ausweg. Ich war angezeigt worden, von wem, von jedermann, keiner Tat bezichtigt [...].“ (*Jugend*, S.66) So sind auch Koeppens Helden

Menschen, die vor vielen Türen stehen, aber keinen Ausweg finden. Sie sind gelähmt, denn sie scheuen vor der Tat.

Es sind die Verzweifelten und die Gestürzten, die zu den Helden der Romane Koeppens werden. Das „Ausgestoßensein“, „Gebrandmarktsein“ scheint schon fast programmatisch zu sein. Es sind die Abgründe des Daseins, die Koeppen befeiert. Er ist von der Vergeblichkeit überzeugt. Koeppen ist ein Dichter der Resignation. „Seine Engel sind Todesboten. Und wenn bei ihm von Flaggen die Rede ist, dann sind es die weissen Flaggen der Niederlage oder die schwarzen der Anarchie.“ (Reich-Ranicki, 1985, S. 56)

Es trifft aber nicht jene Kritik zu, die behauptete, sein Werk wäre zu düster und er kehre dem Dasein den Rücken zu. Im Gegenteil. Es ist das Paradoxe, das in den Werken Koeppens waltet. Die Weltflucht verbindet sich mit dem Lebenshunger, was ihn schaudert, fasziniert ihn zugleich. Dieses verstanden und schätzten auch Alfred Andersch, Hans Magnus Enzensberger oder Walter Jens. Die Faszination für Koeppens Werk hielt sich aber in einer verhältnismäßig kleinen Minderheit der Literaten.

### 3. Zur Interpretation der Romane *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom*

#### 3.1.0. Tauben im Gras

##### 3.1.1. Handlung und Form

Der Roman *Tauben im Gras* beschreibt einen Tag des Jahres 1951 in München. Der Autor gewährt Einblick in den Alltag verschiedener in München lebender Menschen. Die einzelnen Schicksale bilden zusammen ein Mosaik, welches ein Bild der deutschen Gesellschaft Anfang der fünfziger Jahre darstellt. Die Zentralfigur, wenn man in diesem Roman eine ausmachen kann, ist der Dichter Philipp. Er lebt mit seiner Frau Emilia zusammen. Emilia ist die Tochter eines ehemaligen geheimen Komerzienrats. Sie wohnen in einer Villa, die auffällig ist, und der Verkauf der wertvollen Gegenstände aus der wilhelminischen Zeit sichern ihr tägliches Einkommen. Emilia verbringt ihren Alltag, indem sie verschiedenen Händlern Gegenstände, Schmuck und Kleidung anbietet. Am Ende des Tages vertrinkt sie das meiste Geld. Philipp begibt sich auf den Weg zum Psychiater Behude, den er regelmäßig besucht. Er hat dem *Neuen Blatt* zugesagt, ein Interview mit Edwin (Mr. Edwin ist eine berühmter amerikanischer Dichter, der nach München gekommen ist, um einen Vortrag über die Ewigkeit des europäischen Geistes zu halten) zu machen, scheut davor jedoch zurück, weil er sich selbst mehr als Dichter betrachtet und nicht als Journalist. Durch Zufall wird er mit dem Dichter Edwin verwechselt, was ihn in eine peinliche Lage versetzt. Später begegnet er Edwin, aber er lässt von dem Interview ab. In Edwins Vortrag lernt er die Amerikanerin Kay (Kay gehört einer Touristengruppe amerikanischer Lehrerinnen an, die an dem Tag München besichtigen) kennen und verbringt den Abend

mit ihr in dem Hotel Zum Lamm, wo auch sein Tag begonnen hatte.

Während bei Emilia und Philipp ein gewöhnlicher Alltag beschrieben wird, wird bei dem Paar Carla und Washington Price ein besonderer Tag beschrieben. Carlas Ehemann war ein deutscher Soldat und ist aus dem Krieg nicht mehr zurückgekehrt. Sie hat aus der Ehe einen Sohn - Heinz. Washington Price ist ein afroamerikanischer Soldat. Carla erfährt, dass sie von Washington schwanger ist, und möchte eine Abtreibung von Dr. Frahm durchführen lassen. Washington ahnt ihr Vorhaben und überzeugt den Arzt, die Abtreibung nicht zu machen, indem er ihm versichert, für Carla zu sorgen. Carla trifft sich am Nachmittag mit ihrer Mutter. Es zeigt sich, dass sich zwischen ihnen eine unüberbrückbare Kluft aufgetan hat. Dr. Frahm verweigert Carla die Abtreibung, was sie in Hysterie versetzt. Nach einem Streit einigen sich Carla und Washington, von ihrem ehemaligen Plan zusammen nach Amerika zu ziehen abzulassen, und planen einen Umzug nach Paris. Diesen Entschluss wollen sie in einem Jazz-Club feiern (im Club spielt Carlas Vater in einer Jazz-Kapelle).

Neben Mr. Edwin kommen an dem Tag noch zwei weitere Figuren in München an, und zwar der afroamerikanische US-Soldat Odysseus Cotton und der US-Soldat Richard (ein Verwandter von Frau Behrend). Odysseus unternimmt einen Gang durch München zusammen mit seinem deutschen Dienstmann Josef. Sie sehen ein Baseballspiel (in dem Washington mitspielt) und gehen in eine Bar. In der Bar lernt Odysseus Susanne kennen und wird von ihr bestohlen. Odysseus vermutet den Dieb unter den anderen Gästen und zettelt einen Streit an, der sich auf die Straße verlagert. Odysseus muss der wütenden Masse entkommen, dafür braucht er aber Geld. Er verlangt von Josef das Geld, das er ihm zuvor für seinen Dienst ausgezahlt hatte. Als sich Josef weigert, erschlägt Odysseus Josef mit einem Stein und verschwindet. Am Abend sucht Susanne Odysseus im Jazz-Club

auf, denn sie fühlt sich mit ihm durch die Tat verbunden. Die Nachricht über den ermordeten Dienstmann erreicht allmählich ganz München. Auf Grund einer Fama, zwei Afroamerikaner hätten einen deutschen Jungen getötet, steigert sich die Wut der Deutschen auf die US-Soldaten und es kommt zum Streit. Als Frau Behrend, die sich in einer Kneipe gegenüber dem Jazz-Club befindet, Washington sieht, spricht sie den Satz aus: „Da ist er.“ Fälschlich wird von den herumstehenden Menschen vermutet, Washington sei der Mörder des Dienstmannes und sie werfen Steine gegen ihn und Carla. In dem Moment trifft tödlich ein Stein auch Carlas Sohn Heinz.

Heinz ist jedoch nicht der Einzige, der an diesem Abend sterben muss. Auch Mr. Edwin wird nach dem Vortrag von vier Strichjungen erschlagen.

### Form

Die Handlung des Romans kann in 113 Szenen verfolgt werden. Der Wechsel der Szenen scheint zuerst zufällig und erinnert an die Technik des „harten“ und des „weichen“ Schnittes, die im Film genutzt wird. Es entsteht der Eindruck, als werde eine Kamera von einem zum anderen Schauplatz geschwenkt. Der Schauplatz kann örtlich gegeben sein und dabei nur um ein Paar Meter verlagert werden. So fährt in einer Szene Mr. Edwin in seinem Cadillac, der einen Radfahrer streift. Der Radfahrer ist Dr. Behude, wie der Leser aus dem folgenden Abschnitt erfährt:

„Nun streiften sie einen Radfahrer - oh weh, er schwankt, er hält sich.“  
(S. 47)

„Er hielt sich im Gleichgewicht Er balancierte, er strampelte, lenkte das Rad in die freie Lücke, Dr. Behude, Facharzt für Psychiatrie [...]“  
(TG, S.47)

Der Schauplatz kann aber auch durch den Endsatz der letzten Passage verlagert werden. Manchmal hilft dieser dem Leser, sich im Text zu orientieren, weil er oft die nächste Passage,

die sich mit der selben Figur befasst, einleitet. Passagen, in denen Odysseus Cotton erscheint, werden oft mit den Worten „*Night and day*“ eingeleitet, ein Liedtitel, der aus seinem Musikkoffer hervorgeht. Die Wiederholung eines solchen Satzes verleitet oft absichtlich den Leser zur falschen Interpretation und dient damit einer Verfremdung. So spricht Emilia am Ende einer Passage den Satz aus: „Ich liebe dich doch, Philipp. Bleib bei mir.“ (TG, S. 38) und in der nächsten Passage kommt: „Er liebte sie nicht. Warum sollte er sie lieben?“ (TG, S. 38), was den Leser dazu verführt, zu denken, die sprechende Person wäre Philipp. Erst aus den darauf folgenden Sätzen wird dem Leser klar, dass es sich um Richard handelt, der in der erlebten Rede erklärt, er liebte seine Verwandtschaft nicht.

Das erste Beispiel kann demnach als ein „weicher Schnitt“ der zweite als ein „harter Schnitt“ bezeichnet werden. Vor allem die Abfolge der harten Schnitte ist ein typisches Verfahren bei der Montagetechnik, die den Roman dominiert. An Hand von Signalwörtern und -sätzen muss der Leser den Handlungsstrang verfolgen.

Der personale Erzähler hält sich zumeist im Hintergrund. Er erscheint im Prolog und Epilog, die den Tag einleiten und ihn wieder schließen.

„Flieger waren über der Stadt, unheil kündende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm [...].“ (TG, S. 9)

„Mitternacht schlägt es vom Turm. Es endet der Tag. Ein Kalendarblatt fällt.“ (TG, S. 236)

Die erzählte Zeit umfasst etwa neunzehn Stunden eines Tages in München. Die Stadt selbst wird an keiner Stelle genannt, durch die erwähnten Gebäude und Plätze muss der Leser den Spielort (München) errahnen. Den geschichtlichen Zeitraum, in dem sich der Roman abspielt, muss der Leser wiederum aus den Zeitungsschlagzeilen, die in den Text in Kursivschrift eingebaut sind, herausfolgern.

Dass Koeppens *Tauben im Gras* durch die Zeitspanne eines Tages und die Montagetechnik stark an Joyces *Ulysses* erinnern, ist offensichtlich. Die Montagetechnik und die erlebte Rede sind überhaupt die dominantesten literarisch-technischen Mittel des Romans. Durch die erlebte Rede der einzelnen Figuren gelangt man in ihre Innenwelt. Der Wechsel der Innenperspektiven ist oft nicht kommentiert, was dem Leser die Auseinanderhaltung einzelner Figuren erschwert.

Hinsichtlich der technischen Mittel, deren sich Koeppen bedient, kann *Tauben im Gras* zu den erfolgreichsten Beispielen der modernen Nachkriegsprosa gerechnet werden.

### 3. 1. 2. Alte vs. Neue Welt

Die historische Kontinentenaufteilung in die „Alte“ und die „Neue Welt“ genügt nicht, um jene zwischenweltliche Ferne, die sich zwischen den Deutschen und den amerikanischen Besatzungsmächten erstreckt, zu beschreiben. Die „Alte Welt“ ist eine alt gewordene Welt, eine veraltete, müde, tote Welt. Alt geworden durch Schuld und durch die Erfahrung, „näher am Abgrund“ (TG, S. 46) gewesen zu sein. Für die aus der „Neuen Welt“ Kommenden erscheint die „Alte Welt“ einem Dschungel, einem Urwald, vielleicht einer Urwelt gleich. Als Washington Carla in ihrem Mietshaus besucht, beschreibt er es wie folgt:

- (1) „Dschungeln 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 eingetragene Kreatur zu stürzen.“ (TG, S. 88)

Auch Odysseus und Kay bedienen sich dieser Metapher:

- (2) „[...] Odysseus sah gewaltige Dschungeln unter sich wachsen, Gestrüpp, Farne, Lianen überwucherten die Häuser, was gewesen war, konnte immer wieder kommen.“ (TG, S. 120)
- (3) „Kay dachte - es ist ein Dschungel, in dieser Stadt passieren sicherlich viele Verbrechen.“ (TG, S. 231)

Wie in jedem Dschungel gilt auch hier das Gesetz des Stärkeren. Ein höheres Gesetz, durch Gott repräsentiert, kann sich in der „Alten Welt“ nicht behaupten, denn die Menschen sind zu sehr in ihrer Existenznot auf das Materielle ausgerichtet, was sie in den Augen der Neu-Weltler zu Tieren werden lässt. Als Odysseus durch München geht, sieht er:

„[...] käsige Gesichter, hungrige Gesichter, Gesichter die Gott vergessen hatte, Ratten Haifische, Hyänen, Lurche, kaum noch von Menschenhaut getarnt [...].“ (TG, S. 43)

Die Deutschen leben nicht nur in einer alten Welt, sie selbst sind alt und müde, wie sie konsequent von dem Autor im Roman charakterisiert werden. Im Gegensatz zu ihnen werden die Akteure der „Neuen Welt“ als jung, unschuldig und vital beschrieben:

„Sie gingen durch die Straße, Odysseus voran, ein großer König, ein kleiner Sieger, jung, lendenstark, unschuldig, tierhaft und Josef hinter ihm, zusammengeschrumpft, gebückt, alt, müde [...].“ (TG, S. 41)

Die Deutschen stehen den Amerikanern in Form einer Hassliebe gegenüber. Einerseits verachten sie die Fremden in ihrem Land, die sie alltäglich an die deutsche Niederlage erinnern und sie in ihren Augen erniedrigen:

„Alle Amerikaner gehörten zu den geringen Leuten. Sie taten nur manchmal so, als gehörten sie zur besseren Schicht. Aber wenn sie auch reich sein mochten, die Tochter der Hausbesorgerin durchschaute sie: es waren Leute, die unten standen. Die Amerikaner waren keine richtigen Prinzen, keine richtigen Offiziere, keine richtigen Chefs.“ (TG, S. 136)

Andererseits beneiden sie sie um ihre Unbeschwertheit und die Möglichkeit eines sorglosen Lebens:

„Um die amerikanischen Jungen war Luft, die Luft der weiten Welt, der Zauber der Ferne, aus der sie kamen, verschönte sie. Die amerikanischen Jungen waren freundlich, kindlich und unbeschwert. Sie waren nicht so mit Schicksal, Angst, Zweifel, Vergangenheit und Aussichtslosigkeit belastet wie die deutschen Jungen.“ (TG, S. 206)

#### 4.1.3. Die Erretung durch die „Neue Welt“

Aus diesem Verhältnis der „Alten“ und der „Neuen Welt“ gehen im Roman unterschiedliche Beziehungen hervor. Eine dominante Rolle spielt die Beziehung zwischen Carla und dem US-Soldaten Washington Price. Carlas Mann ist an der Wolga verschollen und die Beziehung zu ihrer Mutter ist zerrüttet. Sie muss sich um ihren Sohn Heinz kümmern. Kurz nach dem Krieg sieht sie sich in ihrer materiellen Notlage sich selbst überlassen:

„[...] sie mußte was auftreiben, man war am Verhungern, die schlimmen Jahre fünfundvierzig, sechsundvierzig, siebenundvierzig, am Verhungern, sie mußte, warum sollte sie nicht? waren es nicht auch Menschen?“ (TG, S. 50)

Ihre materielle Not wird zum Ausgangspunkt der Beziehung zu Washington, denn:

„Er reichte ihr Schokolade, Konserven, Zigaretten, sehr viel in jenen Tagen.“ (TG, S. 50)

„Washington Price besorgte, brachte. Die Freunde bedankten sich leichthin. Es war, als liefere Carla einen Tribut ab.“ (TG, S. 51)

Carla ist sich ihrer Unmoral bewusst, in der sie die Beziehung zu Washington hegt. Deshalb schwört sie Washington Treue – nicht aus Liebe, sondern aus einem Gefühl der Schuldigkeit. Aus dem ursprünglichen Wunsch, der Not zu entkommen, entwickelt sich der Wunsch, ganz Deutschland zu entkommen. Die „Alte Welt“, durch Deutschland repräsentiert, kann in ihren Augen nur ein Leben in der Unsicherheit bieten. Der Wunsch nach einem sicheren Leben wird bei Carla vor allem durch die Welt der Werbung gesteigert:

„[...] Bilderwelt unzähliger Magazine, die ihr das Damenleben in Amerika zeigten, die automatischen Küchen, die Waschwunder und Spülmaschinen, die alles reinigten, während man im Liegestuhl der Television folgte [...].“ (TG, S. 51)

Aber Washington Price kennt seinen Preis und zeigt Verständnis dafür:

„Gutes Geld war ihm sicher. Er brauchte Geld. Er wollte nicht unterliegen. [...] Er mußte wenigstens vorübergehend reich sein: hier

und heute mußte er reich sein. Dem Reichtum würde Carla vertrauen. Sie würde dem Geld eher vertrauen als seinen Worten." (TG, S. 48)

Als sie von ihrer Schwangerschaft erfährt, fühlt sich Carla wieder in die ehemalige Unsicherheit zurückgedrängt. Ein Kind mit einem schwarzen US-Soldaten rückt ihren Traum von der „Waschmaschinen-Welt“ in weite Ferne:

„Carla war in den falschen Zug gestiegen. Washington war ein guter Kerl, aber er saß leider im falschen Zug. Carla konnte nichts dafür, sie konnte es nicht ändern, daß er im falschen Zug saß. Alle Neger saßen im falschen Zug [...]. Wie dumm war Carla gewesen. Sie hätte auf einen weißen Amerikaner warten sollen [...]. Nur der Zug der weißen Amerikaner führte in die Traumwelt der Magazinbilder, in die Welt des Wohlstandes, der Sicherheit und des Behagens.“ (TG, S. 132)

Carla erfährt, dass Washington den Arzt überzeugt hat, die Abtreibung nicht durchzuführen, und droht andere Wege zu erproben, auch mit dem Risiko des eigenen Todes:

„Meinst, ich will deinen Bankert haben? [...] Mit Fingern würden sie auf mich zeigen. Ich pfeif´ auf dein Amerika. Auf dein dreckiges schwarzes Amerika. Ich bleib´ hier. Ich bleib´ hier ohne deinen Bankert und wenn ich dabei draufgehe, ich bleib´!“ (TG, S. 172)

Die Eskalation kann nur durch Washingtons Optimismus, den Vitalismus und Idealismus der „Neuen Welt“ abgewendet werden:

„Er wollte das Band, daß 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 dieses Beispiels.“ (TG, S. 173)

Carla kann einen solchen Vitalismus nicht aufbringen, weil der Glaube an gute Beispiele ihr durch den zweiten Weltkrieg und durch die mit ihm zusammenhängende Not genommen wurde. Nur die Unschuld und der Vitalismus der „Neuen Welt“ ermöglichen eine Fortdauer ihrer Beziehung. Carla befreit sich vom Stigma der alten Welt, sie ist gerettet.

„Jetzt war sie befreit. Sie war nicht von dem Kind befreit, aber von dem Traum an die faule Glückseligkeit des Daseins, an den Schicksalsbetrug durch einen Knopf, an dem man drehen konnte. Sie glaubte wieder. Sie glaubte Washington. (TG, S. 185)

Auf den Vitalismus und die Unschuld der „Neuen Welt“ antwortet die „Alte Welt“ mit Brutalität, indem sie ihren unschuldigen Sohn Heinz tötet. Der Tod von Heinz, ihrer einzigen noch bestehenden Bindung an Deutschland, kann demnach auch als ein Symbol für ihre Befreiung von der Alten Welt verstanden werden.

Weniger dominant, aber dem gleichen Muster folgend, erscheint auf der Szene das Paar Odysseus und Susanne. Auch Odysseus, in Europa angekommen, durch seinen Namen zum Mythos des Helden Odysseus verleitend, ist ein afroamerikanischer US-Soldat und eben deshalb kann keine Verbindung zum Mythos bestehen. Odysseus Cotton ist ein amerikanischer, ein „Baumwolle pflückender“ Odysseus. Susanne ist wie Carla eine Deutsche. Im Gegensatz zu Washington befindet sich Odysseus erst einen Tag in München, als er Susanne kennenlernt. Susanne hatte die letzte Nacht bei dem deutschen Schauspieler Alexander und seiner Frau Messalina auf einer Party verbracht.

„Alexander hatte sie eingeladen, der berühmte Alexander. Wer glaubte es ihr? Niemand [...]. Hatte sie mit Alexander geschlafen? Ein Grunzen, *Erzherzogliebe, ein Erlebnis auch für Sie*, die Schweine hatten gesoffen, sie hatten gesoffen wie die Schweine. Und dann? Kein Gott, der sich offenbarte. Kein Alexander, der sie umarmte. Kein Held, der sie rettete [...].“ (TG, S. 162)

Susanne ist von der besseren Gesellschaft enttäuscht und fühlt sich betrogen: „Was schenkte man Susanne nach dieser Nacht? Man vergaß es, ihr etwas zu schenken.“ (TG, S. 163)

In der Bar wird Susanne vom Erzähler unheilankündigend als Kirke und Sirene bezeichnet. Sie bestiehlt Odysseus, weil sie glaubt, es stünde ihr eine Entschädigung für die letzte Nacht zu und weil sie sich an allen Menschen für die Ungerechtigkeit, die ihr ihrer Meinung nach widerfahren sei, rächen will. Odysseus vermutet den Dieb unter den anderen Gästen, was einen Streit und eine Hetzjagd auf Odysseus verursacht. Susanne folgt ihnen. Als Odysseus Josef erschlägt,

um das Geld, das er ihm ausgezahlt hat, zurückzubekommen, erkennt Susanne:

„Warum hab´ ich´s nur getan, dachte sie, ich hab doch nie so etwas getan, die haben mich schlecht gemacht, die Schweine bei Alexander haben mich schlecht gemacht, ich wollte mich rächen, ich wollte mich an den Schweinen rächen, aber man rächt sich immer an den Falschen.“  
(TG, S. 174)

Wie bei Carla und Washington, ist auch bei Susanne und Odysseus eine unmoralische Handlung der Ausgangspunkt für ihre Beziehung. Und auch Susanne hat das Gefühl der Schuldigkeit und entscheidet sich abends Odysseus aufzusuchen: „Susanne war treu. Sie war ein zuverlässiger Kamerad. Auf Susanne konnte man sich verlassen.“ (TG, S. 203)

In Susannes Augen hat sich Odysseus, indem er Josef erschlug, gegen die Ordnung der Welt aufgelehnt, die Susanne verhasst ist und von der sie sich ausgestoßen fühlt. Die Vereinigung von Washington und Carla ist als ein Symbol zu verstehen, das sich gegen die Ungerechtigkeiten in der Welt wäht, der Welt aber mit einem Idealismus begegnet, der ein produktives Einwirken auf die Welt voraussetzt. Die Vereinigung von Susanne und Odysseus stellt sich zwar auch gegen die Welt, aber ihre Beziehung wirkt sich auf die Welt destruktiv aus und kann nicht als ein ebenbürtiges Symbol betrachtet werden.

#### 3. 1. 4. Frau Behrend - die Stimme des alten Volkes

In München befinden sich aber auch Menschen, die sich keine Errettung durch die „Neue Welt“ wünschen. Frau Behrend, die Mutter von Carla, ist ein solcher Mensch. Sie repräsentiert im Nachkriegsdeutschland den wohl gängigsten Typus der Menschen. Sie verkörpert die deutsche Tradition, die tief in ihr verwurzelt ist. Nach dem Kriegsende sieht sie sich neuen, für sie unüberbrückbaren Anforderungen, ausgeliefert. Sie beteuert, den Krieg nicht gewollt zu haben, und ist selbst ein Beispiel dafür, dass es zu einem Krieg kommen musste. Ihre

anerzogenen Weltbilder versucht sie verzweifelt an die Nachkriegswelt anzuwenden. Als sie erfährt, dass ihre Tochter mit einem Schwarzen zusammenlebt, empfindet sie es als eine Schande, vor allem aber als „Rassenschande“: „[...] nie war so etwas vorgekommen in ihrer Familie, der Ariernachweis war lückenlos gewesen, und nun diese Schande!“ (TG, S. 148)

Die einzige Welt, in der Frau Behrend meint, die alten Werte wiedergefunden zu haben, ist die Welt kitschiger Romanhefte und Filme von einer Erzherzogliebe, wie sie durch den Schauspieler Alexander repräsentiert wird und den Großteil der Unterhaltungsindustrie der Zeit bilden.

Die Anwesenheit der Amerikaner empfindet sie als unnötige Erniedrigung und mit ihnen verbindet sie auch den Einzug der schlechten Sitte. In ihren Augen ist Amerika ein Land der Unzucht: „Amerika soll zusehen, wie es mit der Schande fertig wird, wir haben hier keine Neger [...].“ (TG, S. 121).

Frau Behrend glaubt sich im geschichtlichen Kontext in keiner Hinsicht schuldig gemacht zu haben. Selbst bei dem Anblick der wenigen zurückgekehrten Juden, die versuchen, ihre Existenz mit dem Verkauf auf dem Schwarzmarkt zu sichern, empfindet sie kein Mitleid, sondern sieht nur die eigene Sorge, dass in Folge dessen nicht genug Lebensmittel bei der Lebensmittelhändlerin vorhanden sein werden:

„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 im Morgengrauen [...] die mit dem geretteten Leben nichts anderes anzufangen wußten, als auf den Schuttplätzen der zerbombten Städte [...]. Unverzolltes und Unversteuertes zu verkaufen.“ (TG, S. 19)

### 3. 1. 5. Die Dichter der alten Welt

„Es war das Land Goethes, das Land Platens, das Land Winckelmanns, über diesen Platz war Stefan George gegangen. Mr. Edwin fror. Er sah sich auf einmal übriggeblieben, allein gelassen, alt, uralte, so alt, wie er war.“ (TG, S. 45)

Mr. Edwin, ein amerikanischer Dichter, soll im Amerikahaus einen Vortrag über die Ewigkeit des europäischen Geistes halten. Er selbst, obwohl aus Amerika stammend, lebt seit langer Zeit in Europa und ist mit dem europäischen Geist verwachsen. Schon kurz nach der Ankunft kommen in ihm aber Zweifel auf.

„Er sollte über die Unsterblichkeit sprechen, über die Ewigkeit des Geistes, die unvergängliche Seele des Abendlandes, und jetzt? jetzt zweifelte er. Seine Botschaft war kalt, sein Wissen erlesen.“ (TG, S. 46)

Das Land, in dem er sich befindet, befremdet ihn. Im Gegenteil zu den anderen Figuren (abgesehen von Philipp) versteht er das Nachkriegsdeutschland als eine „Neue Welt“, in der die Werte der alten Welt nicht mehr haltbar sind. Die Homosexualität ist nicht die einzige Gemeinsamkeit, die Edwin mit den Dichtern George, Platen und Winckelmann verbindet, wenn er sich an ihre Seite gesellt. Edwin ist sich bewusst, dass er wie sie ein Dichter der alten Tradition ist. Wenn Edwin friert, dann aus dem Grund, weil er weiß, dass auch sein Ende naht.

Auch der deutsche Dichter Philipp fühlt sich fremd in seinem Heimatland. Im Gegensatz zu Edwin leidet Philipp an einer Schreibhemmung, die eben jenem Misstrauen der neuen deutschen Gesellschaft gegenüber entspringt.

„Philipp wußte das Zauberwort nicht. Er hatte es vergessen. Er hatte nichts zu sagen. Er hatte den Leuten, die draußen vorübergingen, nichts zu sagen. Die Leute waren verurteilt. Er war verurteilt. Er war in anderer Weise verurteilt als die vorübergehenden Leute. Aber er war auch verurteilt. Die Zeit hatte diesen Ort verurteilt.“ (TG, S. 59)

Jene Hemmung und die Absage an die Welt „draußen“ determiniert auch seine Beziehung zu seiner Frau Emilia. Weil sich Philipp weigert, sich der Zeit zu fügen und die Angebote Drehbücher für Filme geringer Qualität zu schreiben,

„Doch Philipp dachte - welchen Film soll ich schreiben? Wovon redet sie? Filme für Alexander? Filme für Messalina? Erzherzogliebe im Atelier, ich kann das nicht, sie wird es nicht begreifen, aber ich kann das nicht ich verstehe es nicht, Erzherzogliebe, was sagt mir das? die falschen Gefühle, die echten falschen Gefühle, kein Organ dafür, wer will so was sehen? alle, so sagt man, ich glaube es nicht, ich weiß es nicht, ich will es nicht!“ (TG, S. 58)

um Emilia eine finanzielle Sicherheit zu bieten, ist das Paar von der einzigen Finanzquelle, die Emilias Erbe darstellt, abhängig. Diese Abhängigkeit empfindet Philipp zwar als unerträglich, sich aber von ihrem Besitz durch den angebotenen Kompromiss loszubinden, kommt für ihn nicht in Frage. Emilia hasst Philipp zwar für seine Unbeugsamkeit, eine erfolgreiche Schriftstellerlaufbahn wünscht sie ihm aber nicht, weil sie befürchtet, ihn dann zu verlieren:

„[...] ich möchte nicht, daß Philipp Erfolg hat, wenn er Erfolg hätte, könnte er mich verlassen, ich möchte aber doch, daß er Erfolg hätte, er müßte so viel Erfolg haben daß wir wegfahren könnten und immer Geld hätten, wenn wir aber auf diese Weise zu Geld kämen, hatte Philipp das Geld, ich möchte nicht dass Philipp Geld hat, ich möchte das Geld haben.“ (TG, S. 153)

Philipp steht Edwin in einer Art Doppelgänger-Beziehung gegenüber. Er wird zuerst im Hotel mit Edwin verwechselt und später, als er Edwin zufällig begegnet, hält dieser ihn für sich selbst:

„[...] und hinter dem Gestell stand ein Herr, den Edwin in der Verwirrung einer Sekunde für sich hielt, für sein Spiegelbild, für einen Doppelgänger“ (TG, S. 115)

Auch Philipp ist sich dieses Verhältnisses bewusst. Obwohl er in Edwin einen Verbündeten erkennt, scheut er vor einem möglichen Gespräch während der zufälligen Begegnung zurück. Die Dichter verstummen nicht nur der äußeren Welt gegenüber,

sondern auch in der gegenseitigen Beziehung. Eine Kommunikation ist nicht mehr möglich, weil sich der Sprechcode verändert hat.

„[...] wenn dieser Mann jung wäre, könnte er ein junger Dichter sein, ein Verehrer meines Werkes, und es war ihm nicht bewusst, wie lächerlich der Gedanke und seine Formulierung war [...].“ (TG, S. 116)

Obwohl die beiden Dichter zur langsam verstummenden Welt gehören, fungieren sie im Roman als die mahnende, kritische Stimme des Autors. Dabei entspringt Edwins Kritik seinem starken Traditionsbewusstsein und Philipps Kritik seiner Außenseiterposition, in der er sich der Gesellschaft gegenüber befindet. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Art der Kritik der beiden Dichter. Edwins Kritik scheint immer einen ästhetischen Anspruch erfüllen zu wollen:

„Er trank ein wenig Wein, Frankenwein, von dem er gelesen, gehört und auf den er neugierig gewesen war [...]. Es war ein Sonnenwein, und Edwin sah keine Sonne, der Wein schmeckte nach Gräbern [...].“ (TG, S. 110)

„Er sollte über und für Europa sprechen, aber wünschte er geheim vielleicht die Zerstörung, die Zertrümmerung des Gewandes, in welcher der geliebte, der im Geist so sehr geliebte Erdteil sich zeigte [...].“ (TG, S. 46f.)

Philipps Kritik hingegen beruft sich auf konkrete Umstände in der Bundesrepublik und ist heftiger:

„Ein Diplomat war übergelaufen, *Verrat aus Idealismus* [...]. Sie sahen feste, unverrückbare Fronten, abgesteckte Erdstücke, Grenzen, Territorien, Souveranitäten, sie hielten den Menschen für ein Mitglied einer Fußballmannschaft, der sein Leben lang für den Verein spielen sollte, dem er durch Geburt beigetreten war. [...] ich freue mich, wenn einer zum anderen flieht und die Karten etwas durcheinanderbringt, die Macher werden dann das Gefühl haben, das wir haben, das Gefühl der Hilflosigkeit [...].“ (TG, S. 176)

Egal auf welche Art die Kritik an der Gesellschaft ausgeübt wird, sie wird nicht erhört. Fast symbolisch erweist sich somit die Szene, als Edwin seinen Vortrag hält. Obwohl er

mittlerweile an dem Sinn seines Vortrags zweifelt, tritt er mit einem alten Idealismus an den Rednertisch:

„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.“ (TG, S. 198)

Als er aber mit seinem Vortrag beginnt, scheitert die Technik und Edwin ist im ganzen Saal kaum zu hören. Edwin versteht diesen Umstand als ein Beispiel für das Versagen des Menschen, des Geistes, von dessen Ewigkeit er sprechen sollte:

„[...] wir sind keine Menschen mehr, keine ganzen Menschen, ich hätte nie wie Demosthenes direkt zu ihnen sprechen können, ich brauche Blech und Draht die meine Stimme und meine Gedanken wie durch ein Sieb pressen.“ (TG, S. 199)

Auch in diesem Moment tritt Philipp als Edwins Doppelgänger hervor, indem er die Situation fast haargenau wie Edwin deutet:

„[...] 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 blechernen Mund gepresst, es wird zur Lautsprechersprache, zu dem Weltidiom, das jeder kennt und niemand versteht.“ (TG, S. 218)

Die Worte der alten Dichter können den heutigen Menschen nicht mehr erreichen. Und dass im doppelten Sinne, denn die meisten Zuhörer schlafen bei Edwins Vortrag ein.

Wenn bei der Ankunft Edwins berichtet wird, der Wagen des Konsuls, in dem er vorgefahren wird, sei ein geräumiger schwarzglänzender Sarg, so muss man dies als eine Ankündigung seines Todes verstehen (auch Judejahn in *Der Tod in Rom* wird in einem „*funkelnden dunklen Sarg*“ nach Rom gefahren). Nach seinem Vortrag begibt sich Edwin in die Stadt, in seinen Gedanken befindet er sich jedoch in der „Alten Welt“:

„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.“ (TG, S. 233)

Noch einmal nutzt Koeppen die Situation, um zu zeigen, dass das Band zwischen der „Alten“ und der „Neuen Welt“ endgültig gerissen ist. Für Edwin und seine Ästhetik ist kein Platz im Nachkriegsdeutschland, die alten Werte haben keinen Wert mehr. Um dies zu verdeutlichen, skizziert er kurz die Innenwelt der Strichjungen, denen Edwin begegnet, und die ihn erschlagen:

„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 [...]. Sie sahen einen eleganten reichen Freier, ein komisches Geschäft, das ihnen nicht einmal ganz verständlich, das aber, wie sie aus Erfahrung wußten, mitunter erträglich war.“ (TG, S. 233f.)

### 3. 1. 6. Sieg der Materie über den Geist

Die „Alte Welt“ ist zu einem Dschungel geworden, in dem nur der Stärkere überleben kann. Und der Stärkere ist derjenige, der Geld hat oder zu Geld zu kommen weiß. Geld ermöglicht vor allem Sicherheit, die Sicherheit eines Schlafplatzes und einer regelmäßigen Brotzeit. Den Alltag der Akteure bestimmt das Geld. Das extremste Beispiel ist wohl Philipps Frau Emilia, die sich tagtäglich auf eine rigorose Geldjagd begibt, wie es auch von Philipp beschrieben wird:

„[...] sie ist auf der Geldjagd, ihr Dämon hockt ihr im Nacken, sie schleppt ihr Lord-Reise-Plaid zu den Tandlern steigt in ihre Keller steigt hinunter zu Schlangen Fröschen und Lurchen, Herkules schlug Hydra, Emilias Hydra hat mehr als neun Köpfe, sie hat dreihundertfünfundsechzig Köpfe im Jahr [...].“ (TG, S. 157)

Emilias Erbe, das die ehemalige Sicherheit symbolisiert, hat ihren Wert verloren, was sie als eine Kränkung empfindet:

„Emilia war nicht schuld, daß die alte Sicherheit eingestürzt war, in deren Schoß zwei Generationen sich's gemütlich gemacht hatten. Sie

wollte Rechenschaft! Sie forderte ihr Erbe von jedermann, der älter war als sie.“ (TG, S. 37)

„Es war ein Scherz. Irgend jemand hatte sich einen Scherz gemacht, Emilia an zu viel Besitz zu binden. Aber vielleicht war es nicht einmal ein Scherz, vielleicht war Emilia jeder Macht, jeder Planung, jeder Überlegung, jeder guten oder bösen Fee, dem Geist des Zufalls so gleichgültig, daß es nicht einmal zu einem Scherz gereicht hatte, und sie war mit ihrem Besitz zusammen in den Abfall geworfen worden [...].“ (TG, S. 93)

Emilia fühlt sich dem Zufall überantwortet und allein gelassen. Das Erbe ermöglicht ihr zwar keine langfristige Sicherheit, sein Verkauf aber ermöglicht ihr, den Tag zu meistern, was sie zu einer Bohemeexistenz verführt, die sie im Grunde ihres Wesens hasst. Dieses ambivalente Verhältnis zu ihrem Erbe determiniert auch das Verhältnis zu ihrem Mann Philipp.

„Emilia hatte gerade diesen Teppich mitgenommen, weil Philipp ihn liebte und weil sie Philipp strafen wollte, weil er kein Geld hatte, und weil sie aufs Leihamt und zu Unverlacht gehen mußte, und weil es ihm gleichgültig zu sein schien, daß er geldlos war und sie mit Bettlerdemut ihre Sachen verschleudern durfte [...].“ (TG, S. 99)

Zugleich ist sie sich bewusst, sie könnte sich selbst mit der Rolle, die Philipp eingenommen hatte (des Nehmenden), nicht abfinden. Am Ende ist die Lebensform, zu der sie ihr Erbe verdammt hat, die einzige Überlebensform, die sie meistern kann. Nur einmal befreit sie sich von der Last des Erbes, und zwar als sie eine Perlenkette an die Amerikanerin Kay verschenkt:

„Sie war frei. Das Glück würde nicht währen. Aber für den Augenblick war sie frei. Sie befreite sich, sie befreite sich von Perlen und Diamanten [...]. Sie hatte es gewagt, sie war frei.“ (TG, S. 167)

Aber auch diese befreiende Geste hat keinen Bestand in einer auf die Materie ausgerichteten Welt. Kay schenkt die Kette weiter an Philipp, weil sie ihn für arm hält. Eine Befreiung ist nicht möglich. Die Menschen sind dem Materiellen verfallen.

Obwohl Emilia als Beispiel ein Extrem in dieser Hinsicht darstellt, ist die Versklavung der Menschen durch das Materielle auch bei anderen Akteuren zu beobachten - der Arzt Behude spendet Blut, wofür er Geld bekommt: „Die Welt brauchte Blut. Dr. Behude brauchte Geld. Sieg der Materie über den Geist.“ (TG, S. 47)

Der sechzehnjährige Hans überlegt während Edwins Vortrag, ob Alfredo (eine Bildhauerin) Geld hat:

„[...] ob sie Geld hat? Er war eine kleine Rechenmaschine, aber er war noch unerfahren, sonst hätte er wissen müssen, daß die arme Alfredo kein Geld hatte. Er hätte seinen Arm, auf den sie sich stützte, zurückgezogen.“ (TG, S. 221)

Josef, der Dienstmann bietet trotz seines Alters seine Dienste im Gepäcktragen an:

„Odysseus stand in keinem Affektzusammenhang zu Josef, Josef war keine Maske des Ödipus für Odysseus, nicht Haß, nicht Liebe bewegte sie, Josef vermutete Freigiebigkeit, er trieb heran, sacht und beharrlich, er sah eine Brotzeit, sah ein Bier Night-and-day.“ (TG, S. 30)

Als Odysseus dann Josef für seine Dienste bezahlt, wird er von Josef als der König Odysseus bezeichnet, was eine Anbetung des Geldes und der Menschen, die es besitzen, zeigt. Als Odysseus Josef erschlägt, um das von ihm ausgezahlte Geld zurückzubekommen, weil er zuvor von Susanne bestohlen wurde, wird die Dschungel-Metapher zur Realität. Odysseus fügt sich in diesen Dschungel ein, denn er weiß, ohne Geld kann er in dem Land nicht bestehen. Der jüngere und stärkere Odysseus tötet den älteren und schwächeren Josef. Josef scheint sich mit diesem Naturgesetz abgefunden zu haben. (Am Mittag träumt Josef schon seinen Tod aus Odysseus Hand). Im Sterbebett bekennt er dann:

„Jetzt brachte sein Sterben die ganze Stadt in Aufruhr. Der alte Dienstmann hatte das nicht gewollt. Er kam noch einmal zu sich. Er sagte: „Es war der Reisende.“ Er sagte es nicht, um anzuklagen. Er war froh, daß es der Reisende war. Die Schuld war beglichen.“ (TG, S.192)

### 3.1.7. Fazit

Der Roman *Tauben im Gras* bietet eine Übersicht über Menschentypen und Charaktere, wie es sie in Deutschland der fünfziger Jahre sicherlich gegeben hat. Einen Helden gibt es in einem Koeppen-Roman nie, aber in *Tauben im Gras* fällt selbst die Aufgabe, eine Hauptfigur zu erkennen, schwer. Es gibt eine Vielzahl von Hauptfiguren, deren Heldentum darin besteht, dass sie den Tag angesichts ihrer Aussichtslosigkeit meistern. Denn alle Akteure ohne Unterschied befinden sich jeder für sich in einer aussichtslosen Lage. Sie sind hingeworfen in eine Welt, die einen raschen Geschichtswandel erlebt, zu rasch für die gelähmten und müden Figuren. Sie versuchen einen festen Platz im Leben einzunehmen, aber meistens scheitern ihre Versuche. Die „Alte Welt“ und ihre Werte haben sich überlebt und die „Neue Welt“ erscheint in viel zu unklaren Konturen, um ein Vertrauen im Menschen wiederaufzubauen.

Die Akteure sind einsam, weil ihnen jede Möglichkeit auf einen Glauben genommen wurde. Es ist eine gottlose Welt, in der sie sich befinden. Sie geben sich ihrer erlangten Freiheit hin und unterliegen einem dschungelhaften Verhalten, indem sie sich von ihren Trieben beherrschen lassen. Die alltägliche Hetzjagd nach Geld, Sicherheit und nach dem kleinen privaten Glück verstrickt die einzelnen Figuren ineinander, und das Gesamtbild, das sich dann dem Leser bietet, stellt einen Versuch über das Leben dar.

„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.“ (TG, S. 223f.)

### 3. 2. 0. Das Treibhaus

#### 3. 2. 1. Die zeitgenössische Rezeption

„Es hat eingeschlagen, in Bonn. Es gab einen Krach und etliches Geknatter, und es stank eine Weile nach Schwefel. Die Leute in Bonn sprachen miteinander darüber, einer sagte es dem anderen, und der eine oder der andere ging hin in die nächste Buchhandlung und kaufte sich: Wolfgang Koeppen, *Das Treibhaus*.“ (Salomon, 1953, zitiert nach Greiner, S. 50)

Als im Herbst 1953 Koeppens zweiter Roman *Das Treibhaus* erschien, sprach man schnell von einer Sensation und einem Skandal zugleich. Aber was unterschied diesen Roman von Koeppens Nachkriegserstling *Tauben im Gras*? Und was unterschied ihn von den vielen anderen in der Bundesrepublik erschienenen Romanen?

Koeppen distanziert sich am Anfang des Romans von der Absicht, die realen Verhältnisse im Bundestag beschrieben zu haben, und er spricht von einer poetischen Wahrheit, die der Roman beinhalten soll. Trotz dieser Distanz beschreibt Koeppen einen konkreten Bundestag, in einer konkreten Stadt und ganz konkrete Verhältnisse zwischen politischen Parteien, was den Leser dazu verführte, konkrete bundesrepublikanische Politiker hinter Koeppens Romanfiguren zu entdecken: hinter Knurrewahn wurde Kurt Schumacher (SPD-Parteivorsitzender 1946-1952) oder Erich Ollenhauer (SPD-Parteivorsitzender 1952-1963) vermutet. Die Hauptfigur, der gescheiterte Politiker Keetenheuve, wurde mit Carlo Schmid verglichen. Koeppens angebliche Distanz scheint nach dem Durchlesen des Romans vorgetäuscht. Fritz René Allemann macht Koeppen den Vorwurf, der Roman hätte keinen Erfolg, würde er in einem anderen Land und in einer anderen Stadt spielen, und schreibt weiter:

„Die Wirkung des Buches ist also das Ergebnis einer vielleicht geschickten, aber im Grunde tief erschreckenden literarischen Hochstapelei, und daß der Verfasser sich vorsichtig dagegen versichert, etwa gar zu ernst und beim Worte genommen zu werden, macht die

Geschichte seines vielleicht zuinnerst reinen, aber nicht reinlichen Bonner Parsifals nicht gerade appetitlicher." (Allemann, 1954, zitiert nach Greiner, S. 62)

Nach Allemann macht Koeppen eben die Aktualität und Realität in der Bundesrepublik zur Essenz des Romans, was er wiederum bestreitet, um den Effekt des Romans auf die Öffentlichkeit zu vergrößern.

Neben der Sensationsdebatte „Wer wohl gemeint worden war?“ eröffnete sich eine andere heftige Diskussion, die für Koeppens weiteres Schaffen viel bedeutender war. Im *Treibhaus* wurde eine Kritik ausgeübt, die sicherlich zu düster und zu pessimistisch war (Korn spricht von einem hasserfüllten Koeppen)<sup>13</sup> und ein verzerrtes Bild der Bundesrepublik wiedergab. Es war jedenfalls Kritik und die wollte man in der heilen Welt der fünfziger Jahre nicht hören, wodurch Koeppen in die Rolle eines Störenfrieds und Nestbeschmutzers geriet. Koeppens Kritik richtete sich gegen die Restauration mit allen ihren Nebenerscheinungen, gegen die Politik, die im Bonner Bundestag (mit der aktuellen Frage der Wiederbewaffnung) betrieben wurde, und gegen das Volk selbst, das es sich bequem gemacht hatte in den eigenen vier Wänden und dessen politisches Interesse weiter nicht reichte, was *Das Treibhaus* zu einem politischen Roman werden ließ. Karl Korn bezeichnet den Roman zwar als eine Phantasmagorie (S. 46), spricht ihm aber eine politische Wahrhaftigkeit zu:

„Was immer aber der Autor mit Recht für das Werk seiner freien Phantasieerfindung gelten machen mag, der Roman ist eminent politisch. Nicht etwa nur darum, weil er einen intellektuellen Abgeordneten der Opposition zum Helden hat [...], nicht nur darum, weil Fraktionen und Fronten, Cliques und Verbände, Volks- und Interessevertreter, Beamte als Wartegeld und gewiegte Antichambrierer, der Präsident und der Kanzler gar, zusammen mit der provinziellen Bevölkerung in dem von lauen und schwülen Lüften dampfenden Treibhaus sich hauptstädtisch aufführen, sondern vor allem

---

<sup>13</sup> „Es ist unleugbar, daß der kalte Haß Koeppen die Feder geführt hat [...]. Selbst da, wo der Autor zu lieben scheint, ist Haß im Spiel. (Korn, 1953, zitiert nach Greiner, S. 46)

deshalb, weil der Roman nicht mehr und nicht weniger als das große politische Trauer- und Satyrspiel der Entscheidung über die Wiederbewaffnung hat.“ (Korn, 1953, zitiert nach Greiner, S.45)

Der Skandal um Koeppens *Treibhaus* scheint eben dieser Nähe von Phantasmagorie und Wahrhaftigkeit zu entspringen. Die zeitgenössische Kritik erkannte richtig: *Das Treibhaus* war hier und da zugespitzt und übertrieben in der Darstellung der zeitgenössischen Politik. Im Wesentlichen aber zeigte es doch ein wahres Bild. Ein Bild, das sich den Deutschen in den fünfziger Jahren bot. Und es wurden im *Treibhaus* Themen besprochen, mit denen sich die Deutschen auch befassten oder befassen sollten, was wohl die Hauptintention Koeppens war.

„Es wird noch eine Weile Geschrei geben, wer wohl mit Keetenheuve gemeint sein könnte, und wer wohl dieser Abgeordnete sei oder jener Pressechef. Die heilige Allianz der falschen Biedermänner wird sich allseits entrüsten über dies oder jenes. Und viele, mehr als die öffentliche Meinung es wohl wahrhaben will, werden durch das Buch Koeppens angerührt sein, bewegt sein, neugierig, wie der Autor es wollte. Und darauf kommt es an.“ (Salomon, 1953, zitiert nach Greiner, S.53)

### 3. 2. 2. Handlung und Form

#### Handlung

Im Roman *Das Treibhaus* werden zwei Tage im Leben des Bundestagsabgeordneten der Opposition Keetenheuve beschrieben. Keetenheuve kommt mit dem Zug, dem Nibelungenexpress, nach Bonn. Während der Fahrt denkt er an seine Frau Elke, die er vor kurzer Zeit beerdigt hat, und an deren Tod er sich schuldig fühlt. Nach seiner Ankunft in Bonn begibt er sich auf den Weg zum Bundestag. Er trifft Korodin, einen Abgeordneten der Regierung (CDU). Nach einer Unterredung, aus der politische Ansichten der Abgeordneten ersichtlich werden, fahren sie gemeinsam im Taxi zum Bundestag und trennen sich dort. Keetenheuve schließt sich einer Touristengruppe an, die den Bundestag besichtigt. Danach geht er in die Journalisten-Baracke und besucht Mergentheim (Mergentheim ist ein Journalist, der vor 1933 mit Keetenheuve im „Volksblatt“ arbeitete, sich später nach Italien rettete und nun weiter als Journalist arbeitet.) Mergentheim begrüßt Keetenheuve mit dem Satz: „Sieh dich vor.“ (TH, S. 63) und erklärt ihm, Frost-Forstier (Geheimdienstchef) habe eine Photographie, die Keetenheuve zeigt, wie er in London in BBC zu Deutschland spricht. Er erklärt ihm, dass eine Widerstandshaltung während der NS-Zeit dem heutigen Politiker schadet. Keetenheuve verlässt Mergentheim und geht zu Dana, einem alten Korrespondenten. Dieser reicht ihm eine Nachricht des Conseil Supérieur des Forces Armées, in der die Siegermächte die Teilung Deutschlands als den einzigen Gewinn des letzten Krieges bezeichnen. Diese Nachricht kann Keetenheuve im Bundestag nutzen, um die Position der Regierung zu verunsichern.

Nachdem er die Nachricht seinem Parteichef Knurrewahn gezeigt hat, lässt er sie offen auf seinem Schreibtisch

liegen. Er trifft sich mit Frost-Forestier, der ihm einen Gesandtschaftsposten in Guatemala anbietet. Keetenheuve begreift, dass er auf diese Weise von der deutschen politischen Szene verschwinden soll. Auf dem Weg von Frost-Forestier trinkt er einen Kognak auf der Rheinterasse und führt ein imaginäres Gespräch mit Stendhal, Hitler und Chamberlain. Danach fährt er ins Amerikahaus zum Parteiausschuss.

Dort werden aktuelle politische Themen behandelt, aber Keetenheuve ist mit der Art und Weise, wie die Politik seiner Partei (SPD) geführt wird, unzufrieden. Nachdem er den Ausschuss verlässt, unternimmt er einen Spaziergang durch Bonn und in dem Bild, das sich ihm in Bonn bietet, sieht er seine politische Desillusion bestätigt. Er geht ins Kino, fühlt sich aber unwohl unter Menschen, die der Unterhaltung auf der Leinwand folgen. In einer Weinstube lernt er die Heilsarmeemädchen Gerda und Lena kennen und unterhält sich später mit Lena, die ihn stark an seine verstorbene Frau Elke erinnert. Die Nacht verbringt er in seiner Abgeordnetenwohnung.

Am nächsten Tag entdeckt Keetenheuve einen großen Artikel über das Interview mit den Generalen von Mergentheim in der Zeitung. Die Nachricht wurde auf seinem Schreibtisch gefunden und deren Kopie der Presse preisgegeben. Keetenheuves einzige Möglichkeit auf die Politik bedeutend einzuwirken, scheitert. Im Bundestag wird über die Wiederbewaffnung Deutschlands abgestimmt. Keetenheuve hört die Kanzlerrede und hält selber eine Rede, obwohl er weiß, dass „die Karten schon vergeben sind“. In der Abstimmung gewinnt die Regierung. Keetenheuve geht durch Bonn und trifft in einer Weinstube die Heilsarmeemädchen wieder. Er verführt Lena. Während des Liebesakts treten in Keetenheuves Phantasie alle Figuren, die ihn beklemmen vor seine Augen. Nachdem er sich der

Schreckensvisionen entreist, verlässt er Lena und springt von der Brücke in den Rhein.

### Form

Das *Treibhaus* unterscheidet sich in seiner formalen Ausführung markant von den zwei weiteren Romanen (*Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom*). Der Roman ist in fünf Kapitel gegliedert und in seiner Struktur übersichtlich, was für Koeppen eher untypisch ist. Überhaupt scheint Koeppen in diesem Roman daran gelegen zu haben, dass der ganze Roman in Form und Handlung ein überschaubares Bild bietet. Dies erzielt er durch mehrere Mittel. Unter anderem dadurch, dass er von altbewährten Mitteln ablässt. Die für Koeppens Romane typische Montagetechnik wird in diesem Roman kaum benutzt. Der auktoriale Erzähler bietet eine genaue und klare Beschreibung des Orts und der handelnden Personen:

(1) „Frost-Forestier schaltete das Licht ein, und es wurde hell in einem enormen Raum, einem prächtigen Festsaal des neunzehnten Jahrhunderts mit Stuckplafond und gedrechselten Säulen, dies war Frost-Forestiers Schlafkammer, Eßraum, Arbeitszimmer, Salon, Küche, Laboratorium, Bad.“ (TH, S. 28)

(2) „Der Zug hielt in Godesberg. Herr von Timborn lüftete den Hut, den korrekten, kleidsamen Mister-Eden-Filz. In Godesberg wohnten die feinen Leute, die Bruderschaft vom Protokoll.“ (TH, S. 41)

(3) „Korodin verließ am Bahnhof die Straßenbahn. Ein Schutzmann spielte Schutzmann in Berlin am Potsdamer Platz. Er gab die Bonner Straße frei.“ (TH, S. 45)

Auch ein scharfer Szenenwechsel, aus *Tauben im Gras* bekannt, wird hier nicht vorgenommen. Ort des Geschehens ist meistens eng an die Figur Keetenheuve gebunden, was Keetenheuve zu einer klaren Zentralfigur des Romans werden lässt, was wieder im Vergleich zu den anderen zwei Romanen neu ist. Zu einer Zentralfigur wird Keetenheuve auch dadurch, dass die Anzahl der Figuren relativ klein ist und die Wichtigsten zusammen mit Keetenheuve auf fünf beschränkt werden können.

Die erzählte Zeit umfasst zwei Tage. Da aber diese zwei Tage nicht ausreichen können, um Keetenheuve als Zentralfigur dem Leser nahezubringen, werden oft Rückblicke genutzt, um die Figur für die Gegenwart zu deuten und ihr Handeln in diesen zwei Tagen begreiflich zu machen. Diese Rückblicke beziehen sich vor allem auf seine Frau Elke und auf sein Leben im Exil:

„Wagalaweia, heulte die Lokomotive. Elke war zu ihm gekommen, als sie hungrig war, und er hatte damals Konserven, ein warmes Zimmer, Getränke, einen kleinen schwarzen Kater und nach langem Fasten Appetit auf Menschenfleisch.“ (TH, S. 12)

„Er sprach in England. Er kämpfte hinter dem Mikrophon, und er kämpfte nicht zuletzt für Deutschland, wie er meinte, für Tyrannensturz und Frieden, es war ein guter Kampf, und nicht er mußte sich schämen.“ (TH, S. 67)

Die Position Keetenheuves als Zentralfigur wird dadurch noch verstärkt, dass die Welt überwiegend aus seiner Sicht geschildert wird, und dass in der Form der erlebten Rede:

„Keetenheuve wollte aufstehen. Er wollte zu ihnen sprechen. Er wollte sie überzeugen, und vielleicht wollte er sie nur reizen, denn er glaubte nicht mehr, daß er sie überzeugen konnte.“ (TH, S. 110)

oder:

„Was wollte Keetenheuve? Jedes Dach war besser als keins. Er wußte es. Er kannte Barackenlager und Nissenhütten, er kannte Bunkerwohnungen, Trümmerunterkünfte, Notherbergen, er kannte auch die Slums in London und die Kellergassen im Chinesenviertel des Rotterdamer Hafens, und er wußte, daß die Mindestwohnung, die der Ausschuss bauen wollte, ein Fortschritt gegen dieses Elend war.“ (TH, S. 108)

Ein letztes Mittel, zu dem Koeppen greift, um die Figur Keetenheuve zu verdeutlichen, ist die Kursivschrift, die aus *Tauben im Gras* schon bekannt ist. Sie erscheint aber im *Treibhaus* viel häufiger und bezieht sich (1) auf die Figur Keetenheuve und seine Betrachtungen, die er über sich anstellt und die er über andere anstellt (2). Sie dient auch als Verweis auf ein Zitat und Literatur- oder Reklametitel (3) :

(1) „*Keetenheuve Manager, Keetenheuve Exzellenz, Keetenheuve Sir, Keetenheuve Verräter, Keetenheuve der Mann, der das Gute will.*“ (TH, S. 92)

(2) *Monsieur Frost. Frost Forestier, der Matjesmotor, die Specktunkenhochleistungsmaschine. Das Denkelektron. Zweitonbändermann. Stahlgymnast. Männlich. Ruhiges Membrum.*" (TH, S. 87f.)

(3) „*Eßt die gebrannten Riesenmandeln.*“ (TH, S. 119)

„*Theseus auf der Flucht Minotaurus lebt.*“ (TH, S. 127)

Die Struktur des Romans zielt darauf ab, dass sich der Leser vordergründig auf die Handlung und deren politisch-kritischen Inhalt konzentriert und nicht von effektvollen Stilmitteln abgelenkt wird. Dies zuegt davon, dass Koeppen, obwohl er von einer poetischen Wahrheit spricht, mit diesem Roman vor allem eine politische Aussage machen wollte.

### 3. 2. 3. Das politische Treibhaus Bonn

„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 [...], Deutschland war ein großes öffentliches Treibhaus, Keetenheuve sah seltsame Floren, gierige, fleischfressende Pflanzen [...].“ (TH, S. 38)

Deutschlands Wiederaufbau ist im vollen Gange und Keetenheuve, eben in Bonn angekommen, empfindet Unbehagen. In dem Treibhaus, in dem sich Keetenheuve befindet, gedeihen keine Floren, im Gegenteil, es riecht dort nach Verwesung und nach Krankheit:

„[...] 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.“ (TH, S. 38f)

Die Treibhaus-Metapher wird auch im Zusammenhang mit dem botanischen Garten gebracht:

„Durch das Fenster drang wieder feuchtwarm Erddunst und Pflanzengeruch eines botanischen Gartens, und bleiche Blitze durchzuckten das Treibhaus.“ (TH, S. 73)

Diese Verbindung ist sicherlich nicht zufällig, denn beide zeigen Gemeinsamkeiten auf und eignen sich in dreifacher Hinsicht zur Kritik an der deutschen Restauration. Zum einen sind beides Orte, an denen etwas keimt und wächst. Zum zweiten

handelt es sich um eine künstliche Anpflanzung. Und zum dritten, vor allem den botanischen Garten betreffend, handelt es sich um eine Anpflanzung, die mit dem Ziel unternommen wurde, zur Schau gestellt zu werden. Doch wenn in Keetenheuves deutschem Treibhaus etwas keimt, dann ist es der Keim des Bösen, eine Krankheit, an der die deutsche Nation leidet. Den Ursprung dieser Krankheit sieht Keetenheuve in der nationalsozialistischen Vergangenheit:

„Der deutsche General war für Keetenheuve ein Krebs des deutschen Volkes, und an dieser Meinung änderte auch die Achtung nichts, die er für die von Hitler ermordeten Generale empfand. [...] Keetenheuve hatte das Volk an der Generalskrankheit leiden und sterben sehen; und wer, wenn nicht die Generale, hatten den braunen Bazillus großgezogen!“ (TH, S. 81)

Für Keetenheuve entpuppt sich die „Stunde Null“ als eine Lüge. Das Volk bleibt unbelehrt und strebt einer neuen Gefahr entgegen. Die alten Werte werden restauriert und treten in neuer Form hier und da wieder auf. Der „braune Bazillus“ ist allgegenwärtig:

„Es stimmte ihn nur trauriger, der schon traurig war; aber es erschütterte nicht, bestätigt zu hören, was man lange schon weiß und fürchtet, hier die nationale Restauration, den restaurativen Nationalismus, auf den alles hinauslief. Die Grenzen öffneten sich nicht. Sie schlossen sich wieder.“ (TH, S. 69)

Aus dieser Sicht ist nach Keetenheuve auch die Demokratie zum Scheitern verurteilt. Das Volk, an die Diktatur gewöhnt, belächelt den Bundestag, und die Abgeordneten werden von dem Volk um ihren Posten beneidet:

„Das Volk war neidisch. Es neidete den Abgeordneten den Titel, den Sitz, die Immunität, die Diäten, den Freifahrschein. Würde des Parlaments? Gelächter in den Schenken, Gelächter auf den Gassen. Die Lautsprecher hatten das Parlament in den Stuben des Volkes entwürdigt, zu lange, zu willig war die Volksvertretung ein Gesangsverein gewesen, ein einfältiger Chor zum Solo des Diktators. Das Ansehen der Demokratie war gering. Sie begeisterte nicht. Und das Ansehen der Diktatur? Das Volk schwieg. Schwieg es in weiterwirkender Furcht? Schwieg es in anhänglicher Liebe?“ (TH, S. 36)

Wenn Keetenheuve die Restaurationszeit mit seinen Nebenerscheinungen als eine neue Gründerzeit bezeichnet, dann ist die Gründerzeit mit all ihren historischen Folgen gemeint. Die Gefahr, dass die Stimmung wieder in ein altes historisches Muster umkippt, ist stets präsent:

„Lebte Keetenheuve in einer neuen Gründerzeit? Es war eine untergründige, eine hintergründige, eine begründete grundlose Zeit.“  
(TH, S. 119)

„Wirklich, die Gründerjahre waren wiedergekehrt, ihr Geschmack, ihre Komplexe, ihre Tabus.“ (TH, S. 120)

Es wächst aber doch etwas im deutschen Treibhaus, und zwar neue Siedlungen und Bauten - sie sind die neuzeitigen Flora. Die Bauindustrie ist im vollen Gange, um ihren Beitrag zur Restauration zu leisten. Aber auch dieses Wachstum empfindet Keetenheuve mehr als eine Wucherung, denn als eine gesunde Entwicklung. Auch die Bauindustrie sieht er von dem „braunen Bazillus“ befallen. Neue Wohnsiedlungen, denen er begegnet, setzt er angesichts des Baustils den SS-Wohnsiedlungen des Dritten Reichs gleich. Und die Politiker, die über diese Bauten abstimmen, sehen dieses Gleichnis nicht, eben weil sie auch von dem „braunen Bazillus“ angegriffen sind:

„Er meinte die Situation zu durchschauen: sie barg Gift und Bazillen. Was waren denn diese Siedlungen anders als die nationalsozialistischen Siedlungen der Kinderreichen, als SA- und SS-Siedlungen, nur billiger, nur enger, nur schäbiger, nur dürftiger? Und wenn man die Blaupausen betrachtete, es war der Nazistil, in dem weiter gebaut 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. Das Programm des nationalsozialistischen Bundes der Kinderreichen war Heinewegs und Bierbohms Programm, es war ihre Bevölkerungsbeschwichtigung, es war ihr sozialer Fortschritt.“ (TH, S. 108)

Wie ein botanischer Garten, soll auch das deutsche Treibhaus zur Schau gestellt werden und der Repräsentation dienen. Deshalb errichtet die Bauindustrie neben Siedlungen auch hohe Repräsentationshäuser verschiedener Verbände. Die

Unterhaltungs- und Werbeindustrie motiviert zum Konsum, der zur Prestige des neuen Deutschen gehört:

„Die Stadt bot dem einsamen Wanderer vieles an, sie bot ihm Öfen an, Kühlschränke, Fahrräder, Töpfe, Möbel, Uhren, Radioapparate, all diese Güter standen oder lagen in der wie nur für Keetenheuve erleuchteten Schaufenstern in einer auffallenden Vereinsamung, sie waren des Teufels Versuchung.“ (TH, S. 133)

Jenes repräsentative Deutschland vermittelt nach Keetenheuve ein Trugbild, denn: „Die Fenster des Treibhauses waren schlecht geputzt; die Lüftung funktionierte nicht.“ (TH, S. 92)

Damit die Lüftung wieder funktioniert, bedarf es nach Keetenheuve einer Revolution. Aber zugleich verwirft er diese Idee, da seiner Meinung nach die Revolution schon lange tot ist: „Die Revolution war tot. Sie war verdorrt. Die Revolution war ein Kind der Romantik, eine Krise der Pubertät.“ (TH, S. 109) Zudem benötigt die Revolution ein mündiges Volk, das sich gegen die Regierung auflehnt. Und dieses Volk sieht Keetenheuve in Deutschland nicht. Das Volk lässt sich in seiner Passivität verharrend von den Politikern gerne beschwichtigen. Das Interesse gilt nicht der Politik. Zu frisch ist die Erfahrung der Demokratie, in der sich der Deutsche noch immer nicht eingefunden hat und dessen System ihm fremd ist. Als sich vor dem Bundestag doch eine kleine Gruppe von Demonstranten versammelt, denkt Keetenheuve:

„Die eigentlich dürftige Demonstration war traurig, weil sie etwas von der dumpfen Schicksalsergebenheit des wirklichen Volkes zeigte, das aus einem Gefühl, es kommt doch alles wie es kommen soll, wir können da doch nichts machen, Gesetze und Entscheidungen, die es wohl ablehnte, nicht verhinderte, es nicht einmal versuchte, sondern bereit war, die Folgen zu tragen;“ (TH, S. 157)

Für Keetenheuve ist die Restauration ein Prozess der Verwesung des Leichnams Deutschland, der im Treibhaus nur künstlich verlangsamt wird, aber unabwendbar ist. Das Bild der bundesrepublikanischen Welt der fünfziger Jahre, welches

Koeppen durch die Augen und Gedanken Keetenheuves dem Leser bietet, ist sicherlich zu düster und verzerrt, als dass man es für eine wahrheitsgetreue politische Dokumentation halten könnte. Jene Übertriebtheit und ein markanter Pessimismus entspringt einer großen Unzufriedenheit, die jeder deutsche Intellektuelle in den fünfziger Jahren über die Richtung der deutschen Entwicklung verspüren musste. Keetenheuves Schilderungen und Ansichten ist deshalb mit Distanz und historischer Objektivität entgegenzutreten.

#### 3. 2. 4. Keetenheuves Scheitern

„Alle Politik war schmutzig, sie glich den Gangsterkämpfen, und ihre Mittel waren dreckig und zerreißend, selbst wer das Gute wollte, wurde leicht zu einem anderen Mephistoteles, der stets das Böse schafft, denn was war gut und was war böse auf diesem Feld, das sich weit in die Zukunft ausdehnte, weit in ein dunkles Reich?“ (TH, S. 72)

Keetenheuve reist nach Bonn, um über die Wiederbewaffnung Deutschlands abzustimmen, und dieser Reise soll seine letzte sein. Obwohl in diesem Roman keine so eindeutigen Vorausdeutungen auf seinen Tod zu finden sind, wie in *Tauben im Gras* bei Mr. Edwin oder in *Der Tod in Rom* bei Judejahn, kann man nach dem Durchlesen des Romans behaupten, dass der Tod seiner Frau Elke den Anfang von Keetenheuves Ende bedeutet. Aber zwischen seiner Anreise und seinem Tod im Rhein wird die Geschichte Keetenheuves erzählt, die als eine Geschichte des Scheiterns bezeichnet werden kann.

Keetenheuve, der nach 1933 ins Exil ging, weil er sich mit dem nationalsozialistischen Regime nicht arrangieren wollte, aber auch nicht bereit war, ihm zu trotzen, kehrt nach dem Krieg nach Deutschland zurück, erfüllt von politischen Idealen. Seine Flucht ins Exil erscheint ihm als ein persönliches Versagen. Nach dem Krieg sieht er seine Chance, sein ehemaliges Scheitern „wiedergutzumachen“, und widmet sich

der Politik. Keetenheuve gelingt es nach dem Krieg tatsächlich in den Bundestag gewählt zu werden:

„Keetenheuves Beschäftigungen, seine Mitarbeit am Wiederaufbau, sein Eifer, der Nation neue Grundlagen des politischen Lebens und die Freiheit der Demokratie zu schaffen, hatten es mit sich gebracht, daß er in den Bundestag gewählt wurde.“ (TH, S. 17)

Seine Erwartungen von der Politik werden jedoch sehr bald enttäuscht. Keetenheuve erkennt, dass es zu einer Wandlung in der Gesellschaft und Politik, wie er sie sich wünschte und vorstellte, nicht gekommen war:

„[...] die Menschen waren natürlich dieselben geblieben, sie dachten gar nicht daran, andere zu werden, weil die Regierungsform wechselte, [...]“ (TH, S. 17)

Mit seinen Ansichten und Überzeugungen sieht er sich bald in die Opposition gestellt. Keetenheuve will diesmal nicht scheitern und deshalb handelt er nach seinem Gewissen und wird damit zum Gegner der eigenen Partei, denn er ist „der Bazillus der Unruhe in ihrem milden trägen Parteeibrei, ein Gewissensmensch und somit ein Ärgernis.“ (TH, S. 7)

Nach Jahren der Bemühungen um ein besseres Deutschland sieht sich Keetenheuve in der Politik und im Leben allein gelassen:

„Und was er in der Politik verlor, was ihm abgekämpft wurde und was er aufgeben mußte, das verlor er auch in der Liebe, denn Politik und Liebe, sie waren beide zu spät zu ihm gekommen.“ (TH, S. 18)

Elke (die Tochter eines ehemaligen Gauleiters, der kurz nach dem Krieg mit seiner Ehefrau Selbstmord beging), der er sich als Sechzehnjährigen annimmt und sie später heiratet, fühlt sich in der Ehe allein gelassen. Keetenheuve, seinen politischen Idealen und Pflichten nachjagend, bietet ihr keinen Halt. Dieser großen Enttäuschung versucht sie durch Alkohol und Drogen zu entkommen, denen sie am Ende unterliegt. Keetenheuve ist von seiner Schuld überzeugt:

„Er hatte Elke nicht gehütet. Er begriff es nicht. Er hatte Ausschüsse besucht, er hatte hunderttausend Briefe geschrieben, er hatte im Parlament gesprochen, er hatte Gesetze redigiert, er begriff es nicht, er hätte bei Elke bleiben können, an der Seite der Jugend, und

vielleicht wäre es, wenn er nicht alles falsch gemacht hätte, die Seite des Lebens gewesen.“ (TH, S. 102)

Mit Elkes Tod gibt es für Keetenheuve keine Möglichkeit mehr, sich an die Seite des Lebens zu stellen. In der Hinsicht sind die zwei Tage in Bonn auch als Keetenheuves Abschied vom Leben und der Politik zu deuten. Nicht nur aber aus Keetenheuves Sicht, sondern auch aus der Sicht seiner politischen Gegner aber auch Mitstreiter. Keetenheuve soll von der deutschen Politik verabschiedet werden. Von Frost-Forestier wird ihm, dem „Stein auf dem Weg“,<sup>14</sup> ein Gesandtschaftsposten in Guatemala angeboten. Keetenheuve ist sich bewusst, dass er auf diese Art aus dem politischen Leben entfernt werden soll. „Es war soweit. Sie wollten ihn abtun. Sie wollten ihm die Pistole auf die Brust setzen, ihn erpressen.“ (TH, S. 84)

Aber Keetenheuve bekommt die Chance, sein Schicksal in Guatemala abzuwenden, indem ihm von dem alten Korrespondenten Dana ein Interview mit den Generalen der Siegermächte überreicht wird, in dem sie die Teilung Deutschlands gut heißen. Eine solche Nachricht, im Bundestag veröffentlicht, würde zumindest die Glaubwürdigkeit der Regierung in Frage stellen, wenn nicht zu einem politischen Wandel zu Gunsten von Keetenheuves Partei führen.

„Diese Äußerung war im Bund reines Dynamit. Sie mußte von bedeutender Sprengkraft sein, wenn sie im Parlament im richtigen Moment als Bombe platzen würde. Daran war nicht zu zweifeln.“ (TH, S. 71)

Dass diese Chance, die sich Keetenheuve bietet, doch noch auf die Seite des Lebens zu gelangen, auch zum Scheitern verurteilt ist, eröffnet sich in der weiteren Zeile: „Nur war Keetenheuve kein Bombenwerfer.“ (TH, S. 71), oder später: „Keetenheuve hatte sein Dynamit. Aber er mochte keine Sprengkörper.“ (TH, S. 72). Er überreicht die Nachricht seinem Parteichef Knurrewahn.

---

<sup>14</sup> „Ein unvermutetes Glück (so faßte es Mergentheim auf) hatte Keetenheuve nach oben getragen, in den Bereich der großen politischen Entscheidungen, und durch verschiedene Umstände, die Keetenheuve nicht absichtlich herbeigeführt oder angestrebt hatte, war er in eine Schlüsselposition geraten, in der er zwar nicht durchsetzte, was er vielleicht wollte (und was wollte er?), in der er aber ein Stein im Weg sein konnte.“ (TH, S. 63)

„Er war ein nationaler Mann, und seine Opposition gegen die nationale Politik war sozusagen deutschnational. Knurrewahn wollte der Befreier und Einiger des zerissenen Vaterlandes werden, schon sah er sich als Bismarckdenkmal in den Knurrewahnanlagen stehen, und er vergaß darüber den alten Traum, die Internationale.“ (TH, S. 77)

Zwischen Keetenheuve und Knurrewahn herrscht ein ambivalentes Verhältnis. Knurrewahns Schicksal (im ersten Weltkrieg erlitt er einen Herzsteckschuss, während des zweiten Weltkrieges war er im Konzentrationslager inhaftiert, sein Sohn fiel im Bürgerkrieg in Spanien) berührt ihn und ruft bei Keetenheuve Respekt hervor, andererseits sieht er in ihm den ehemaligen, aber auch ewigen Offizier, der Keetenheuve von Grund auf verhasst ist:

„Diesmal wollte sich Knurrewahn den nationalen Wind nicht aus den Segeln nehmen lassen. Er war für ein Heer, gebranntes Kind scheut nicht immer das Feuer, aber er war für eine Truppe von Patrioten [...] er war für Generale, aber sie sollten sozial und demokratisch sein.“ (TH, S. 78)

Mit Knurrewahn fühlt er sich nur vorübergehend verbunden, nämlich im Widerstand gegen den Kanzler und seine Wiederbewaffnungspläne. Er sieht auch in Knurrewahn eine zukünftige Gefahr für Deutschland:

„Er wollte Knurrewahn, um gegen die Armeeidee des Kanzlers zu frondieren, aber der Tag würde kommen, wo er sich gegen des Freundes noch viel gefährlichere Volksheerpläne wenden mußte.“ (TH, S. 82)

Keetenheuves Außenseitertum auf der politischen Szene lässt sich also auf seine pazifistische Grundhaltung zurückführen. Keetenheuve scheut jede Art von Gewalt und Machtkampf und sein Vorhaben misslingt fast immer. Als er dann die Nachricht mit dem Interview der Generale offen auf seinem Tisch liegen lässt, so dass eine Kopie an Frost-Forestier und Mergentheim gelangen kann, ist dieses Handeln auf zweierlei Weise zu deuten: Keetenheuves Handeln war mehr bedacht, als der Erzähler zugibt, und es war damit ein Akt der absoluten Resignation auf das politische Leben, oder auch auf jene Seite des Lebens, die ihm mit Elke genommen worden ist. Keetenheuve,

dem „Ritter der traurigen Gestalt“ (TH, S. 7), fehlt es aber an Entschiedenheit und Handlungsfähigkeit, also Eigenschaften, die ein solches bewusstes Handeln voraussetzen. Somit ist sein politischer Fehltritt als die Konsequenz seines Wesens zu verstehen:

„Er hatte versagt. Vor jeder Lebensaufgabe versagte er. Er hatte neunzehnhundertdreiunddreißig versagt und neunzehnhundertfünfundvierzig versagt. Er hatte in der Politik versagt. Er hatte im Beruf versagt. Er bewältigte das Dasein nicht.“ (TH, S. 11)

Nur einmal handelt er, und zwar als er sich während seiner Rede in einem pathetischen und sicherlich übertriebenen Monolog gegen den Kanzler wendet, aber selbst da ist er sich nicht sicher, ob er wieder geträumt hatte, oder tatsächlich jene Worte ausgesprochen hatte:

„Hatte Keetenheuve die Worte wirklich gerufen, oder hatte er sie wieder nur gedacht? Der Kanzler stützte weiterhin ruhig den Kopf in die Hand. Er sah angespannt aus.“ (TH, S. 170)

Seine Überzeugung, durch jedes Handeln ein anderer Mephistoteles zu werden, verurteilt ihn zur Passivität und zum Schweigen. Keetenheuve scheitert in seinem Leben an allen Fronten, vor allem aber an sich selbst. Er kann den Erwartungen, die er an die Politik hat, selbst nicht gerecht werden und wenn der Erzähler schreibt, der Sprung von der Brücke machte ihn frei (TH, S. 190), dann befreit sich Keetenheuve vor allem von sich selbst und der Verantwortung, die er für sein Leben nicht tragen will.

### 3. 2. 5. Fazit

*Das Treibhaus* nimmt unter den drei Romanen der fünfziger Jahre eine besondere Position ein. Obwohl auch in den anderen zwei Romanen eine unbarmherzige Kritik an der bundesrepublikanischen Politik ausgeübt wird, kann nur *Das Treibhaus* als ein rein politischer Roman bezeichnet werden. Was in den anderen Romanen ansatzweise erscheint, macht hier die Essenz des Romans aus. Die eigentliche Geschichte, nämlich die Geschichte des Abgeordneten Keetenheuve, der in seinem Leben und in der Politik erfolglos ist, rückt sehr schnell in den Hintergrund. In den Vordergrund hingegen treten Parteien und ihre Machtkämpfe, ihre Verstrickung mit verschiedenen Verbänden, aber auch der Einfluss der Medien und des Journalismus auf die Politik - also das ganze politische Machtspiel.

Erst in zweiter Linie erscheint die Geschichte des Abgeordneten selbst, dem eine Sonderrolle im deutschen Bundestag zugesprochen wird, und zwar die Rolle des einzig Reinen. Keetenheuve, aus dem Exil zurückgekehrt, möchte beim Wiederaufbau mithelfen und engagiert sich politisch. Er wird zum Abgeordneten des Bundestags, in dem er seine Illusionen über die Politik und ihre Möglichkeiten verliert. Später stirbt seine Frau. Und nicht zuletzt soll er auch aus der Politik entfernt werden, mit einer Gesandtschaft in Guatemala - er sieht sich an allen Fronten geschlagen und flüchtet in den Tod.

Es stellt sich die Frage nach Keetenheuves politischem Engagement und seiner Rolle als Politiker. Aus einer pazifistischen Grundhaltung heraus verabscheut er alle Art von Gewalt. Er glaubt an ein aufrichtiges und friedliches Miteinander - also an eine Utopie. Leider ist diese Utopie das einzige politische Programm Keetenheuves, das weil utopisch,

von Anfang an zum Scheitern verurteilt ist. Aus dieser Sicht ist Keetenheuve als Politiker etwas unglaubwürdig. Zudem wird er als ein romantischer Held geschildert, der einzig Aufrichtige im ganzen Roman, der Einzige, der das Gute will und der einer bösartigen Mehrheit gegenüber steht, an der er zerbricht. Wenn man die Figur Keetenheuves aber aus der Nähe betrachtet, so kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass Keetenheuve an seinem Wesen untergeht. Und wenn Koeppen davon spricht, man sei von Anbeginn verurteilt (Koeppen, 1976: Jugend, S. 47), dann ist Keetenheuve von Anbeginn zum Scheitern verurteilt. Keetenheuve ist eine traurige Gestalt, die im Leben versagt, nicht in der Politik. Aber sein Schicksal dient dem Erzähler, um die vermeintlich katastrophalen Zustände in der Bundesrepublik zu schildern. Und vielleicht ist eben dies jene poetische Wahrheit, die Koeppen vor dem Roman ankündigt.

*Das Treibhaus* ist ein Umbruchsroman in Koeppens Schaffen. Nach hitzigen Debatten über diesen Roman, in denen Koeppen vorgeworfen wurde, zu weit gegangen zu sein - nämlich hinter die Schmerzgrenze des Durchschnittsdeutschen, sollte der nächste Roman erscheinen - *Der Tod in Rom*.

### 3. 3. 0. Der Tod in Rom

#### 3. 3. 1. Handlung und Form

##### Handlung

Der ehemalige SS-General, Gottlieb Judejahn, der den Nürnberger Prozessen entkommen ist, und der sich einige Jahre in Arabien versteckt hielt, kommt nach Rom, um über einen Waffenkauf für einen von ihm vorbereiteten Putsch zu verhandeln. Auch seine Verwandten (Schwager Friedrich Wilhelm Pfaffrath, seine Frau und sein Sohn Dietrich) sind in Rom, denn sie sollen ihm helfen, wieder nach Deutschland zurückzukehren. Judejahns Frau Eva, welche es als eine große Schande empfindet, dass ihr Mann nicht wie vermutet im Dienste des Führers gestorben ist, befindet sich zusammen mit den Pfaffraths in Rom. Ein Gegenbild zu Judejahn bietet der junge Komponist Siegfried Pfaffrath, der zweite „misslungene“ Sohn des Friedrich Wilhelm Pfaffrath. Unter dem Taktstock des Dirigenten Kürenberg soll hier Siegfrieds neue Symphonie uraufgeführt werden. Siegfried steht noch stark unter dem Schock der Gräueltaten des zweiten Weltkriegs und ist daher nicht gewillt, mit seinen Verwandten in Kontakt zu treten, weil er in ihnen die Mittäter und Mitläufer des verbrecherischen Regimes erkennt. Als er dann am ersten Tag von Adolf (Judejahns Sohn) abends unerwartet auf seinem Zimmer besucht wird, ist er verwirrt und fühlt sich bedrängt. Adolf erzählt ihm, wie es ihm ergangen ist, und wie er den „rechten Weg“ gefunden hatte. (Er hat sich entschieden, sein Leben der Kirche zu weihen.) Adolf möchte den Weg der Versöhnung mit den Eltern einschreiten und verlangt das Gleiche von Siegfried. Er bittet ihn um ein weiteres Treffen am nächsten Tag.

Judejahn hingegen versucht an dem Tag den Kontakt mit seinen Verwandten aufzunehmen. Er entscheidet sich aber im

letzten Moment anders und verbringt den Tag in einer deutschen Schenke und später in einer homosexuellen Bar, von dem Gedanken begleitet und gequält, er habe jetzt nicht mehr die Macht, die er einst besessen hatte. Siegfried trifft sich am nächsten Tag mit seinem Cousin Adolf, der ihm erzählt, er habe Judejahn im Kerker der Engelsburg gesehen. Zu einem Treffen aller Verwandten kommt es dann abends bei Siegfrieds Konzert. Im Konzert beobachtet Judejahn eine Frau, die neben seinem Sohn sitzt und die ihm aus der Vergangenheit bekannt scheint, er kann sich an ihren Namen aber nicht erinnern. Später erfährt er von seinem Schwager, es sei Ilse Aufhäuser, eine Jüdin (aus dem gleichen Ort stammend wie die Pfaffraths, die an dem Schicksal ihrer Familie mitverantwortlich sind), deren Familie ihm bekannt war und die vernichtet wurde. In ihrem Überleben sieht Judejahn einen Verrat am nationalsozialistischen Regime und am Führer.

Am nächsten Morgen trifft sich Siegfried mit Herrn Kürenberg und erzählt ihm von seinen Plänen, nach Afrika zu verreisen. An dem gleichen Morgen befindet sich Judejahn im Zimmer von Laura, einer Kellnerin. Während des Sexualakts sieht Judejahn im gegenüberliegenden Fenster Ilse Kürenberg (Aufhäuser), erschießt sie und kehrt damit das letzte Mal in die Vergangenheit zurück. Er ist dem nationalsozialistischen Wahn vollkommen verfallen. Als er sich im Thermenmuseum befindet, ist er überzeugt, er sei in einer Gaskammer. Er sinkt hin und stirbt.

### Form

In seinem letzten der drei Romane greift Koeppen zwar auf die altbewährte Montagetechnik, wie er sie in *Tauben in Gras* benutzte, zurück, aber nicht in ihrer ursprünglichen Form, wie sie dem Leser aus dem ersten Nachkriegsroman bekannt ist. Das *Treibhaus*, welches sich formal von den beiden unterscheidet, scheint eine Übergangsphase in dieser Hinsicht darzustellen.

Die Handlung wird in *Der Tod in Rom* zwar in der Form der Montage wiedergegeben, aber die Abfolge der Sequenzen ist eindeutiger und leichter zu entziffern als in *Tauben in Gras*, in denen sich Koeppen vor allem um die Bewältigung und Erschöpfung dieser Form bemühte. (In *Treibhaus* bemühte er sich um die Bewältigung des Themas.) In *Der Tod in Rom* ist die Erschöpfung der Form nicht mehr so vordergründig – Form und Handlung sind für diesen Roman gleichbedeutend.

Der auktoriale Erzähler leitet das Geschehen, welches sich in zwei Tagen (in zwei Kapitel gegliedert) in Rom abspielt, ein<sup>15</sup> und schließt es auch wieder ab<sup>16</sup>. Auch dieser Vorgang ist dem Leser aus *Tauben im Gras* bekannt. Bislang wurde die Handlung durch den auktorialen Erzähler wiedergegeben, der dem Leser die Hauptfigur und ihre Gedankengänge durch die erlebte Rede, oder den inneren Monolog vermittelte. Auch in diesem Roman deutet zuerst die Erzählhaltung auf den auktorialen Erzähler hin. Die Hauptfigur des Siegfried Pfaffrath wird gleich auf der ersten Seite mit Hilfe der erlebten Rede vorgestellt:

„Falsch klang die Musik, sie bewegte ihn nicht mehr, fast war sie ihm unsympathisch, wie die eigene Stimme, die man, auf einem Tonband gefangen, zum ersten mal aus dem Lautsprecher hört [...]“ (TR, S. 7f.)

Wenige Seiten weiter stellt sich aber Siegfried Pfaffrath selbst dem Leser in der Ich-Form vor:

„Ich heiße Siegfried Pfaffrath. Ich weiß, es ist ein lächerlicher Name. Aber der Name ist auch wieder nicht lächerlicher als viele andere.“ (TR, S.14) Dabei handelt es sich um keinen Übergang aus der erlebten Rede in den inneren Monolog. Jene Passagen, in denen Siegfried in der Ich-Form seine Geschichte erzählt, und Passagen, in denen seine

---

<sup>15</sup> „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 sich ihm später an Leichnamen gesellte [...]? Die Gesichter der Touristen sind in dem Licht des Pantheons wie ein Teig. Welcher Bäcker wird ihn kneten, welcher Ofen ihm Farbe geben?“ (TR, S. 7)

<sup>16</sup> „Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte.“ (TR, S. 187)

Gedankengänge in der erlebten Rede wiedergegeben werden, erscheinen im ganzen Roman konsequent separat, was auf einen personalen Erzähler hindeutet. Koeppen, der die Literaturtheorie kaum mit neuen Termini bereicherte, erklärt diese Situation für den inneren Dialog (Hielscher 1988: S. 98), den er dem inneren Monolog gegenüberstellt, womit er jede Spekulation über die Erzählsituation verhindert. Es handelt sich demnach auch hier um einen auktorialen Erzähler.

Mit dem „inneren Dialog“ Siegfrieds erleichtert Koeppen dem Leser die Orientierung im Text,<sup>17</sup> und schwächt damit die Montagetechnik ab. Im Gegensatz zu *Tauben im Gras* hilft Koeppen in diesem Roman dem Leser, sich zurecht zu finden. Passagen, welche Judejahn betreffen, werden oft durch Beiwörter, die den Tod betreffen, eingeleitet. Jedesmal, wenn die Atmosphäre etwas düster wird, erscheint Judejahn auf der Szene, denn Judejahn ist zwar eine historisch erfassbare und mögliche Gestalt, aber zugleich eine überzeichnete Allegorie des Todes:

„Er kam aus dem Totenreich, Aasgeruch umwehte ihn, er selbst war ein Tod, ein brutaler, ein gemeiner, ein plumper und einfallloser Tod.“  
(TR, S. 15)

„In dem Keller mochten Ratten nisten, aber es zog Judejahn hinab [...]“ (TR, S. 65)

„Er wollte nicht sterben. Er spürte die Todesnähe. Er fürchtete sich.“  
(TR, S. 74)

Auch die Anzahl der Figuren (Siegfried, Adolf, Judejahn, die Pfaffraths und die Kürenbergs) im Roman ist geringer als in *Tauben im Gras*, aber größer als im *Treibhaus*. Es bleibt der Eindruck, Koeppen habe sich hinsichtlich der Form in diesem Roman bemüht, ein dem Leser zumutbares Maß zu finden, so dass dieser sein Auge auf das eigentliche Thema, nämlich den wiederkehrenden Faschismus in Deutschland, richtet.

---

<sup>17</sup> Erscheint eine Passage in der Ich-Form handelt es sich eindeutig um den inneren Monolog Siegfrieds.

### 3. 3. 2. Gottlieb Judejahn

Unter dem Aspekt der Macht, unter dem man alle Helden des Romans vergleichen kann, ist Judejahn der „Entmachtete“: „Er war entmachtet.“ (TR, S. 86), Siegfried der „Machtlose“ und Adolf der „der Macht Unterworfenen“.

Gottlieb Judejahn, ein eher dummer Schüler, schafft das Gymnasium nicht und geht zur Militärschule und später zu den Freikorps. Von seinem Vater ständig erniedrigt, sieht er hier die Chance zur Macht zu gelangen. Seine Grausamkeit, Härte und Stärke, die er allesamt aus dem „erniedrigten kleinen Gottlieb“ schöpft, verhelfen ihm zu einer hohen Offiziersstellung: er wird SS-General, der sich durch besondere Härte auszeichnet. Als er sich in Rom befindet, steht er ohne seine Machtrequisiten (Uniform, Peitsche und Abzeichen) da. „Der kleine Gottlieb stand ihm im Weg, und nur eine Uniform am Leib überwand den kleinen Gottlieb.“ (TR, S. 39) Nur sie allein war es, die sein Selbstbewusstsein stützte. Und das nationalsozialistische Regime, das ihm jede Grausamkeit genehmigte, das ihn sogar dafür lobte. Er ist auch jetzt noch der nationalsozialistischen Ideologie verfallen und sieht in der Zeit des Nazi-Regimes die Zeit seines eigenen Ruhms:

„Wo Judejahn befahl, war Preußens alte Gloria, und wo Judejahn hinkam, war sein Großdeutschland. Der Sand der Wüste war noch immer der Sand der Mark. Judejahn war verjagt, aber er war nicht entwurzelt, er trug sein Deutschland, an dem die Welt noch immer genesen mochte, in seinem Herzen.“ (TR, S. 24)

Man kann ihn als einen enttäuschten Hitleranhänger sehen, wie es viele waren, die nach dem Krieg aus Treue zum Führer sogar Selbstmord begangen haben. Für Judejahn aber hatte der Nationalsozialismus noch eine weitere Bedeutung - er gab seinem Leben Gestalt. Dank des Nationalsozialismus konnte Judejahn sein, wie er sein wollte - brutal und mächtig. Und eben diese Zeit, die es ihm ermöglichte „Wer“ zu sein, war nun

vorbei. Judejahns bisherige Existenz bricht gemeinsam mit dem Nationalsozialismus zusammen. Er erkennt, er hat die „beste Zeit“ seines Lebens schon hinter sich.

„Er hat die Macht auskosten, aber um der Macht froh zu werden, brauchte er eine Einschränkung seiner Allmacht, brauchte er den Führer als Verkörperung und weithin sichtbaren Gott der Macht, den Befehlshaber, auf den er sich berufen konnte vor dem Schöpfer, den Menschen und dem Teufel [...]“ (TR, S. 41)

Judejahn ist ein gutes Werkzeug für jedes Regime, in dem er wieder die alte Stellung beziehen kann, in der ihm der Befehlshaber Macht verleiht und jede Verantwortung übernimmt. Er ist daher nicht ideologiefest, sondern eher für jede Ideologie zu haben. „Und so war es gut, daß er sich immer im Schatten eines Grösseren gehalten hatte, daß er ein Trabant geblieben war, [...]“ (TR, S. 41)

„[...] ein dummer Kopf, der kleine Gottlieb, der die Strafe anbetete, der kleine Gottlieb, der Prügel fürchtete und prügeln wollte, der ohnmächtige kleine Gottlieb, der zur Macht gepilgert war, und als er die Macht erreicht hatte und ihr ins Gesicht sehen durfte, was hatte er gesehen? Den Tod. Die Macht war der Tod.“ (TR, S. 54)

Und das Leben ohne Macht war Judejahns Tod. Während der zwei Tage in Rom erweist sich Judejahn als lebensunfähig. Lebensunfähig in einer demokratischen Welt, in der er nicht die Macht hat, über andere zu entscheiden. Seine einzige Revolte und letzter Versuch, seine Macht doch noch zu beweisen, geschieht in dem Moment, als er Ilse Kürenberg erschießt, in der er eine dem Führer und vor allem aber ihm entkommene Jüdin Ilse Aufhäuser erkennt. Durch den Geschlechtsakt mit der Kellnerin Laura steigert sich seine Agressivität und erreicht ihren Höhepunkt in dem Moment des Schusses auf Ilse Aufhäuser und kippt nach dem Schuss in einen Wahnsinnszustand um.

„Man hatte viele umgelegt, viele gefressen. Man konnte zufrieden sein. Judejahn taumelte in den Garten. Nackte Weiber, nackte Judenweiber versteckten sich hinter den Hecken. Es würde ihnen nichts

nützen. Judejahn liquidierte auch durch Hecken. Hier mußte er durch - und dann schlug er hin.“ (TR, S. 185)

Judejahns Mord an Ilse Aufhäuser ist sein grausamer Abschied von der Welt, in der er nicht mehr leben kann.

### 3. 3. 3. Siegfried Pfaffrath

Aus der Sicht der Macht stellt Siegfried den Gegenpol zu Gottlieb Judejahn dar. Er verabscheut jede Art von Macht und bezeichnet sich selbst als den „Machtlosen“: „auch ich war machtlos, und ich wollte nicht einmal Macht haben.“ (S.81) Dieses Verhältnis zur Macht entspringt der Verarbeitung der deutschen nationalsozialistischen Vergangenheit, in die Siegfrieds Familie stark involviert war. Auf dieser Ebene ist Siegfried mit Adolf zu vergleichen. Während Adolf immer noch versucht, den Weg der Versöhnung mit der Familie einzuschreiten, hat Siegfried bereits ganz und gar mit der Pfaffrathfamilie gebrochen und sich von ihr abgekehrt.

„[...], 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.“ (TR, S. 126)

Adolf und Siegfried unterscheiden sich in der Suche nach der Befreiung von der Vergangenheit. Adolf sucht den christlichen Weg der Vergebung. Siegfried kann aber nicht vergeben und flüchtet sich in die Musik.

Während eines Besuchs bei den Kürenbergs erinnert er sich an die Lebensgeschichte von Kürenbergs Frau (Ilse Aufhäuser), für die auch Siegfrieds Vater verantwortlich war.

„Und dann sah mein Vater mich und schickte mich wütend hinaus, und ich weiß heute, daß der alte Aufhäuser damals zum erstenmal verhaftet war, es war beim ersten kleinen Boykotttag, doch erst am großen Judentag zündete man Aufhäusers Kaufhaus an, ich hatte Ferien von der Junkerschule und sah das Haus brennen, das erste, das ich lichterloh

brennen sah, und Aufhänger war wieder in Schutzhaft, und mein Vater teilte zu Hause am Familientisch die Suppe aus [...].“ (TR, S. 47)

Siegfried zweifelt sehr an dem Weg, den Adolf eingeschlagen hat, der vor der Weihe zum Priester steht. Mehrmals wirft er ihm vor, er rette sich in die Religion, um nicht unterzugehen.

„[...] ich glaube dir nicht, du bist nicht berufen, und du weißt, daß Gott dich nicht gerufen hat, du warst frei, eine einzige Nacht lang bist du frei gewesen, eine Nacht im Wald, und dann ertrugst du die Freiheit nicht, du warst wie ein Hund, der seinen Herrn verloren hat, und du mußttest dir einen neuen Herrn suchen, da fand dich der Priester, und du bildest dir ein, Gott habe dich gerufen.“ (TR, S. 80)

Oder:

„Ich glaube dir nicht, daß du an dein Dogma glaubst, und ich glaube dir nicht, daß du an den Menschen glaubst. Du bist zu Gott gelaufen, du bist zu ihm übergelaufen, weil du einen Herrn brauchtest, und du wirst einer der enttäuschten und verbitterten Priester werden, die nicht glauben. Du wirst äußerlich ein tadeloser Priester sein, aber du wirst leiden.“ (TR, S. 128)

Siegfried traut Adolf nicht, weil er glaubt, die Züge seines Vaters Judejahn in ihm zu erkennen:

„Sicher sind auch die Priester dumm und rechthaberisch und einsinnig. Sie berufen sich auf Gott, um zu herrschen. Judejahn berief sich, als er herrschte, auf Hitler und die Vorsehung. Und Adolf? Auf wen mochte er sich berufen?“ (TR, S. 65)

Siegfried stellt alles in Zweifel. So streng wie er mit seinen Verwandten ist, ist er auch mit sich selbst. Seine Unsicherheit bildet eine Parallele zu Judejahn. Judejahn fühlt sich auf der Welt unsicher, weil es den Nationalsozialismus nicht mehr gibt, und Siegfried fühlt sich unsicher, weil es den Nationalsozialismus gegeben hat:

„Er hatte recht: aus Angst, aus Verzweiflung, aus bösen Geschichten, aus schrecklichen Träumen schrieb ich Musik, ich rätselte herum, ich stellte Fragen, eine Antwort wußte ich nicht, eine Antwort hatte ich nicht, eine Antwort konnte ich nicht geben.“ (TR, S. 127)

Auch beim Anblick seines Publikums hat Siegfried nur den einen Gedanken. Ein Zusammenleben mit den Menschen ist für ihn nach dem Nationalsozialismus unmöglich.

„[...] aber ich glaubte nicht daran, ich glaubte nicht an die neue Welt aus dieser Vereinigung, Hitler, Judejahn, meine Sippschaft und der Dienst im Heer hatten mir den Glauben an jede Vereinigung genommen. So grüßte ich die wenigen Alten, die unter der Jugend zum Olymp emporgestiegen sind, sie waren einsam, und vielleicht war mein Konzert für die Einsamen gedacht.“ (TR, S. 139)

Warum ein neues Miteinander für Siegfried nicht in Frage kommt, erklärt sich im Roman mit der Musik. Ilse Kürenberg ist die Einzige (abgesehen von dem Autor Siegfried), die Todesangst beim Hören von Siegfrieds Symphonie bekommt. Sie ist es, die begreift, aus welchem Gefühl diese Symphonie geschaffen wurde, und womit sie zu kämpfen versucht. Ilse Kürenberg und Siegfried sind die Einzigen, von dem Geschichtslauf wirklich Berührten und Veränderten. Judejahn empfindet die Musik als langweilig. Sein Gewissen ist rein. Der Nationalsozialismus stellt für ihn die wahre Ordnung der Welt dar. Die demokratische Welt ist der Chaos.

„Wie langweilig war doch diese Musik! War es überhaupt Musik, oder stimmten sie noch immer und nun unter der Leitung des Kapellmeisters die Instrumente? Und war es schon das richtige Stück?“ (TR, S. 144f)

Auch die Pfaffraths hören die Symphonie, aber sie sind entsetzt. Was sie erwarteten, war deutsche Musik, die große deutsche Komponisten hervorbrachte und in deren Tradition man weiterschaffen sollte.

„Sie entsetzten sich. Sie waren enttäuscht. Die Musik war anders als alle Musik, die sie kannten. Sie entfernte sich von aller Vorstellung, die Pfaffraths von Musik hatten.“ (TR, S. 145)

Sie verspüren aber zugleich ein unbestimmtes Gefühl des Unbehagens. Ein Gefühl, das sie nicht einordnen können und von dem sie nicht wissen, woher es kommt.

„[...], doch Siegfrieds Töne machten sie frösteln, sie empfanden Unbehagen, es war, als wehe Eishauch sie an, und dann klang es gar wie Verhöhnung ihrer deutschbürgerlichen Sitte [...].“ (TR, S. 145f.)

Auch Adolf ist mit den Klängen der Musik unzufrieden. Die Musik stimmt ihn traurig, weil er jenen unversöhnlichen Ton, den er von Siegfried kennt, heraushört. Sein Interesse gilt aber dem Urteil, den die Kirche über eine solche Musik fällen würde. „Die Kirche würde diese Musik nicht billigen; sie wäre auf dem Konzil zu Trient nicht vorbildlich anerkannt worden.“ (TR, S. 147)

Siegfried bleibt unverstanden und einsam in seiner Musik.

Eine spezielle Funktion haben die Kürenbergs. Zu ihnen hat Siegfried Vertrauen gefasst. Immer wieder werden sie mit der Antike in Verbindung gebracht im Sinne der Vollkommenheit. Die Kürenbergs sind auch in der gegenseitigen Liebe vollkommen. Sie sind das Ideal, an das Siegfried nicht mehr glaubt.

Wie Siegfried, so auch Judejahn haben eine Abneigung gegen Frauen. Den homosexuellen Siegfried entsetzt vor allem die Vorstellung, ein Leben in die Welt zu setzen, in eine Welt, vor der er selbst gerne fliehen würde. Seine Homosexualität entspringt somit seinem Ekel vor dem Leben:

„Der Gedanke ein Leben zu verursachen, das unabsehbare Begegnungen, Zufälle, Aktionen und Reaktionen ausgesetzt sein und durch Tat, Gedanke oder weitere Vermehrung seinerseits wieder noch in alle Zukunft wirken konnte, die Vorstellung, Vater eines Kindes zu sein, diese Herausforderung der Welt, entsetzte ihn wahrhaft und verdarb ihm den Umgang mit Mädchen.“ (TR, S. 160)

Judejahns Abneigung den Frauen gegenüber entspringt wieder seinem Hass: „Er brauchte eine Frau, um sie zu hassen.“ (S.86) So sind die Kürenbergs die Hoffnung, die es aber nicht geben darf, und die durch den Mord an Ilse Kürenberg zerstört wird.

Obwohl Siegfried während der zwei Tage immer wieder versucht, seine Unsicherheit, die sich in alle Bereiche seines Lebens erstreckt, vor Kürenberg zu verstecken, gibt er doch am Ende des Romans nach und entscheidet sich, nach Afrika zu reisen. Es scheint, als hätte sich sein Misstrauen Deutschland gegenüber in ein Misstrauen Europa gegenüber ausgeweitet:

„Ich erzählte ihm, daß ich mit meinem Preisgeld nach Afrika fahren möchte, und ich erzählte ihm von der schwarzen Symphonie. Kürenberg billigte meinen Plan. Er empfahl mir, nach Mogador zu gehen. Der Name Mogador klang gut. Er klang schwarz genug. Mogador war eine alte maurische Festung. Aber da die Mauren nicht mehr mächtig sind, konnte ich gut und gern in ihrer alten Festung wohnen.“ (TR, S. 181)

### 3. 3. 4. Die neue Gefahr

Die Entwicklung der deutschen Gesellschaft wird hier an den zwei Generationen der Pfaffraths und Judejahns verfolgt und beschrieben: die eine, die den zweiten Weltkrieg erleben musste und ihre Kinder, welche am Anfang ihres Lebens im neuen demokratischen Deutschland stehen.

Der Bürgermeister Friedrich Wilhelm Pfaffrath und seine Frau Anna gehören zu jener Gesellschaftsschicht in Deutschland, die sich am Nationalsozialismus nur soweit beteiligte, wie es nötig war, um die gesellschaftliche und wirtschaftliche Stellung nicht zu verlieren (schon während der NS-Zeit war Friedrich Wilhelm Pfaffrath Bürgermeister in dem Ort, in dem sie lebten). Aber auch nur soweit, dass ihnen der Einstieg in das neue Leben in der demokratischen Bundesrepublik problemlos gelingt. Während der NS-Zeit lebten sie ein unbeschwertes Leben, nicht viel anders von dem, welches sie wahrscheinlich vor 1933 gelebt haben. Aber auch nach dem Krieg ändert sich nicht viel für die Pfaffraths: Friedrich Wilhelm wird von den Bürgern der Stadt demokratisch wiedergewählt und er kann mit seiner Familie das gewohnte Leben fortsetzen. Weder er noch seine Frau fühlen sich einer Mittäterschaft schuldig. Den Krieg mit seinen Untaten betrachten sie als eine Lapalie, die jetzt überstanden ist und an die man sich sogar mit einem Schmunzeln erinnert:

„Friedrich Wilhelm Pfaffrath, angeregt durch die Unterhaltung, sprach dann von Verdun. Er berichtete vom Grabenkrieg. [...] Anständig und gerechterweise hatte man den Feind gehaßt, anständig und gerechterweise hatte man auf den Feind geschossen, und wenn man nun zurückdachte und sich erinnerte - es war ja nicht nur gestorben

worden, es gab auch heitere Episoden zu erzählen, lustige Anekdoten aus dem großen Morden.“ (TR, S. 117)

Beide - Friedrich Wilhelm Pfaffrath und Judejahn - sehen in der Zeit des Nationalsozialismus eine Zeit, in der die Welt noch ihre rechte Ordnung hatte, nämlich die Welt der guten alten Werte, in denen Deutschland über den Nationen stand. Im Gegensatz zu Judejahn findet sich für Pfaffrath wieder ein Platz in der Gesellschaft. Er ist wieder brauchbar. Er glaubt auch fest daran, dass auch Judejahn für Deutschland wieder brauchbar sein könnte:

„Vielleicht sollte er noch ein, zwei Jahre abwarten, bis man klarer sieht. Die Souveränität wird uns gegeben werden, wir werden ein neues Heer bekommen, und man darf nicht verkennen, daß die Bonner hier gute Arbeit geleistet haben.“ (TR, S. 98)

Es ist jedoch offensichtlich, dass weder Pfaffrath noch Judejahn die Weltgeschichte noch beeinflussen können. Nicht in ihrer Hand liegt das Schicksal Deutschlands und Europas, sondern in denen ihrer Söhne. In dieser Hinsicht bietet Koeppen eine düstere Aussicht auf die Zukunft, indem er Siegfried, Adolf und Dietrich als die Macher der Zukunft entwirft.

Siegfried und Adolf sind beide auf der Flucht. Siegfried flüchtet in die Musik, an der Zukunft möchte er sich nicht beteiligen:

„In Tag- und Nachtträumen sehe ich die Bräunlinge marschieren. Und darum will ich mein Leben leben, solange der nationalistische Gott noch entkräftet ist und mich nicht hindern kann. Es ist meine einzige Chance.“ (TR, S. 126)

Er glaubt nicht, dass der Mensch sich ändert und damit die ganze Gesellschaft. Jede Aktivität und jedes Engagement scheinen ihm zum Scheitern verurteilt, weil der Mensch unbelehrt bleibt. In seinen Augen ist der Nationalsozialismus ein gewaltiges Tier, das schläft, und bis es aus seinem Schlaf wieder aufwacht, möchte er sein bescheidenes Leben zu Ende leben, und somit ist Siegfrieds Leben ein Akt der Resignation.

Adolf glaubt, die Menschen verändern zu können. Die Veränderung bedeutet aber in Adolfs Augen Bekehrung. Für ihn stellt die Kirche den einzigen Ausweg dar. Er gibt sich der höheren Macht, die über ihm waltet, hin, was ihn wiederum unmündig macht, denn er wird immer Aufgaben im Dienste der Kirche erfüllen. Siegfried und Adolf fehlt die Vitalität der Väter. Hinsichtlich der deutschen Zukunft sind sie im doppelten Sinne impotent.

Die Zukunft Deutschlands liegt also in Dietrichs Händen. Tatsächlich ist Dietrich der Einzige, der mit einer Zukunft rechnet und der hofft, dass die Zukunft auch mit ihm rechnet. Im Gegensatz zu Adolf und Siegfried möchte er sich an ihr aktiv beteiligen. Denn Dietrich ist ein Konsummensch, den das Wirtschaftswunder hervorgebracht hat. Er denkt nur an den eigenen Profit und an die eigene Karriere, welche Macht verleiht, was Dietrich reizt. Dabei hält er sich im Hintergrund und ist stets darauf bedacht, das Richtige für die Karriere zu tun. Als er mit seiner Familie auf dem Weg zu Judejahn ist, denkt er: „[...] wird er die Macht ergreifen, wird er kämpfen wollen, und darf man sich schon zu ihm bekennen, oder riskiert man noch zu viel?“ (TR, S. 98) Und später als er ihm begegnet:

„[...], aber Dietrich Pfaffrath verkniff seinen Mund, und er entwirrte das Sprachgemisch nicht, aber plötzlich hatte er das Gefühl, daß die große Zeit des Onkels für immer vorbei sei und daß Judejahn nun ein Abenteurer von unsicherer Existenz und dunkeltem Geld war, „Vorsicht“ mahnte eine Stimme in Dietrich, Judejahn konnte der Karriere schaden [...].“ (TR, S. 103)

Im Inneren bewundert er aber Judejahn für seine Karriere im Militär und die Macht, die er einst hatte. Aber auch Dietrich wird stets ein Mitläufer bleiben, auf den eigenen Komfort bedacht. Damit wird er aber auch jedem Regime, das ihm diesen Komfort ermöglicht, seine Dienste anbieten und darin liegt die neue Gefahr für die bundesrepublikanische Gesellschaft. Und auch Siegfried erkennt: „Wir werden gegen Dietrich

unterliegen. Mein Bruder Dietrich siegt immer über uns.“ (TR, S. 127)

### 3. 3. 5. Der Tod in Venedig als Inspiration

Der Roman *Der Tod in Rom* (1954) verweist schon mit seinem Titel auf die Novelle von Thomas Mann *Der Tod in Venedig* (1913). Die Novelle erzählt die Geschichte von Gustav Aschenbach, einem anerkannten Schriftsteller, der sich in einer tiefen Krise befindet. Um diesen Zustand zu lösen, begibt er sich auf die Reise nach Venedig, an das er gute Erinnerungen hegt. Er ist jedoch von dem Venedig, dem er begegnet, enttäuscht. Kurz nach seiner Anreise will er wieder abreisen. Aber in dem Moment begegnet er dem 14-jährigen polnischen Jungen Tadzio. Er sieht in ihm ein vollkommenes schönes gottesähnliches Bild. Gustav Aschenbach ist ein Mann, bei dem Moral, Disziplin und höchste Tugenden an erster Stelle stehen. Dieses nur scheinbare Gleichgewicht, in dem sich Gustav Aschenbach meint zu befinden, wird zerstört, und zwar in dem Moment, als er den jungen Tadzio kennenlernt. Er versucht diese Liebe zu dem Jungen als eine platonische Liebe, als Künstlerliebe zu rechtfertigen. Alle seine Überzeugungen erweisen sich als Schein-Überzeugungen. Gustav Aschenbach geht an seinen gestürzten Illusionen zu Grunde. In der Novelle stirbt er an Cholera.

Die platonische Liebe ist bei Sokrates eine göttliche Liebe. Sie ist der Wahnsinn, von Gott verliehen, der über dem Verstand, der bei den Menschen herrscht, steht. Also ist die Liebe ein göttlicher Wahnsinn und dieser Wahnsinn wird durch den Anblick der physischen Schönheit immer wieder entfacht. Er erweckt aber in der Seele eine Erinnerung an die ewige Schönheit, also an die Idee der Schönheit, die über allen Ideen steht, weil ihre irdischen Ebenbilder am offensichtlichsten sind. Der Liebende, der sich dieser schönen

Liebe hingibt, wird zu Gott geführt, von dem seine Seele einst begleitet wurde, und er gleicht diesem Gott auch den an, den er liebt. Und so führt die schöne Liebe zur Philosophie.

Gustav Aschenbach verfällt diesem Wahnsinn, empfindet ihn aber als Verrat an sich selbst. In der Welt von Gustav Aschenbach kann eine solche Liebe, ein solcher Wahnsinn nicht existieren. Wolfgang Koeppen greift zwar den Titel auf, geht aber nur teilweise auf das Thema ein. Der Einfluss der Novelle auf Koeppen ist vor allem in dem Bereich der Komposition zu sehen. Gustav Aschenbach hält Abstand von dem jungen Tadzio aus Angst vor dem Verrat an sich selber. Abstand hält auch Siegfried: von dem Nationalsozialismus, an den seine Eltern glaubten. Er flüchtet sich in die Musik, um herauszufinden, dass er trotz aller Distanz doch gekennzeichnet ist. Seine Distanz von dem nationalsozialistischen Leben im Deutschen Reich pervertierte zu einer Distanz von dem Leben an sich. Und da die homosexuelle Liebe keine Früchte trägt, sind beide, Siegfried und sein Cousin Adolf, der vor der Priesterweihe steht, unfähig, das Leben fortzusetzen. Die Distanz konnte sie vor einer Peversion nicht beschützen. Schutz sucht auch Judejahn, aber nicht in der Distanz. Sondern in der aktiven Revolte, die ihren Ausgang in dem Mord an Ilse Kürenberg findet. Eine Revolte, die nur in der Stadt, in der der Faschismus geboren wurde, in Rom, ihre Vollendung finden kann. Rom ist nicht die Welt der Aschenbachs, es steht keine künstlerische-existenziale Krise im Vordegrund. Im Vordergrund steht Judejahns ständige Frage nach seiner politischen Existenz, also die Frage der Möglichkeit einer politischen Existenz nach dem zweiten Weltkrieg, vor allem aber der Möglichkeit, zur Macht zu gelangen. Unter diesen wenigen kompositorischen Aspekten ist zu erkennen, dass Koeppen versucht der Novelle von Thomas Mann ein Gegenbild zu bieten. Koeppen äußert sich über den Vergleich, wie folgt:

„Nie wird Herr von Aschenbach seinen Knaben in sein Zimmer locken, nie wird er das schon drohend gezeigte Messer auf der Brust fühlen, nie in das Unglück des Verbrechens und der Justiz geraten.“  
(Hielscher 1988: S. 99)

In seinem Roman *Der Tod in Rom* zeigt Koeppen, dass die „Judejahns“ dieser Welt viel schlimmer sind als die „Aschenbachs“. Der kompositorische Aspekt wird von der Paraphrase des letzten Satzes im *Tod in Venedig* abgerundet. Anstatt des in *Tod in Venedig* erscheinenden Schlusssatzes: „Und noch am gleichen Tag erfuhr eine [...] erschütterte Welt von seinem Tod.“, erscheint in *Der Tod in Rom* der Satz: „Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte.“ (S.187)

### 3. 3. 6. Fazit

Es ist ein Bruch zwischen den Generationen vor und nach der NS-Zeit, den Koeppen in seinem letzten Roman der fünfziger Jahre beschreibt. Mit dem Zitat Dantes „il mal seme d'Adamo“ den Roman einleitend, richtet Koeppen eine Anklage gegen die Kains der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Der Mörder und Henker Judejahn ist nur einer von ihnen. Koeppen misst dem Oberbürgermeister Friedrich Wilhelm Pfaffrath das gleiche Maß an Schuld zu, denn er gehört zu jener Masse, die die Taten dieser Mörder billigte. Judejahn und Friedrich Wilhelm Pfaffrath verkörpern eine Generation, die ihr Leben lang auf die Zeit des Nationalsozialismus als auf die Blütezeit ihres Lebens zurückschauen wird. Aber es sind nicht sie, welche eine Gefahr für die gegenwärtige Gesellschaft darstellen, denn sie sind alt und haben keine Macht mehr.

Es sind die Söhne beider, die das Schicksal Deutschlands jetzt bereiten sollten, die die Macht ergreifen sollten. Aber jene Schuld, die sich die Väter nicht eingestehen, lastet jetzt auf den Söhnen, das Kainzeichen wird vererbt. Siegfried, der Komponist, flüchtet vor dem Leben, das ihn ekelt, in die Musik. Sein Ekel vor dem Leben ermöglicht ihm nur die homosexuelle Liebe, denn er möchte das Leben nicht fortsetzen, was symbolisch als eine Absage an das Leben zu deuten ist. Auch Adolf (Judejahns Sohn) wird kein Leben in die Welt setzen, er weiht sein Leben Gott und der Kirche. Er selbst ist aber über die Beweggründe seines Handelns unsicher. So wie Siegfried an seiner Musik zweifelt. Sie sind beide gebrandmarkt. Und in der Absage an das Weiterführen des Lebens sehen sie die einzige Lösung, das Kainzeichen nicht weiterzuererben.

Dietrich erkennt das Kainzeichen nicht, er ist sich keiner Schuld bewusst, die auf ihm lasten sollte. Und er wird es

weitervererben, denn er ist der Kain der Gegenwart. Dietrich ist nur auf Reichtum, Macht und Karriere bedacht. Er ist berechnend und skrupellos. Und eben deshalb lässt Koeppen ihn als die Symbolgestalt der bundesrepublikanischen Gesellschaft auftreten.

Damit bietet Koeppen zum dritten Mal in seinem Roman ein düsteres Bild der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Dieser Roman ist sicherlich nicht so eminent politisch wie *Das Treibhaus*; es ist eher so, dass Koeppen hier die im *Treibhaus* beschriebene Bonner Politik in die Praxis umsetzt, um dem Leser vielleicht ein noch erschreckenderes Bild der Bundesrepublik zu bieten als im *Treibhaus*.

#### 4. 0. Koeppens Held

Wenn Koeppen im Interview mit Bienek erklärt: „Ich hatte es nicht leicht und machte es mir schwer.“ (Bienek, 1962, zitiert nach Greiner, S. 248), dann ist dieser Satz auch auf Koeppens Helden zu übertragen. Sie alle haben es gewiss nicht leicht (ob im Nachkriegs-München, im Bonner Bundestag, oder in Rom), aber sie machen es sich auch selbst schwer. Sie drängen sich in eine auswegslose Lage, stoßen sich selbst aus der Gesellschaft aus, worüber sie verzweifeln, müssen aber doch am Ende zugeben, dass es eben diese Rolle ist, die Rolle des Ausgestoßenen, in der sie sich am wohlsten fühlen. Man könnte fast so weit gehen, zu behaupten, es gäbe nur einen Helden in Koeppens Romanen der fünfziger Jahre, der zwar das Gewand und den Ort wechselt, unverkennbar aber derselbe bleibt. Der Grund dafür ist nur beim Schöpfer der Figuren zu suchen - beim Autor, der konsequent, vermischt mit Fiktion, seinen Helden autobiographische Züge zuschreibt, und so immer den gleichen, einen Koeppen-ähnlichen Helden, entstehen lässt. Er selbst äußert sich zu diesem Thema im Interview mit Linder, wie folgt:

„Ich könnte es mir ja einfach machen, wenn ich andauernd mein Leben erzählen würde und aus meinem Leben Bücher entstehen ließe; bis zu einem gewissen Grade tut das ja ein jeder Schriftsteller, seine Werke sind eine Art fortdauernde Biographie.“ (Linder, 1972, zitiert nach Greiner S. 559)

Koeppens Helden sind stumm und verzweifelt, was sie als das eigene Versagen auffassen. „Philipp hatte sich der Verzweiflung hingegeben, einer Sünde.“ (TG, S. 15) Ihre Verzweiflung und Ausweglosigkeit ergibt sich aus einer Summe von äußeren Umständen und ihrem persönlichen Charakter.

Philipp nennt sich einen Schriftsteller, wünscht sich, einer zu sein, bewundert den wahren Schriftsteller Edwin, den er als eine Möglichkeit des eigenen Seins betrachtet, schafft

es aber nicht, eine einzige Zeile zu schreiben. Der Grund für seine Schreibhemmung soll in den durch den zweiten Weltkrieg veränderten Verhältnissen liegen. Philipp sieht sich einer fremden Gesellschaft gegenübergestellt, deren Teil er nicht werden will. Für diese Gesellschaft Romane zu schreiben, hieße einen Kompromiss einzugehen, und das ist für Koepfens Helden unmöglich. Wenn sich Philipp gegen die Schriftstellerkarriere entscheidet, so ist es als eine Absage an eine Existenz in der neuen Gesellschaft zu deuten. Als er während Edwins Vortrag (Edwin kann hier als Philipps sprechendes Ich verstanden werden) das Desinteresse der Menschen betrachtet, sieht er sich in seinen Ansichten bestätigt. Und mit Edwin stirbt auch alle Hoffnung an eine Wandlung. Stumm wie er ist, wird Philipp auch stumm bleiben.

Auch Siegfried Pfaffrath ist Künstler, er ist Komponist, im Gegensatz zu Philipp ist er aber ein aktiver Künstler. Angetrieben von Kurenberg (der verkörperte Vitalismus) führt Siegfried in Rom seine Symphonie auf. Dabei handelt es sich aber weniger um einen Kompromiss, den Siegfried (im Sinne Philipps) mit der Gesellschaft eingehen würde, sondern eher um Siegfrieds einzige Möglichkeit, sich von der Vergangenheit zu befreien. Er glaubt an die Wiederkehr des Nationalsozialismus, und deshalb will er die Zeit vor der nächsten Katastrophe nutzen, um frei zu leben. Und diese Chance, frei zu leben, bietet ihm eben die Musik, die das Publikum nicht erfreuen, sondern beunruhigen soll (vgl. TR, S. 138). Aber auch Siegfried zweifelt. Er zweifelt an seiner Musik und an den Menschen, die er in seinem Konzert versammelt sieht. Auch Siegfried ist ein stummer Held, der durch die Musik zu den Menschen sprechen möchte, aber unerhört, oder unverstanden bleibt. Auch seine Bemühungen sind zum Scheitern verurteilt, denn nie wird sich Siegfried von der nationalsozialistischen Vergangenheit befreien können. Zu sichtbar ist noch ihre Spur in Deutschland und ganz Europa, eine Befreiung ist nicht

möglich, allenfalls ein Entkommen. Siegfried entscheidet sich, vor der Vergangenheit nach Afrika zu fliehen.

Die wohl größte Möglichkeit, durch das eigene Handeln ins Geschehen einzugreifen, bietet sich Keetenheuve. Keetenheuve, der ehemalige Exulant, möchte seinen Fehler von 1933 wieder gutmachen und beteiligt sich nach 1945 aktiv an der deutschen Politik und wird in den Bundestag gewählt. Nach wenigen tatreichen Nachkriegsjahren sieht er sich an dem Punkt angekommen, wo er von dem Hauptstrom, der den politischen Alltag der Bundesrepublik gestaltet, immer weiter getragen wird. Er ist zwar die Laus im Pelz des Bundestags, mehr aber nicht. Sein politisches Ende wird von seinen Gegnern, aber auch seinen Mitkämpfern, vorbereitet. Keetenheuve bietet sich aber die Chance, dem Schicksal, zu entkommen - eine Chance, welche sich weder Philipp noch Siegfried bietet. Die Generale-Nachricht kann sein politisches Ende abwenden. Aber eben dies ist ein Hindernis. Nie wird Keetenheuve sich retten, denn für Koeppens Helden gibt es keine Errettung. Stattdessen stößt er sich aus der Politik aus, und springt von der Brücke in den Rhein. Aber nicht bevor er gesprochen hatte - nämlich im Bundestag. Keetenheuve bleibt als Einziger nicht die ganze Zeit über im Roman stumm. Die Ausnahme - seine Rede im Bundestag - erinnert aber an Edwins Vortrag, der wenig Interesse hervorruft. Und so verstummt der Held wieder und diesmal für immer.

Koeppens Helden sind stumme Denker. Sie erfüllen in der Gesellschaft die Rolle der Cassandra, die in die bundesrepublikanische Zukunft schaut. Sie halten sich im Hintergrund und geben sich mit der Rolle des Beobachters zufrieden. Und sie sind gute Beobachter. Sie sehen die Gefahren, erkennen die Fehler und fühlen mit den Schwachen. Leider denken sie zu viel und handeln zu wenig, was sie zu den ewig Scheiternden verurteilt. Aber eben mit diesem Ergebnis ist Koeppen zufrieden:

„In einem Lebenslauf wird das Scheitern immer näher liegen als der Erfolg, wobei ich gegen das Wort Erfolg sowieso was habe, es schmeckt mir nicht, und ich bin überhaupt auf der Seite der Leute, die scheitern.“ (Linder, 1972, zitiert nach Greiner: S. 168)

## 5. Schluss

Koeppen schaffte nach 1945 mit seinen Romanen der fünfziger Jahre den Einstieg ins deutsche literarische Leben. Seine Enttäuschung über die Entwicklung der deutschen Gesellschaft wurde zum Thema dieser Romane. Obwohl diese dreie Trilogie den Höhepunkt von Koeppens Schaffen darstellt, fand sie zur Zeit ihres Erscheinens nicht die nötige Anerkennung.

Koeppen - der ewige Einzelgänger - sieht sich in den fünfziger Jahren einer Gesellschaft gegenübergestellt, die in einem Gruppenzwang lebt, der sich in alle Lebensbereiche erstreckt. An Stelle von Individualität tritt der Wunsch nach Gleichförmigkeit. Der Masse wird Geschmack und Stil von der Werbeindustrie diktiert. Sein Interesse wird gezielt auf Äußerlichkeiten fokussiert, um einen „Blick nach Innen“ abzuwenden. Das Fernsehen ersetzt das Theater und wird zum Bestandteil eines jeden Haushalts und des Alltags, dessen Realität man dank ihm entfliehen kann. Einer Realität der Wiederbewaffnung und der Bedrohung durch einen möglichen Atomkrieg. Koeppen, in der langsamen und ruhigen Landschaft der Masuren zum Einzelgänger aufgewachsen, erschreckt vor dieser Wirklichkeit, von der er weiß, dass er in ihr nicht bestehen kann.

In *Tauben im Gras* erzählt er die Geschichte des Schriftstellers Philipp, der unter einer Schreibhemmung leidet. In dieser Welt, welche ihm als eine neue - also nach neuen Werten ausgerichtete Welt - begegnet, zu bestehen, hieße einen Kompromiss eingehen. Die Möglichkeit eines solchen Kompromisses bietet sich Philipp in der Filmindustrie. Als begabtem Autor wird ihm angeboten, Drehbücher für minderwertige Kinofilme zu schreiben, und damit seine Existenz vor allem finanziell zu sichern. Dieser Kompromiss kommt für ihn aber nicht in Frage. Koeppen stellt in diesem Roman den Preis der menschlichen Individualität in Frage. Würde Philipp

die Möglichkeit ergreifen, wäre eine weitere Individualität in der Gesellschaft ausgelöscht. Aber Koeppens Held wird für seine Entscheidung gegen den Kompromiss weder gelobt, noch belohnt. Das glänzende Beispiel, das allen vorausgehen soll, erlischt mit dem Tod des Dichters Edwin, der wie Philipp der alten Welt angehört und das Dasein in der neuen Welt nicht bewältigt. Eine Antwort darauf, welchen Weg Philipp eingeschritten haben muss, um sein Scheitern abzuwenden, gibt der Autor nicht. Die Verzweiflung über die Ausweglosigkeit wird zum tragenden Thema auch in den weiteren zwei Romanen Koeppens.

Einen Ausweg sucht auch der Bundestagsabgeordnete Keetenheuve im zweiten Roman *Das Treibhaus*, der am Ende des Romans sein Leben durch den Sprung von der Brücke in den Rhein beendet. Der ehemalige Exulant Keetenheuve leidet moralisch unter seiner Entscheidung, die er 1933 getroffen hatte, als er ins Exil flüchtete. Dieser Fehltritt soll durch sein politisches Engagement nach 1945 getilgt werden, was ihm in den ersten Nachkriegsjahren gelingt. In den fünfziger Jahren steht Keetenheuve im Bundestag plötzlich alleine der Mehrheit gegenüber da. Und es wiederholt sich der Kampf des Individuums gegen die Mehrheit, der dem Leser schon aus dem ersten Roman bekannt ist. Aber Keetenheuve kann diesen Kampf gewinnen, ohne einen Kompromiss eingehen zu müssen. Eine Nachricht, ein Interview der Generale der Besatzungsmächte, die die von der Regierung betriebene Politik vor der Öffentlichkeit in Frage stellen könnte, gelangt in seine Hände. Es bietet sich ihm die Möglichkeit, ins Geschehen aktiv einzugreifen. Aber Keetenheuve, der an allen Fronten seines Lebens scheitert, scheitert auch in dieser Situation. Keetenheuve überzeugt weder als Politiker noch als Mensch. Und eben vor dieser Erkenntnis flüchtet er in den Rhein. Keetenheuve ist ein typisches Beispiel für Koeppens Helden. Auch in die äußerste

Situation gedrängt, verhält er sich passiv und bleibt ein stiller Beobachter des Geschehens.

Auch Siegfried Pfaffrath, ein Komponist und der Held von Koeppens letztem Roman, *Der Tod in Rom*, flüchtet in die Passivität vor dem Leben, vor welchem er sich seit den Geschehenissen des zweiten Weltkriegs ekelt. Überzeugt von der Mitschuld seiner Familie während der NS-Zeit bricht er jeden Kontakt mit ihr ab. Nur die Musik, die er komponiert, gibt seinem Leben einen Sinn und einen Inhalt. Auf der künstlerischen Ebene kann er mit Philipp verglichen werden. Siegfried ist von seinem Publikum enttäuscht, von dem er weiß, dass es seine Musik nicht begreift. Damit lebt Siegfried die Realität von Philipps Befürchtungen. Philipp wird zwar nie ein Buch schreiben, aber Siegfried wird mit seinem Werk für immer allein und unzufrieden bleiben, denn, weil es von einem Individuum geschaffen ist, wird es nie von der Masse im vollen Umfang begriffen werden. Ähnlich wie Siegfried kann auch Gottlieb Judejahn seinen Platz im Leben nach dem zweiten Weltkrieg nicht wiederfinden. Der ehemalige SS-General an Respekt und Achtung gewöhnt, sieht sich in einen Niemand verwandelt. Seine ehemalige Macht, über Leben und Tod zu entscheiden, hat er verloren und steht jetzt in der neuen demokratischen Welt vor einer ungewissen Zukunft. Jene Macht stellt er noch ein letztes Mal in Beweis, als er die Jüdin Ilse Aufhäuser tötet. Und obwohl er damit eine gräuliche Tat begeht, stellt er nicht mehr die Gefahr für die Gesellschaft dar. Er ist entmachtet und wird es auch bleiben. Aber andere, die zur Macht pilgern, wie er es einst tat, werden an seine Stelle treten. Diese werden im Roman durch Siegfrieds Bruder Dietrich repräsentiert. Dietrich steht symbolisch für die Konsumgesellschaft der fünfziger Jahre, vor deren Plänen sich Koeppen fürchtet. Der auf Karriere und Geld bedachte Dietrich wird jedem Regime dienstbar sein, das ihm vor allem materielle Güter zukommen lässt. Dietrich ist die Masse, die jeden Wunsch

nach Individualität ausschaltet. Siegfried ist sich der Gefahr, die sein Bruder für die Zukunft Deutschlands darstellt, bewusst, aber er zeigt sich in seiner Haltung resigniert. Siegfried glaubt an keine positive Wandlung, an der er sich durch sein Mittun beteiligen würde. Er möchte sein Leben in Ruhe verleben, darin sieht er seine einzige Freiheit. In seiner Resignation stellt er sich an die Seite von Philipp und Keetenheuve und erfüllt damit das Schema des typischen Helden in Koeppens Prosa.

Typisch und nicht wegzudenken von Koeppens Prosa ist auch eine harte Gesellschaftskritik. Vor allem diese wurde lange für Koeppens „Misserfolg“ verantwortlich gemacht. Koeppen zeigt in seinen Romanen seine sehr pessimistische Grundhaltung Deutschland gegenüber. In oft übertrieben düsteren Visionen beschreibt er den deutschen Alltag. Er ist überzeugt, Deutschland habe seine Zukunft und die Chance auf einen Neubeginn verspielt. Alles scheint in alte Muster zu verfallen. Mit dieser Kritik steht er im literarischen Geschehen der Zeit nicht alleine da. Aber Koeppen gibt keine Antwort, wie es besser zu machen sei. Sein Held dient nicht als ein Beispiel, und wenn, dann als ein schlechtes, denn bei Koeppen gibt es keinen richtigen und guten Weg, den ein Mensch gehen kann - er ist von Anbeginn verurteilt, zu scheitern, das heißt, den falschen Weg zu gehen. Und nur indem man diese Hürde, nämlich Koeppens Helden, überwindet, indem man von ihm keine Aktivität erwartet, kann man den richtigen Weg zu Koeppens Prosa finden.

Die fünfziger Jahre werden heute aus der politischen und literarischen Sicht wieder thematisiert und neu interpretiert. Während Koeppens Zeitgenossen zu literarischen Größen der deutschen Literatur gehören und ein abgeschlossenes Kapitel in der Literaturwissenschaft bilden, richtet sich das Augenmerk nun auf Autoren, die in ihrer Zeit als problematisch galten,

um sie für die Gegenwart wieder zu entdecken. Zu diesen Autoren gehört auch Wolfgang Koeppen.



## Resumé ČJ

Tato diplomová práce se zabývá poválečnou románovou trilogií německého spisovatele Wolfganga Koeppena (1906–1996): *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) a *Der Tod in Rom* (1954).

V první části podává práce nástin politicko-kulturního vývoje Německa v letech 1945–1965, s hlavním důrazem na padesátá léta. V této době prožívá země hospodářský zázrak a Němcům se vrací ztracené sebevědomí. Zároveň se ovšem ukazuje, že vize zcela nového počátku ztroskotala a Adenauerova konzervativní politika navrací Německo do vyježděných kolejí předválečného období. Od naléhavých politických otázek roku 1945 se zájem Němců obrací po výtce k zajištění vlastního blahobytu, měšťáckého pohodlí. Hrůzy války se zdají být zapomenuty a namísto prožitku „kolektivní viny“ přichází „kolektivní ztráta paměti“. Tato zásadní proměna nezůstala nepovšimnuta. Kriticky ji reflektovali zejména mladí spisovatelé sdružení kolem Skupiny 47. Mimo jejich řady a de facto na okraji dobového literárního dění vyslovuje svůj hlasitý protest proti poválečnému směřování německé společnosti také Wolfgang Koeppen.

V následující části, která tvoří vlastní jádro celé práce, jsou postupně analyzovány zmíněné romány v kontextu doby svého vzniku i celku autorova díla. Leitmotivem všech tří románů jsou přitom pocity vykořeněnosti a bezvýsledného tápání lidí hledajících své místo v poválečné německé společnosti.

V prvním dílu své volné trilogie *Tauben im Gras* se Koeppen pokouší o co nejširší záběr společenských typů, které dohromady utvářejí obraz tehdejšího Německa. Všichni trpí palčivou nejistotou, která pramení z prožité existenční a existenciální krize raných poválečných let. Pocit bezpečí jim dodává pouze majetek, v nějž bezvýhradně věří a ke kterému upínají veškeré své naděje. Německo je zde nahlíženo jako novodobá džungle, v níž přežívá silnější, tj. majetnější.

Příkladem nejradikálnější společenské kritiky je pak druhý román *Das Treibhaus*. V tomto „politickém románu“ Koeppen ostře zúčtovává s Adenauerovou politikou, ve které poznává návrat k německé tradici se všemi jejími hrozivými konotacemi (trnem v oku je mu především znovuvyzbrojení Německa). Cílem jeho kritiky je snaha odvrátit katastrofu, do které se podle něj Německo řítí. Koeppen přitom mění úhel pohledu. Bezmoc průměrného Němce nyní nahrazuje politickou bezmocí poslance Keetenheuvehého. Ten je příkladem čestného a naivního idealisty, který však ve svých upřímných snahách stojí zoufale osamocen, a je tudíž fakticky stejně nemohoucí jako onen průměrný Němec. Ve svém rozhořčení nad poměry ve Spolkové republice se však Koeppen místy nechává příliš unést a jeho kritika pak přerůstá v apokalyptické vize zániku.

Poslední román *Der Tod in Rom* pak lze chápat nepřímo jako průřez stopadesáti lety německých dějin, za jejichž logické vyústění je pokládána druhá světová válka. Jednotlivé románové postavy reprezentují různé společenské vrstvy od 19. století až po současnost. Zároveň Koeppen ukazuje, že reálnou hrozbu pro budoucnost už nepředstavují bývalí esesáci a pohrobci zkrachovalých režimů, nýbrž mladí, „apolitičtí“, ale ctižádostiví a všehoschopní kariéristé.

Závěrečná kapitola potom upozorňuje na významný a dosud poněkud opomíjený rys Koeppenových próz, kterým je specifický typ hrdiny. Citlivý intelektuál, který marně zápasí sám se sebou i s okolní konzumní společností a který končí vždy jako poražený. Poražený však především sám sebou. Složitou situaci, která je způsobena jeho vlastní pasivitou, nakonec řeší rezignací vůči světu a únikem z něj (který nabývá různých podob). Právě tento „nehrdinský“ typ hrdiny přitom nese značný podíl na dobovém odmítnutí Koeppenových románů.

Koeppenova trilogie z padesátých let patří mezi nejkritičtější díla tehdejší německé literatury. Radikalností svých odsudků a temným pesimismem svých perspektiv děsil

Koeppen tehdejší čtenáře a vysloužil si nakonec jejich lhostejnost. Třebaže z odstupu půlstoletí už je zřejmé, že jeho nejčernější vize se neuskutečnily, platnost mnoha jeho postřehů o moderní společnosti zůstává stále aktuální.

## Résumé AJ

This dissertation discusses the post-war trilogy of the German writer Wolfgang Koeppen (1906-1996): *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) and *Der Tod in Rom* (1954).

The first part of this paper gives a political-cultural concise of the years 1945-1965, with an emphasis on the fifties. At that time Germany goes through the process of the economic-mirage and according to this the Germans get back their lost self-assurance. By the same mail is increasingly obvious, that the vision of a complete beginning failed and that the conservative policy of Adenauer follows the beaten track of the pre-war period.

From urgent political questions of the year 1945 the German interest turns over to security their own prosperity, middle-class comfort. The horrors of war seem to be forgotten and instead of the „collective guilt“ comes the „collective amnesia“. This fundamental change didn't stay unnoticed. A critical reflection happend mainly through the young authors united in the Gruppe 47.

Beside their line and on the edge of the contemporary literary events Wolfgang Koeppen delivers his loud protest against the post-war development of the German society.

In the following part, which sets up the crux of the whole paper, is given an analysis of the individual novels in the context of the time of their appearance and the whole work of Koeppen. The main motive of the three novels is the feeling of being dispossessed and unsuccessful while searching for a place in the German post-war society.

In the first part of the free trilogy *Tauben im Gras* Koeppen tries to make a very wide stroke of society types, which together make the picture of the contemporary Germany. All the characters suffer from a big unsurance, which arises from the experience of the subsistence and existentialist crises of the young post-war years. The feeling of certainty gives the only

property. They believe in it and they put all their hope in it. Germany is shown as a modern jungle, where not the stronger one survives, but the more wealthy one.

An example of the most radical society critique is the second novel *Das Treibhaus*. In this „political novel“ Koeppen criticises the Adenauer policy, in which he recognizes the return of the German tradition with all its bad connotations (the thorn in his side is mainly the rearmament of Germany). The goal of his critique is to endeavour to turn over the German katastrophe, which he believes will come. Koeppen changes his point of view. The helplessness of the average German he changes for the political helplessness of the Member of Parliament Keetenheuve. He is the example of an honest and naive individualist, who stands alone with his attempts. In the end he is as powerless as the average German. In his anger about the political situation in Germany Koeppen let carry himself away and his critique is rising to an apocalyptic vision of the absolute end.

The last novel *Der Tod in Rom* can indirectly be understood as a cross-section through 150 years of German history. As its result is taken the second world war. The individual characters represent different society ranks from the 19th century till the contemporary present. Also Koeppen shows, that a threat to the society doesn't arise from former SS-Generals and nationalistic posthumous, but young, apolitic, but ambitious carrierists.

The closing chapter highlights a leading and thus far neglected feature of Koepens prosa, which is the specific type of the hero. The sensitive intellectual struggles with himself and the surrounding consumer society and always ends up as the defeated. But defeated mainly by himself. The complicated situation which arises from this passivity, he tries to solve with resignation on the world and the escape from it. (this escape has different shapes). Exactly this „anti-heroic“ type

of his main character takes part on the rejection of Koepkens novels.

Koepkens trilogy of the fifties belongs to the most critical work of the contemporary German literature. The radicality of his adverse and the dark pessimism of his perspectives frightend the readers at that time. And in the end they were apathetic to him. Although after more than a half century distance is obvious, that his darkest visions didn't come true. The validity of many of his observations about the modern society stay actual untill now.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

- KOEPPEN, Wolfgang: *Tauben im Gras*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999. (Abkürzung TG)
- KOEPPEN, Wolfgang: *Das Treibhaus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. (Abkürzung TH)
- KOEPPEN, Wolfgang: *Der Tod in Rom*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975. (Abkürzung TR)

Sekundärliteratur:

- ALLEMANN, Fritz René (1954): *Treibhaus Bonn im Zerrspiegel*, In: Greiner (1976).
- BENZ, Wolfgang (1991): *Zwischen Hitler und Adenauer - Studien zur deutschen Nachkriegsgesellschaft*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- BIENEK, Horst (1962): *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, In: Greiner (1976).
- BRINK-FRIEDERICI, Christi (1990): *Wolfgang Koeppen - Die Stadt als Pandämonium*, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH.
- DURZAK, Manfred (1972): *Dürrenmatt. Frisch. Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart: Reclam.
- EGGERT, Stefan (1998): *Wolfgang Koeppen*, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess.
- ENGELMANN, Berndt (1990): *Wir hab'n ja den Kopf noch fest auf dem Hals - Die Deutschen zwischen Stunde Null und Wirtschaftswunder*, Hamburg: Rowohlt Verlag.
- ERLACH, Dietrich (1973): *Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler*, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- GLASER, Hermann (1991): *Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1949-1989*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

- GOLDSTÜCKER, Eduard (1959): *Literatura v německém jazyce*, In: Vančura.
- GREINER, Ulrich (1976): *Über Wolfgang Koeppen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- HIELSCHER, Martin (1988): *Wolfgang Koeppen*, München: Verlag C.H.Beck.
- HOFMAN, Alois (1962): *Naděje a zmar současné německé literatury*, In: Časopis pro moderní filologii, Nr. 3, S. 129-159.
- HYRŠLOVÁ, Květa (1958): *Deset let prózy NSR*, In: Časopis pro moderní filologii, Nr.2, S. 108-113.
- HYRŠLOVÁ, Květuše (1963): *Západoněmecký poločas 1945/1960*, Praha: Československý spisovatel.
- KAFKA V./ČERNÝ F. (1962): *Žijeme ve Spolkové republice aneb literatura opozice v NSR*, In: Světová literatura, Nr. 1, S. 212-245.
- KLUGE, Friedrich (1995): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin: de Gruyter.
- KOCH, Manfred (1972): *Wolfgang Koeppen - Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation*, Kiel: Verlag Kohlhammer.
- KOEPPEIN, Wolfgang (1990): *Jugend*, In: GW 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- KORN, Karl (1953): *Satire und Elegie deutscher Provinzialität*, In: Greiner (1976).
- LETSCH, Felicia (1982): *Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Moment der Gegenwartskritik*, Köln: Pahl-Rugenstein Verlag.
- LINDER, Christian (1972): *Im Übergang zum Untergang. Über das Schweigen Wolfgang Koeppens*, In: Greiner (1976).
- MANN, Thomas (1989): *Der Tod in Venedig: Erzählungen*, Berlin: Aufbau Verlag.
- MAYER, Hans (1984): *Thomas Mann*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

- MAYER, Hans (1967): *Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge. Schriftsteller. Bücher.* Reinbek bei Hamburg: Rowolt.
- MÜLLER-WALLDECK, Gunnar/GRATZ, Michael (1998): *Wolfgang Koeppen - Mein Ziel war die Ziellosigkeit,* Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag.
- OEHLENSCHLÄGER, Eckart (1987): *Wolfgang Koeppen,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- QUACK, Josef (1997): *Wolfgang Koeppen - Erzähler der Zeit,* Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann GmbH.
- REICH-RANICKI, Marcel (1985): *Lauter Lobreden,* Stuttgart: Deutsche Verlags - Anstalt.
- REICH-RANICKI, Marcel (1966): *Wer schreibt, provoziert,* München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- RISCHBITER, Henning (1967): *Weiss,* Hannover: Friedrichs Verlag, Bd. 45.
- ROZNER, Jan (1962): *Západoněmecká mentalita a západoněmecká literatura,* In: *Plamen,* Nr. 2, S. 64-75.
- SALOMON von, Ernst (1953): *Gewitter in der Bundesrepublik,* In: Greiner (1976).
- SCHMIDT, Gary (1982): *Koeppen - Andersch - Böll: Homosexualität und Faschismus in der deutschen Nachkriegsliteratur,* Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag.
- STANZEL, Franz K. (1981): *Typische Formen des Romans,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- STROMŠÍK, Jiří (1994): *Od Grimmelshausena k Dürrenmattovi - Kapitoly z německé literatury,* Jinočany: H & H.
- TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur (1972): *Wolfgang Koeppen - Vom Tisch,* München, Richard Booberg Verlag, Heft 34.
- VAGET, Hans Rudolf (1984): *Thomas Mann Kommentare,* München: Winkler Verlag.
- VANČURA, Zdeněk (1959): *Malá moderní encyklopedie - Evropské literatury 1945-1958,* Praha: Orbis.

VOGEL, Walter/ WEISZ, Christoph (1976): *Akten zur Vorgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1949*, München: Oldenbourg Verlag.

WÜRTERLOVÁ, Eva (1956): *Wolfgang Koeppen - Der Tod in Rom*, In: *Světová literatura*, Nr. 1.

