



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Archäologie der Katastrophe“

Raumwahrnehmung und Raumkonstituierung in
ausgewählten Texten Wolfgang Koeppens

Verfasserin

Clara Nagele

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ.–Doz. Dr. Irmgard Egger

Danksagung

Mein Dank gilt meiner Diplomarbeitsbetreuerin Univ. Doz. Dr. Irmgard Egger, die mich motiviert hat, dieses Themengebiet zu bearbeiten und mich sowohl während der Ausarbeitung des Konzepts zu dieser Arbeit als auch bei der Verfassung selbiger unterstützt und beraten hat.

Meiner Familie, die mir eine unbeschwerte Studienzeit ermöglicht hat, bin ich zu großem Dank verpflichtet. Insbesondere möchte ich an dieser Stelle Katharina Krischak danken, die mir während des Entstehungsprozesses der vorliegenden Arbeit mit Rat und Tat zur Seite stand.

Inhaltsverzeichnis

I.	Vorbemerkung	11
1.	Die Verschränkung von Raum und Geschichte	14
1.1.	Begriffsgeschichte des Raums	14
1.2.	Historischer Raum.....	16
1.2.1.	Mémoire collective: Maurice Halbwachs	17
1.2.2.	Soziales Gedächtnis: Aby Warburg.....	18
1.2.3.	Soziologie des Raums: Georg Simmel	20
1.2.4.	Raumgeschichte: die Historikerschule der Annales	20
1.2.5.	Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamin	21
1.2.6.	Lieux de mémoire: Pierre Nora	23
2.	Das kulturelle Gedächtnis: Jan Assmann.....	25
2.1.	Auf der Suche nach dem „Geist des alten Europas“: Die deutsche Nachkriegsgesellschaft in <i>Tauben im Gras</i>	27
2.1.1.	Der Bedeutungsverlust der antiken Mythen	29
2.2.	„Eine Epoche ohne Goethe“: Die Wirtschaftswundergesellschaft in <i>Der Tod in Rom</i>	31
2.2.1.	Der Funktionsverlust der antiken Mythengestalten.....	35
2.2.2.	Intertextuelle Bezüge in <i>Der Tod in Rom</i>	36
3.	Erinnerungsräume: Aleida Assmann.....	38
3.1.	Vorbemerkung: Verräumlichung der Zeit: Michail M. Bachtin	38
3.2.	Funktions- versus Speichergedächtnis	39
3.3.	Der Ort als Medium des Gedächtnisses	41
3.4.	Der Generationenort: Die Kommerzienratsvilla	42
3.5.	Der Gedächtnisort	43
3.5.1.	Das Amerikahaus.....	44
3.5.2.	Das Pantheon	45
3.5.3.	Der Petersdom	46
3.6.	Der Gedenkort: Die Ruinen der Trümmerstadt.....	47
3.7.	Der Gedenkort im Zeichen der <i>mnemosyne</i> : Die Diokletiansthermen	49
3.8.	Vom Gedächtnis- zum Gedenkort: Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche...	50

3.9.	Die Überlagerung der Zeitschichten in Rom	53
3.10.	Figuren der Erinnerung	54
3.10.1.	Die „nordische Erinnye“: Eva Judejahn	55
3.10.2.	Von Doktor Jekyll zu Mister Hyde: Emilia	58
Exkurs:	Vergangene und zukünftige Bedrohung in <i>Trümmer, oder wohin wandern wir aus</i>	59
4.	Von anderen Räumen	65
4.1.	Heterotopien	65
4.1.1.	Das Café Schön	67
4.1.2.	Das Romanische Café	70
4.1.3.	Die Wüste	75
4.2.	Utopien	77
4.2.1.	Das Imaginäre	77
4.2.2.	Das „weiße“ Amerika	79
4.2.3.	Washington's Inn	80
5.	Bewegung im Raum	82
5.1.	Fahren – „Bewegung in Ruhe“	85
5.1.1.	Fortbewegung und Perspektive: Fahren und Fliegen in <i>Tauben im Gras</i>	85
5.1.2.	Mobilität und Wahrnehmung: Autofahren in <i>Der Tod in Rom</i>	87
5.2.	Immobilität - Das „Wandeln“ der „nordischen Erinnye“	89
5.3.	Flanieren: Die Stadt durchstreifen	90
5.3.1.	„Odysseus sah gewaltige Dschungeln unter sich wachsen“: Der US-Soldat Odysseus Cotton als Anti-Flaneur	96
5.3.2.	„Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit“: Der Dienstmann Josef als Flaneur wider Willen	97
5.3.3.	„Rom schwamm vor seinem Blick“: Gottlieb Judejahn als Anti-Flaneur	98
5.3.4.	„[N]och mehr liebe ich Rom, wie es lebt.“: Siegfried Pfaffrath als Flaneur	101
6.	Großstadt Wahrnehmung	105
6.1.	München – Die Stadt als Pandämonium	105
6.2.	Rom – Die Welt des Todes	107

6.3.	Großstadt als Textstrategie.....	111
6.3.1.	Fragmentierung und Montage: Die Trümmerstadt in <i>Tauben im Gras</i>	113
6.3.2.	Polyperspektivität: Die Stimmen der Stadt in <i>Der Tod in Rom</i>	116
6.4.	Bildstrategien zu Textstrategien: Giovanni Battista Piranesis Einfluss auf Wolfgang Koeppens Stadtkonstruktionen	119
6.5.	Piranesi und Koeppen: Die historische Imagination.....	123
6.6.	Die Großstadt mit den Sinnen erfassen.....	125
6.6.1.	Raumwahrnehmung.....	125
6.6.2.	Betrachtung.....	127
6.6.2.1.	„Ein dunkles Gemälde“: Visuelle Wahrnehmung in <i>Tauben im Gras</i> ...	127
6.6.2.2.	„Eine Furt im Nebel“: Die Überblendung visueller Reize in <i>Der Tod in Rom</i>	129
6.6.3.	Geräusch	131
6.6.3.1.	Der „Verfall der Aura“: Tertiäre Medien in <i>Tauben im Gras</i>	131
6.6.3.2.	„Ein Höllenlärm“: Die städtische Geräuschkulisse in <i>Der Tod in Rom</i> .	135
6.6.4.	Geruch und Geschmack.....	138
6.6.4.1.	„Der Geruch der Gräfte“: Olfaktorische und gustatorische Wahrnehmung in <i>Tauben im Gras</i>	138
6.6.4.2.	„Der Odeur des Todes“: Geruch und Geschmack in <i>Der Tod in Rom</i> ...	140
II.	Bibliographie	144
III.	Zusammenfassung.....	153
IV.	Lebenslauf.....	155

I. Vorbemerkung

In der *Trilogie des Scheiterns*, welche sich aus den Romanen *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* zusammensetzt, hat sich Wolfgang Koeppen die kritische Auseinandersetzung mit den Anfängen der Bundesrepublik Deutschland zum Ziel gemacht. Koeppens Romane suggerieren die Präsenz nationalsozialistischen Gedankenguts in der Nachkriegsgesellschaft, welche einen zukünftigen Krieg befeuern könnte. Als ein Großteil seiner Schriftstellerkollegen ihre Kriegserlebnisse literarisch aufarbeitete¹, war Koeppen mit seiner scharfen Analyse der (post-) faschistischen Gesellschaft im Nachkriegsdeutschland seiner Zeit weit voraus. Dies führte zu einer durchaus zwiespältigen Rezeption seiner Werke. Zwar wurde seine fachliche Kompetenz gelobt, der düsteren Schilderung der Nachkriegszeit, seinem Geschichtspessimismus sowie der an die Moderne anknüpfende Form seiner Werke begegnete man aber mit Unverständnis.² Insbesondere die konservative Presse lehnte Koeppens Werke aufgrund seiner skeptischen Haltung gegenüber dem Wirtschaftswunder und gegenüber einer Wiederaufrüstung Westdeutschlands ab.³ Erst in den 1970er Jahren erfolgte aufgrund der Studentenbewegung der späte Durchbruch des Autors.⁴ Die Studentenbewegung feierte Koeppens *Trilogie des Scheiterns* als Beispiel „literarischer Zeitkritik“⁵. Ein Großteil der germanistischen Auseinandersetzung mit Koeppens Werken geschah damals unter diesem Gesichtspunkt. Da die Germanistik zu dieser Zeit die literarische Moderne vor 1933 wiederentdeckte, erfolgte die Analyse von Koeppens Werken zudem nach den Anknüpfungspunkten an diese literarische Strömung.⁶ Weitere Themen, die im Zusammenhang mit Koeppens Werken behandelt werden, bilden autobiographische Züge in seinem Werk, insbesondere bezüglich der Künstlerfiguren seiner Romane, sowie intertextuelle Bezüge, vor-

¹ Vgl. Heinrich Bölls *Wanderer, kommst du nach Spa ...* (1950) oder *Wo warst du, Adam* (1951), sowie Alfred Andersch *Kirschen der Freiheit* (1952) vgl. dazu Marcel Reich-Ranicki: Der Fall Koeppen. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976, S. 101-108, hier: S. 106.

² Vgl. Reich-Ranicki 1976, S. 101-108.

³ Vgl. Manfred Koch: Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation. Stuttgart 1973, S. 63.

⁴ Vgl. Bernd Wittig: Melancholie und Moderne. Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom*. In: Jürgen Eypert (Hg.): Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009, S. 43-59, hier: S. 43.

⁵ Wittig 2009, S. 43.

⁶ Vgl. Wittig 2009, S. 43-45.

nehmlich zum Werk Thomas Manns. Zur Diskussion steht zudem die Kategorisierung der Romane Koeppens. Die Romane werden wahlweise als Zeitroman, Künstlerroman, Gesellschaftsroman oder zeitkritischer Roman bezeichnet.

Die Raumkonstituierung bzw. die Raumwahrnehmung in Koeppens Werk, die einen großen Teil des kritischen Potentials seiner Werke ausmachen, wurden bisher von der Forschung vernachlässigt. Insbesondere das ausgefeilte komplexe Zusammenspiel von Zeit und Raum blieb bisher weitgehend unbeachtet.⁷ Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, diese Forschungslücken, zumindest im gesetzten Rahmen, zu füllen und damit die „Archäologie“ der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, welche – wie Koeppen andeutet – zum Nährboden einer künftigen Katastrophe werden könnte, aufzuzeigen.

Zur Analyse der Korrelation von Raum und Zeit in Koeppens Romanen *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* sowie in ausgewählten Erzählungen dient Aleida Assmanns Theorie der Erinnerungsräume. Assmann unterscheidet mehrere Typen von Erinnerung konservierenden Orten, die mit dem Textcorpus abgeglichen werden sollen. Koeppens Kultur- und Geschichtspessimismus gilt es anhand Jan Assmanns Theorie eines kulturellen Gedächtnisses zu analysieren.

Mithilfe Michel Foucaults Konzepts der Heterotopie sowie der Utopie sollen „andere Räume“ im genannten Textcorpus ermittelt werden und auf ihre Funktion und ihr Wirken auf die Protagonisten untersucht werden. Insbesondere Kaffeehäuser scheinen im Werk Koeppens exzeptionelle Räume einer Gegenkultur darzustellen, die noch zu prüfen sein werden.

Die theoretische Grundlage zur Ermittlung der Raumkonstituierung, genauer der Konstituierung des Stadtraums, in den genannten Romanen bildet Michel de Certeaus Werk *Kunst des Handelns*. Insbesondere dem Sehen und dem Gehen spricht Certeau in der Narration eine raumkonstituierende Funktion zu. Inwieweit dies auch auf Koeppens Texte zutrifft, gilt es zu untersuchen.

Ein bisher ebenfalls von der Forschung vernachlässigter Aspekt stellt die Präsenz der Figur des Flaneurs in Koeppens Werk dar. Zahlreiche der Koeppenschen Protagonisten streifen ziellos durch den Stadtraum. Ob es sich bei diesen Figuren um Flaneure handelt, soll mittels Walter Benjamins Konzeption der Figur

⁷ Eine Ausnahme stellen dabei die Arbeiten von Irmgard Egger, Hania Siebenpfeiffer und Gerhard Pinzhoffer zu Wolfgang Koeppens Werken dar (vgl. Literaturverzeichnis).

des Flaneurs, die er in seinem Werk *Das Passagen-Werk* skizziert, geklärt werden.

Zuletzt gilt es die Wahrnehmungsweisen, die den Raum ergründen, in den Romanen zu überprüfen. Dabei soll auf ein (neu-)platonisches Wahrnehmungsmodell, welches sich aus *aísthesis*, *phantasía* und *mnemosýne* zusammensetzt, zurückgegriffen werden. Inwieweit Koeppens Kultur- und Geschichtspessimismus sich auf die Wahrnehmungsweise der Protagonisten auswirkt, soll in diesem Kapitel ergründet werden. Zudem gilt es zu erörtern, in welchem Umfang sich Koeppen bei der Konzeption seiner literarischen Städte auf die Bildstrategien des italienischen Architekten Giovanni Battista Piranesi bezogen hat. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die „Archäologie der Katastrophe“ mittels raumtheoretischer Überlegungen in dem bereits ausgeführten Textcorpus zu ergründen. Die Zeitkritik Koeppens soll damit um eine Dimension erweitert werden.

1. Die Verschränkung von Raum und Geschichte

[Z]um Raum wird hier die Zeit.
Richard Wagner, 1882^{*}

In diesem Kapitel soll ein Forschungsüberblick zur Thematik des historischen Raums konturiert werden. Die Auseinandersetzung mit dem historischen Raum geht oftmals mit der Erforschung eines kollektiven Gedächtnisses einher (z. B. bei Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Jan und Aleida Assmann), weshalb die Theorien zu einem kollektiven Gedächtnis als ein untergeordnetes Thema dieses Kapitels behandelt werden.

1.1. Begriffsgeschichte des Raums

Bevor auf die verschiedenen Paradigmen bezüglich eines historischen Raums eingegangen wird, soll hier ein kurzer Überblick über die Begriffsgeschichte des Raums von der Antike bis ins 20. Jahrhundert gegeben werden. Da die verschiedenen hier dargebrachten Raumkonzepte einen unmittelbaren Einfluss auf die Konzeption eines historischen Raums hatten, scheint dies angebracht.

Die Definition des Raums als Hohlkörper, der sich in Länge, Breite und Tiefe erstreckt, geht auf den griechischen Mathematiker Euklid zurück.⁸ Die erste Form der Raumabstraktion bildete das Ausmessen des geschlossenen, dreidimensionalen euklidischen Raums. Die griechischen Philosophen stellten erstmals Reflexionen bezüglich des Raumbegriffs an.⁹ Hesiods Begriff des Raums ist das *chaos*, der leere Raum, der den beiden ältesten Göttern Gaia und Uranos vorausgeht. Die ihm folgenden Philosophen diskutierten vornehmlich die Behälterfunktion oder die differenzierende Funktion des Raums. Platon bezeichnete den Raum als *chora*. Dieser ist weder dem „Sein“ noch dem „Werden“ verpflichtet, sondern stellt ein „Drittes“, ein „Worin“ dar und ist daher in die Nähe von Hesiods *choas* zu rücken.¹⁰ Aristoteles deklarierte den Körperraum als „Ort“, welcher, einem

^{*} Richard Wagner: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Wien 1957. (Taschen-Bibliothek im Globus Vlg; Bd. 26), S. 22.

⁸ Vgl. Jürgen Mitterstraß, Klaus Mainzer: Raum. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 3. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß u. Siegfried Balsche. Stuttgart 1995, S. 482-490, hier: S. 483. [=EPHW]

⁹ Vgl. Michael Dück: Der Raum und seine Wahrnehmung. Würzburg 2001. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie; Bd. 252), S. 40.

¹⁰ Vgl. Stephan Günzel: Philosophie. In: Handbuch Sozialraum. Hrsg. von Fabian Kessl, Christian Reutlinger Susanne Maurer, Oliver Frey. Wiesbaden 2005, S. 89-110, hier: S. 93.

Gefäß gleich, den Körper umschließt, aber nicht ident mit ihm ist. Da Aristoteles davon ausging, dass alle Bewegungen im Raum einer Kausalkette folgen, verneinte er die Existenz eines leeren Raums, über den eine Übertragung des Bewegungsimpulses nicht möglich wäre.¹¹ Der französische Philosoph und Mathematiker René Descartes widersprach Aristoteles' Raumdefinition. Er fasste den von einem Körper eingenommenen Raum als „messbare Ausdehnung“¹² auf und griff dabei auf den euklidischen Raum zurück. 1663 wurde schließlich die Existenz des leeren Raums bewiesen.¹³ In die Neuzeit fiel zudem die Kopernikanische Wende, welche die Ablösung des geozentrischen zugunsten eines heliozentrischen Weltbildes zur Folge hatte. Neben Nikolaus Kopernikus gelten Galileo Galilei und Johannes Kepler als Wegbereiter der Implementierung des heliozentrischen Weltbildes.¹⁴ Isaac Newton führte schließlich den Begriff des „absoluten Raums“ in die Raumdebatte ein. Der Begründer der Mechanik unterschied „absoluten“ und „relativen“ Raum, wobei es sich bei erstgenannter um einen „unendlich[en], homogen[en], isotrop[en], unbeweglich[en]“ Raum „ohne Beziehung auf äußere Gegenstände“¹⁵ handelt. Der „absolute Raum“ bildet für die beweglichen „relativen Räume“ eine Art „universellen Container“¹⁶, auf den sie sich beziehen. Der „absolute Raum“ ist essentiell als Bezugsgröße für Bewegung im Raum.¹⁷ In Abgrenzung zu Newtons „absolutem Raum“ steht Gottfried Wilhelm Leibniz' Modell eines „relationalen Raumes“. Der „relationale Raum“ wird über die Relation zwischen Orten, die Körper im Raum einnehmen können, definiert. Der Raum wird damit lediglich durch seine Lagebeziehungen bestimmt. Aufgrund seines Raummodells kann Leibniz als ein Vorreiter der Topologie verstanden werden.¹⁸ Immanuel Kant war sowohl mit den Schriften Newtons als auch mit dem Briefwechsel zwischen Leibniz und dem englischen Theologen und Newton-Anhänger Samuel Clarke, in welchem Leibniz seine Raumauffassung argumentierte, ver-

¹¹ Vgl. Stephan Günzel: Physik und Metaphysik des Raums. Einleitung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 1800), S. 19-43, hier: S. 23.

¹² Günzel 2006, S. 23.

¹³ Vgl. Günzel 2006, S. 23.

¹⁴ Vgl. Günzel 2006, S. 23f.

¹⁵ Hans Günter Zekl, Wolfgang Breidert, u.a. : Raum In: Historischer Wörterbuch der Philosophie. 8. Band. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel 1992, Sp. 67-111, hier: Sp. 87.

[=HWPB]

¹⁶ Günzel 2006, S. 25.

¹⁷ Vgl. Günzel 2006, S. 25.

¹⁸ Vgl. Günzel 2006, S. 26.

traut. In seinen frühen Schriften bezüglich des Raumes finden sich beide Theorien.¹⁹ Entscheidend für die Raumdebatte war, dass Kant in der transzendentalen Ästhetik der *Kritik der reinen Vernunft* Raum als auch Zeit als „Formen der sinnlichen Anschauung“²⁰ auffasste. Räumlich erfolgt die menschliche Anschauung, wie Kant konstatierte: „Der Raum ist eine notwendige Vorstellung, a priori, die allen äußeren Anschauungen zu Grunde liegt.“²¹ Die Räumlichkeit ist damit „konstituierend für unsere Sinneswahrnehmung“²².

Newtons und Kants Ausführungen zum Raum sicherten bis in 18. Jahrhundert die Vorherrschaft des euklidischen Raumes in der Wissenschaft, insbesondere in der Philosophie. Bereits Zeitgenossen Kants aus der Disziplin der Mathematik widerstrebte die Ausschließlichkeit der Definition des euklidischen Raums. Die Kritik am euklidischen Raum führte schließlich in die „nichteuklidische Geometrie“. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Mathematiker Carl Friedrich Gauß und Bernhard Riemann.²³ Angesichts der Erkenntnisse der „nichteuklidischen Geometrie“ wurden Raum und Zeit in der Physik nicht mehr als getrennte Entitäten aufgefasst, sondern in der „vierdimensionalen Raumzeit“²⁴ kombiniert. Albert Einsteins „Relativitätstheorie“ beruht auf eben solch einem Raum-Zeit-Kontinuum. Zeit, Raum und Materie beeinflussen einander in der Relativitätstheorie, sie sind daher relativ. Die Materie bewirkt beispielsweise die Krümmung der Raumzeit.

Diese physikalisch-relativistische Lehrmeinung beeinflusste die philosophischen Theorien bezüglich des sozialen Raums²⁵: „Wie die Materie den Raum krümmen kann, so können auch die Gegenstände und so kann auch die soziale „Masse“ den Raum transformieren.“²⁶

1.2. Historischer Raum

In der späten Moderne setzte die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Raum und Geschichte ein. Die verschiedenen Ansätze zur Verräumlichung der Geschichte bzw. der Historisierung des Raumes bildeten eine Gegenbewegung

¹⁹ Vgl. HWPH, Bd. 8, Sp. 89.

²⁰ HWPH, Bd. 8, Sp. 89.

²¹ Immanuel Kant zit. nach: Dück 2001, S. 70.

²² Dück 2001, S. 105.

²³ Vgl. Günzel 2005, S. 97.

²⁴ Günzel 2005, S. 100.

²⁵ Vgl. Günzel 2005, S. 100f.

²⁶ Günzel 2005, S. 101.

zu der zeit- und sprachzentrierten Moderne.²⁷ Die Beschäftigung mit dem Raum oblag lange Zeit zu allererst der Geographie. Erst unter der Annahme, dass der Raum sozial hergestellt wird, erfuhr dieser Beachtung als Forschungsgebiet der Soziologie.²⁸ Vertreter dieser Disziplin wie Maurice Halbwachs oder Georg Simmel leisteten Pionierarbeit bezüglich der Verschränkung von Raum und Geschichte. Das Zusammenspiel dieser Elemente wird von verschiedenen Disziplinen wie etwa der Geschichts- und Kulturwissenschaft untersucht.²⁹

1.2.1. **Mémoire collective: Maurice Halbwachs**

Mit dem Zusammenspiel von Raum und Gedächtnis befasste sich erstmals der französische Soziologe Maurice Halbwachs kulturtheoretisch. Halbwachs' Ansatz eines *mémoire collective* geht auf eine Korrelation von Raum und Gedächtnis zurück. Das kollektive Gedächtnis erstreckt sich im Raum.³⁰

[...] [D]er Ort an dem eine Gruppe lebt, [...] ist nicht gleich einer schwarzen Tafel, auf der man Zahlen und Gestalten aufzeichnet und dann auswischt [...]. Der Ort hat das Gepräge der Gruppe erhalten und umgekehrt. Alsdann können alle Unternehmungen der Gruppe räumlich ausgedrückt werden, und der Ort, an dem sie lebt, ist nur die Vereinigung all dieser Ausdrücke.³¹

Den Begriff des kollektiven Gedächtnisses legte Halbwachs in den drei Schriften *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* (1941) und *La mémoire collective* (1950, posthum erschienen) dar.³²

Die Basis für jede individuelle Erinnerung, so Halbwachs, bilden „soziale Bezugsrahmen“. Diese umfassen das soziale Umfeld eines jeden Menschen, aber auch Denkschemata, die unsere Wahrnehmung und Erinnerung lenken und uns durch soziale Interaktion zuteilwerden.³³ Diese Bezugsrahmen dienen als Vermittler der Inhalte des kollektiven Gedächtnisses. Durch die Zugehörigkeit zu

²⁷ Vgl. Knut Ebeling: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S. 121-133, hier: S. 121.

²⁸ Vgl. Laura Kajetzke, Markus Schroer: Sozialer Raum: Verräumlichung. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S.192-203, hier: S. 192.

²⁹ Vgl. Ebeling 2010, S. 121.

³⁰ Vgl. Ebeling 2010, S. 121.

³¹ Maurice Halbwachs zit. nach: Ebeling 2010, S. 121.

³² Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Weimar 2011, S. 16.

³³ Vgl. Erll 2011, S. 17.

verschiedenen Gruppen kann ein jeder auf „gruppenspezifische Erfahrungen und Denksysteme“³⁴ zurückgreifen. Die individuellen Gedächtnisse der einzelnen Menschen unterscheiden sich daher durch die verschiedenen Gruppen, denen sie zugehören, und den daraus resultierenden variierenden Erinnerungsformen und -inhalten.³⁵ Die Träger des kollektiven Gedächtnisses bilden eine Gruppe, deren Erinnerung sich durch eine starke Hierarchisierung und Wertung auszeichnet. Mittels der Inhalte des kollektiven Gedächtnisses erfolgt die Identitätsstiftung der Gruppe (z. B. Generationen- und Familiengedächtnisse). Dagegen setzt Halbwachs die Geschichte, die eine unparteiische Gleichstellung aller vergangenen Ereignisse bildet. Um den Belangen der Gruppe in der Gegenwart zu genügen, verfährt das kollektive Gedächtnis „selektiv und rekonstruktiv“³⁶.

Der Konnex zwischen Raum, Gedächtnis und Erinnerung wird besonders anhand von *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte* deutlich. Im Fokus dieser Studie stehen stärker geformte kollektive Gedächtnisse, die bereits über einen längeren Zeitraum bestehen, und daher materielle Manifestationen, wie zum Beispiel Architektur, Pilgerwege und Gräber, für ihren Erhalt bedürfen.³⁷

1.2.2. Soziales Gedächtnis: Aby Warburg

Der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg setzte sich in den 1920er Jahren mit dem europäischen Bildgedächtnis auseinander und führte den Begriff des „sozialen Gedächtnisses“³⁸ ein. Ausgehend von Studien zum Fortbestehen der Sternsymbolik und zu dem Nachleben der Antike in der Frührenaissance, untersuchte Warburg die Wiederaufnahme bildhafter Details in verschiedenen Epochen und Kulturräumen.³⁹ Das Wiederauftauchen bestimmter künstlerischer Formen in der Kulturgeschichte schrieb Warburg der „erinnerungsauslösenden Kraft kultureller Symbole“⁴⁰ zu. Die Antike eigne sich aufgrund des ihr inhärenten Ausgleichs der beiden Pole „Magie und Logos“ bzw. der „kultische [...] Praktik“ und „mathema-

³⁴ Erll 2011, S. 18.

³⁵ Vgl. Erll 2011, S. 18.

³⁶ Erll 2011, S. 19.

³⁷ Vgl. Erll 2011, S. 19f.

³⁸ Erll 2011, S. 22.

³⁹ Vgl. Erll 2011, S. 21.

⁴⁰ Erll 2011, S. 21.

tische Kontemplation“⁴¹ als Anknüpfungspunkt für alle späteren Zeiten.⁴² Warburgs Auffassung der Antike stand damit konträr zu Johann Joachim Winckelmanns Rezeption der Antike von der „edle[n] Einfalt [und der] stille[n] Be“⁴³.⁴⁴ Der Architekt Giovanni Battista Piranesi vertrat gegen Winckelmann ebenfalls ein düsteres Bild der römischen Antike.⁴⁵

Um starke menschliche Regungen darzustellen, griffen Renaissancekünstler auf die Symbolik antiker Vorbilder zurück, welche antiken Pathos und damit eine „heidnische emotionale Intensität“⁴⁶ aufwiesen. Diese, von Warburg als „Pathosformeln“ bezeichnet, sind in der Lage, „mnemische Energie“⁴⁷ zu konservieren und diese in anderen Epochen und an anderen Orten wieder zu entladen.⁴⁸

Die Wiederaufnahme antiker Symbole ermöglicht einerseits einen besonderen Ausdruck, andererseits öffnet sie aber auch das Tor zu primitiven, unzivilisierten Schichten der Kultur, die eine Bedrohung darstellen können. Dem zivilisierten Künstler obliegt es, Distanz zu der „primitiven Ekstase“ dieser Schichten zu schaffen.⁴⁹

Auf diesen Überlegungen fußte Warburgs Konzept eines „kollektiven Bildgedächtnisses“⁵⁰, welches der Kunsthistoriker auch als „soziales Gedächtnis“ bezeichnete. Dieses unterliegt zeit- und ortspezifischen Veränderungen und Aktualisierungen. Die Kontinuität und Umdeutung kultureller Symbole lasse, so Warburg, Rückschlüsse auf die vorherrschende Kultur und Mentalität zu.⁵¹

Warburgs Beschäftigung mit einem kollektiven Bildgedächtnis führte zu seinem letzten Ausstellungsprojekt *Mnemosyne* (1924-1929). Bei diesem handelt es sich um einen Atlas, welcher ein „länder- und epochenübergreifendes Bildgedächtnis“⁵² abbilden sollte. Anhand von 63 Bildtafeln mit circa 1000 Einzelabbil-

⁴¹ Aby Warburg zit. nach: Manfred Weinberg: Warburg, Aby M. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 637-639, hier: 637.

⁴² Vgl. Weinberg 2001, S. 637.

⁴³ Johann Joachim Winckelmann zit. nach: Weinberg 2001, S. 637.

⁴⁴ Vgl. Weinberg 2001, S. 637.

⁴⁵ Vgl. Irmgard Egger: Perspektive – Abgrund – Hintergrund: Giovanni Battista Piranesi Carceri bei Wolfgang Koeppen. In: Günther Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hgg.): Jahrbuch der Internationalen Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003, S. 29-50, hier: S. 36.

⁴⁶ Erll 2011, S. 21.

⁴⁷ Erll 2011, S. 21.

⁴⁸ Vgl. Erll 2011, S. 21.

⁴⁹ Vgl. Erll 2011, S. 22.

⁵⁰ Erll 2011, S. 22.

⁵¹ Vgl. Erll 2011, S. 22.

⁵² Erll 2011, S. 21.

dungen demonstriert Warburg eine „europäisch-asiatische Erinnerungsgemeinschaft“⁵³, eröffnet aber gleichzeitig Raum für gruppenspezifische oder nationale Ausprägungen kultureller Erinnerung.⁵⁴

1.2.3. Soziologie des Raums: Georg Simmel

Ähnlich zu Halbwachs' Ansatz, geht Simmel von einer gegenseitigen Beeinflussung von Raum und einer gesellschaftlichen Gruppe aus. Erst eine gesellschaftliche Gruppe, die den Raum einnimmt, definiert ihn.⁵⁵

Ein geographischer Umfang von so und so vielen Quadratmeilen bildet nicht ein großes Reich, sondern das tun die psychologischen Kräfte, die die Bewohner eines solchen Gebietes von einem herrschenden Mittelpunkt her politisch zusammenhalten.⁵⁶

Gleichsam hat der Raum einen Effekt auf die Gruppe und macht eine kollektive Erinnerung erst möglich.⁵⁷ Die Wechselwirkung von Raum und Gesellschaft konkretisiert sich am deutlichsten in Simmels Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in welchem er die Auswirkung der industrialisierten Großstadt auf die Mentalität ihrer Einwohner darlegt.⁵⁸ An dieser Stelle darf Simmels Gesinnungsgenosse Émile Durkheim nicht unerwähnt bleiben, der Raum und Zeit, die „elementaren Formen der Kategorien des menschlichen Denkens“⁵⁹ als gesellschaftlich konstruiert verstand.⁶⁰

1.2.4. Raumgeschichte: die Historikerschule der Annales

Der Raum als Forschungsschwerpunkt erhielt schließlich mit der Historikerschule der *Annales* Einzug in die Historiographie. In der Zeitschrift *Annales d'histoire économique et sociale*, die erstmals 1929 in Paris erschien, zeigten sie die Verschränkung von Raum und Geschichte auf. Zu den wichtigsten Vertretern der Schule zählt Marc Bloch, der es sich zur Aufgabe gemacht hatte, Geschichte aus dem konkreten Raum erfahrbar zu machen. Für den Agrarhistoriker bedeutet dies

⁵³ Erll 2011, S. 22.

⁵⁴ Vgl. Erll 2011, S. 22f.

⁵⁵ Vgl. Ebeling 2010, S. 121.

⁵⁶ Georg Simmel: Soziologie des Raumes. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1995, S. 132-183, hier: 113.

⁵⁷ Vgl. Ebeling 2010, S. 121.

⁵⁸ Vgl. Kajetzke, Schroer 2010, S. 194.

⁵⁹ Kajetzke, Schroer 2010, S. 194.

⁶⁰ Vgl. Kajetzke, Schroer 2010, S. 194.

unter Verwendung regionaler Flurkarten, so genannten *pleins parcellaires*, Wissen über den Boden und seine Veränderungen zu erlangen. Den innovativen Ansatz der Einbindung von regionalen und geographischen Informationen in die Geschichtsschreibung vertrat der Mitherausgeber der genannten Zeitschrift Lucien Febvre gegen eine althergebrachte raumlose Historiographie.⁶¹

Mit seinem Werk *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* (1949) gelang dem Febvre-Schüler Fernand Braudel die Implementierung der Verschränkung von Raum und Geschichte in der Geschichtswissenschaft und bescherte der *Annales*-Schule Bekanntheit. Darin präsentiert er den Mittelmeerraum als geschichtlich gebildeten Raum, der die Menschheitsgeschichte nicht nur umgibt, sondern ihr auch eine bildende Form gibt.⁶² Braudels Unterscheidung in die drei Zeitebenen *histoire quasi immobile*, bzw. *géohistoire*, *longue durée* und *histoire événementielle* wurde von ihm folgenden *Annales*-Historikern aufgegriffen. Die *histoire quasi immobile* oder *géohistoire* bezeichnet dabei die „fast unbewegliche Zeit der Naturerscheinungen“⁶³, beispielsweise die Geschichte der Inseln und Küsten, des Klimas, der Täler und Gebirge oder der Land- und Seewege. Wie Braudels Klassiker der Raumgeschichte beweist, lag sein Forschungsschwerpunkt auf dieser Zeitebene. Die *longue durée* beschreibt die „Zeit der in langen Rhythmen verlaufenden Geschichte“⁶⁴, dazu zählen soziale, ökonomische, politische und kulturelle Strukturen, die ein bis zwei Jahrhunderte überdauern können. Die *histoire événementielle* bildet schließlich die oberflächlichste Zeitschicht, die sich aus der herkömmlichen Ereignisgeschichte zusammensetzt.⁶⁵

1.2.5. Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamin

Einen weiteren Ansatz zu der Verschränkung von Raum und Geschichte legte der Berliner Kulturwissenschaftler Walter Benjamin mit seinem Konzept einer „raumgewordenen Vergangenheit“⁶⁶ vor, welches er in seinem Pariser Exil von 1933 bis 1939 entwickelte.⁶⁷ Benjamins „verräumlichte Geschichts-Schreibung“⁶⁸ zeichnet sich durch autobiographische und poetische Züge aus und ist in dieser

⁶¹ Vgl. Ebeling 2010, S. 122.

⁶² Vgl. Ebeling 2010, S. 122.

⁶³ Ebeling 2010, S. 122.

⁶⁴ Ebeling 2010, S. 122.

⁶⁵ Vgl. Ebeling 2010, S. 122.

⁶⁶ Ebeling 2010, S. 122.

⁶⁷ Vgl. Ebeling 2010, S. 122.

⁶⁸ Ebeling 2010, S. 123.

Hinsicht einzigartig.⁶⁹ Das Konzept der „raumgewordenen Vergangenheit“ beruht auf der Annahme einer „radikalen Ortsgebundenheit jeden Wissens“⁷⁰. Zur Anwendung kam Benjamins Konzept in den autobiographischen Schriften *Berliner Chronik* (1932) und *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1938). In Anlehnung an den von 1913 bis 1927 erschienenen Romanzyklus *A la recherche du temps perdu* von Marcel Proust sind in Benjamins autobiographischen Schriften persönliche Erinnerungen an bestimmte Orte wie etwa den Berliner Tiergarten, die Siegestsäule oder die Markthalle Magdeburger Platz gebunden.⁷¹ Im Zuge der Verfasserung dieser autobiographischen Schriften, setzte sich Benjamin mit Prousts literarischen Mechanismus der *mémoire involontaire*, der unwillkürlichen Erinnerung auseinander.⁷² Insbesondere in den literarischen Skizzen der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* bricht Benjamin mit dem chronologisch erzählten bildungsbürgerlichen Entwicklungsroman, zugunsten einer „Topographie der Kindheit“⁷³: „Diesseits von Chronologie und Narration verteilen sich die Erinnerungen im Raum und nicht in der Zeit.“⁷⁴ In dem in den Jahren 1928 bis 1939 entstandenen Werk *Das Passagen-Werk* perfektionierte Benjamin das Modell einer „verräumlichten Geschichts-Schreibung“. Anhand der historischen Passagen von Paris demonstriert Benjamin die Vernetzung von Zeit und Raum. Die Passagen, die von Pariser Börsenspekulanten finanziert wurden, demonstrieren nach Benjamin eine Verschränkung des Stadtraumes Paris mit der Geschichte der Börsenspekulation. Historisches Wissen verteilt sich somit auf einen konkreten Raum. In dem wiederum räumlich gegliederten Werk versuchte Benjamin das 19. Jahrhundert sowie die industrielle Moderne anhand von konkreten Orten und Schauplätzen zu konturieren.⁷⁵ Das *Passagen-Werk* blieb nicht nur aufgrund Benjamins Flucht vor den Nationalsozialisten unvollendet, sondern war als Exzerptensammlung aller Quellen zur Geschichte von Paris im 19. Jahrhundert von vornherein als unabgeschlossen konzipiert.⁷⁶

⁶⁹ Vgl. Ebeling 2010, S. 123.

⁷⁰ Ebeling 2010, S. 123.

⁷¹ Vgl. Ebeling 2010, S. 123.

⁷² Vgl. Eckhardt Köhn: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933. Berlin 1989, S. 211-223.

⁷³ Ebeling 2010, S. 123.

⁷⁴ Ebeling 2010, S. 123.

⁷⁵ Vgl. Ebeling 2010, S. 123f.

⁷⁶ Vgl. Nicolas Pethes: Walter Benjamin. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 76-78, hier: S. 78.

Die Relevanz von „Ort und Stelle“⁷⁷, an denen ein Fundstück aus der Vergangenheit entdeckt wurde, hob Benjamin in seinem Werk *Ausgraben und Erinnern* (1932) hervor und verweist damit einmal mehr auf seine räumliche Konzeption der Geschichte.⁷⁸

Sowohl an Benjamin als auch an die Psychoanalyse anknüpfend, führten verschiedene, insbesondere französische Autoren wie Marc Augé, Michel de Certeau und Gaston Bachelard das Konzept einer Verräumlichung der persönlichen Erfahrungen fort.⁷⁹

1.2.6. **Lieux de mémoire: Pierre Nora**

Der französische Historiker trieb die Verschränkung von Geschichte und Raum sowie die Auffassung des Gedächtnisses als kollektives kulturelles Phänomen einmal mehr voran. Nora postuliert, dass sich das kollektive Gedächtnis von Gruppen an bestimmten Orten, so genannten *lieux de mémoire*, manifestiert. In dieser Argumentationslinie handelt es sich bei einer Nation um eine symbolische Realität, die erst durch bestimmte historische Orte und symbolische Markierungen realisiert werden kann.⁸⁰ In seinem siebenbändigen Werk *Les lieux de mémoire* (1984-1992) summiert Nora jene „Erinnerungsorte“ auf, die die französische Nation konstituieren. Die breite Definition dieser „Orte“ ermöglicht eine Zusammenschau aus geografischen Orten, Denkmälern und Kunstwerken, aber auch historischen Persönlichkeiten, Gedenktagen, philosophischen und wissenschaftlichen Texten sowie symbolischen Handlungen.⁸¹ Wie schon bei Halbwachs fasst Nora Geschichte und Gedächtnis als gegensätzlich auf. Nora grenzt klar das „gelebte, magische Gedächtnis“ von der „toten, entzauberten Geschichte“⁸² ab. Die *lieux de mémoire* stellen Objektivationen der Geschichte dar, an ihnen manifestiert sich ein nicht mehr existentes kollektives Gedächtnis. Sie entstehen, wenn die *milieux de mémoire* erlöschen⁸³:

⁷⁷ Ebeling 2010, S. 125.

⁷⁸ Vgl. Ebeling 2010, S. 125.

⁷⁹ Vgl. Ebeling 2010, S. 125f.

⁸⁰ Vgl. Ebeling 2010, S. 126.

⁸¹ So zählt Nora Paris, Versailles und den Eiffelturm zu den „Erinnerungsorten“, wie auch Jeanne D’Arc, die französische Flagge, den 14. Juli, die Marseillaise und Descartes’ „Discours de la méthode“ (vgl. Erll 2011, S. 25).

⁸² Ebeling 2010, S. 126.

⁸³ Vgl. Ebeling 2010, S. 126.

Es gibt *lieux de mémoire*, weil es keine *milieux de mémoire* mehr gibt. [...] Hausten wir noch in unserem Gedächtnis, brauchten wir ihm keine Orte zu widmen. Es gäbe keine Orte, weil es kein von der Geschichte herausgerissenes Gedächtnis gäbe.⁸⁴

Lieux de mémoire stehen somit im Zeichen der Dynamik der Geschichte, sie stellen Räume dar, die von der Geschichte geschaffen werden.⁸⁵

Nach 1945 wurde die wissenschaftliche Auseinandersetzung bezüglich der Verschränkung von Raum und Geschichte in Deutschland aufgrund der nationalsozialistischen Vergangenheit eingeschränkt.⁸⁶ Mit dem Erscheinen von Jan Assmanns Werk *Das kulturelle Gedächtnis* im Jahr 1992 erfuhr die wissenschaftliche Debatte um die Verschränkung von Raum und Geschichte im deutschsprachigen Raum neuen Aufwind.

⁸⁴ Pierre Nora zit. nach: Eberling 2010, S. 126.

⁸⁵ Vgl. Eberling 2010, S. 126.

⁸⁶ Vgl. Eberling 2010, S. 127.

2. Das kulturelle Gedächtnis: Jan Assmann

Diktatur zerstört Sprache, Gedächtnis und Geschichte.

Hubert Cancik, 1999*

In Anschluss an Maurice Halbwachs und Pierre Nora konzipierte der Kulturwissenschaftler Jan Assmann sein Modell eines raumabhängigen „kulturellen Gedächtnisses“. Der Heidelberger Ägyptologe nimmt in Anlehnung an Halbwachs eine Unterscheidung in individuelles, kommunikatives und kollektives, kulturelles Gedächtnis vor.⁸⁷ Das kommunikative Gedächtnis formt sich aus der Alltagsinteraktion und enthält Geschichtserfahrungen der Zeitgenossen, weshalb es nur einen begrenzten Zeithorizont von etwa 80 bis 100 Jahren umschließt (z. B. Generationengedächtnis). Es ist veränderbar und hat keine klare Bedeutungszuschreibung. Jeder gilt bei der Teilhabe an dem kommunikativen Gedächtnis als gleich kompetent. Diesem gegenüber steht das kulturelle Gedächtnis, welches eine gestiftete, hochgradig geformte und in Festen und Riten zeremonialisierte Erinnerung bildet.⁸⁸ Durch das kulturelle Gedächtnis wird ein fester Bestand an Inhalten und Sinnstiftungen tradiert, zu dessen Konservierung und Interpretation Spezialisten wie Priester, Schamanen, oder Archivare ausgebildet werden.⁸⁹ Das kulturelle Gedächtnis hat mythische, identitätsstiftende Ereignisse aus der Vergangenheit zum Inhalt (z. B. Kampf um Troja, Auszug aus Ägypten).⁹⁰ Während das Medium des kommunikativen Gedächtnisses die lebendigen Erinnerungen von Individuen darstellt, ist das kulturelle Gedächtnis an Objektivationen und „traditionelle symbolische Inszenierungen in Wort, Bild und Tanz“⁹¹ gebunden.⁹² Zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis existiert eine Lücke, die Assmann als *floating gap* bezeichnet.⁹³

Jan Assmann summierte das kulturelle Gedächtnis in dem 1988 erschienen Aufsatz *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität* wie folgt:

* Hubert Cancik zit. nach: Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politisches Gedächtnis in frühen Hochkulturen. 2. Aufl. München 1999, S. 86.

⁸⁷ Vgl. Ebeling 2010, S. 127.

⁸⁸ Vgl. Erll 2011, S. 31.

⁸⁹ Vgl. Assmann 1999, S. 54.

⁹⁰ Vgl. Erll 2011, S. 31.

⁹¹ Assmann 1999, S. 56.

⁹² Vgl. Assmann 1999, S. 53-56.

⁹³ Vgl. Assmann 1999, S. 48.

Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren „Pflege“ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.⁹⁴

Die zentralen Kommunikationsmedien des kulturellen Gedächtnisses bilden Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Beiden haben die Funktion, kulturelle Kohärenz herzustellen. In oralen Kulturen ist die genaue Wiederholung der Mythen bzw. die Repetition innerhalb von Riten essentiell, da die Vermittlung des kulturellen Gedächtnisses durch Spezialisten geschieht und jede Variation eine Bedrohung für die zu überliefernden Inhalte darstellt. Die schriftliche Fixierung kultureller Inhalte, auf welcher die textuelle Kohärenz basiert, sichert die Wiederaufnahme des zu Vermittelnden und ermöglicht eine breitere, variantenreichere Überlieferung. Jedoch erfordern die verbindlichen, kanonischen Texte des kulturellen Gedächtnisses in jeder Epoche Auslegung und Interpretation, um ihren Sinn zu erhalten.⁹⁵

Bestimmte Räume und Architekturen, wie etwa Archive oder Museen, dienen zur organisierten Kommunikation über die Vergangenheit. Diese „Gefäße“ des kulturellen Gedächtnisses werden durch Instanzen der Macht form- und sinnstiftend konzipiert.⁹⁶

Jede Gruppe, die sich als solche konsolidieren will, ist bestrebt, sich Orte zu schaffen und zu sichern, die nicht nur Schauplätze ihrer Interaktionsformen abgeben, sondern Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung. Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.⁹⁷

Die Räume des kulturellen Gedächtnisses zeichnen sich durch eine Abschottung und räumliche Trennung von der Außenwelt aus, sie bilden „Zeitinseln, Inseln völlig anderer Zeitlichkeit bzw. Zeitenthobenheit“⁹⁸ aus.

Assmanns Konzept eines kulturellen Gedächtnisses soll im folgenden Kapitel auf den angeführten Textcorpus ausgelegt werden. Koeppens nach 1945 erschienene Werke vermitteln den Eindruck, dass unter der deutschen Bevölkerung

⁹⁴ Jan Assmann zit. nach: Erll 2011, S. 31.

⁹⁵ Vgl. Erll 2011, S. 33.

⁹⁶ Vgl. Ebeling 2010, S. 128.

⁹⁷ Assmann 1999, S. 39.

⁹⁸ Jan Assmann zit. nach: Ebeling 2011, S. 128. Die „Zeitenthobenheit“ und die „räumliche Trennung“ von der Außenwelt, welche Assmann Archiven und Museen zuschreibt, korreliert mit Foucaults Auffassung eben dieser Räume als „Heterotopien“ (vgl. Kap. 4).

ein Bruch mit dem kulturellen Gedächtnis der Vorkriegszeit stattgefunden hat. Dieser scheint bedingt durch die Gräueltaten des nationalsozialistischen Regimes und des Zweiten Weltkrieges.

2.1. Auf der Suche nach dem „Geist des alten Europas“: Die deutsche Nachkriegsgesellschaft in *Tauben im Gras*

Koeppen schildert in *Tauben im Gras* das München der Nachkriegszeit als einen urzeitlichen Dschungel, die Bevölkerung wirkt bestialisiert.⁹⁹ Während der Krieg und das nationalsozialistische Regime, folglich jene Erinnerungen, die nach Assmann das kommunikative Gedächtnis formen, im Denken und im Verhalten der Figuren omnipräsent sind, werden die Inhalte des kulturellen Gedächtnisses scheinbar ausgespart. In der Fremdwahrnehmung der Gäste aus den USA erscheint die kulturelle Identität des Landes der Dichter und Denker erloschen zu sein. Das machtlose und allem voran geistlose Deutschland gesellt sich damit in eine Reihe mit dem gefallenem Großreich Karthago:

Kay war enttäuscht. Das romantische Deutschland? Es war düster. Das Land der Dichter und Denker, der Musik und Gesänge? Die Leute sahen aus wie überall. [...] Das andere Deutschland war wohl eine Erfindung des Professors für Germanistik am College. [...] [D]ie Deutschen haben Thomas Mann, aber der ist bei uns, komisch, auch vertrieben, sie hatten, sie hatten Goethe, Schiller, Kleist, Hofmannsthal, Hölderlin [...], Rilkes Elegien, Rilke starb sechsundzwanzig, wen haben sie jetzt? sitzen auf den Trümmern Karthagos und weinen [...]. (TG, S. 52)

„Diktatur zerstört Sprache, Gedächtnis und Geschichte“¹⁰⁰, stellte der deutsche Religionshistoriker Hubert Cancik fest. Diese Aussage lässt sich für Koeppens Schilderung des Nachkriegsdeutschlands konstatieren. Diesem Trend entgegen soll der amerikanische Gelehrte Edwin¹⁰¹ den verlustigen „europäischen Geist“ bzw. die „Seele des Abendlandes“ (TG, S. 44) in einer Rede im Amerikahaus der Stadt revitalisieren. Assmanns Konzept folgend, könnte man ihn als einen jener

⁹⁹ Vgl. Friedbert Stühler: Totale Welten. Der moderne deutsche Großstadtroman. Regensburg 1989 (Theorie und Forschung; Bd. 70, Literaturwissenschaft; Bd. 2), S. 107.

¹⁰⁰ Hubert Cancik zit. nach: Assmann 1999, S. 86.

¹⁰¹ Als Vorbild für die Konzeption der Figur des US-Gelehrten werden in der Sekundärliteratur zahlreiche Persönlichkeiten genannt. In erste Linie wird die Figur mit dem amerikanischen Schriftsteller T.S. Eliot verknüpft, aber auch mit Thomas Mann oder der Erzählerfigur aus Manns „Doktor Faustus“ Serenus Zeitblom. Vgl. dazu Stefan Eggert: Wolfgang Koeppen. Berlin 1998. (Köpfe des 20. Jahrhunderts, Bd. 134), S. 47 sowie Hans-Edwin Friedrich: „Kreuzritter an Kreuzungen“. In: Jürgen Egyptien (Hg.): Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009, S. 62-102, hier: S. 76.

Spezialisten betrachten, die das identitätsstiftende Wissen, das kulturelle Gedächtnis pflegen und vermitteln. Die Groteske, dass ein US-Amerikaner der deutschen Bevölkerung den „europäischen Geist“ näher bringen soll, markiert einmal mehr den Verlust der kulturellen Identität der deutschen Nachkriegsbevölkerung.

Koeppens Nachkriegsdeutschland scheint sich von einer skripturalen Kultur, die auf der Vermittlung des kulturellen Gedächtnisses durch Texte basiert, in eine orale Kultur zurückentwickelt zu haben, die auf die Vermittlung eben dieses Wissens durch einen Spezialisten angewiesen ist.¹⁰²

Die das Geschehen im Roman dominierenden Medien stellen neben bildreichen Magazinen das Radio und der Film (z. B. das Filmprojekt „Erzherzogliebe“ (vgl. TG, S. 56)) dar. Die Vormachtstellung gerade dieser Medien kann als Verweis auf die Propagandamaschinerie der Nationalsozialisten verstanden werden¹⁰³, welche sich bis in die Nachkriegszeit als fruchtbar erweist.¹⁰⁴

Die Stimme [aus dem Radio] schilderte es als ein Glück für Deutschland, daß Mister Edwin, ein Kreuzfahrer des Geistes, in die Stadt gekommen sei, um hier für den Geist, die Tradition, für die Unvergänglichkeit des Geistes, für das alte Europa zu zeugen, [...] War Edwin gekommen, die Erschütterung zu bannen, die Unordnung zu ordnen und freilich, im Sinne der Tradition, neue Tafeln eines neuen Gesetzes zu errichten? (TG, S. 186)

Edwins Versuch, das kulturelle Gedächtnis der Nachkriegsbevölkerung durch einen Vortrag zu erwecken, schlägt fehl. Das zahlreich erschienene Publikum verschläft den Vortrag, der „europäische Geist“ dringt nicht zu ihm vor. Der Vortrag bleibt folgenlos. Stand die BRD vor Edwins Vortrag in der Schwebe zwischen Treue zur „alten Kultur“ und „Kulturlosigkeit“ (TG, S. 109), wie Edwin in einem inneren Monolog anmerkt, scheint sich letztere trotz der Bemühungen Edwins durchgesetzt zu haben. Der parallel zu dem Vortrag stattfindende Angriff des rassistisch motivierten Mobs auf das Lokal der schwarzen Soldaten, illustriert Edwins vergebliche Beschwörung des europäischen Geistes: „[...] [D]ie ruchlos geworfenen Steine trafen Amerika und Europa, sie schändeten den oft berufenen europäischen Geist, [...]“ (TG, S. 218)

¹⁰² Vgl. Erll 2011, S. 32f.

¹⁰³ In diesem Zusammenhang können der Volksempfänger sowie Filme wie etwa Veit Harlans *Jud Süß* oder Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* als Beispiele genannt werden.

¹⁰⁴ Vgl. Friedrich 2009, S. 71.

Einzig Philipp, der verstummte Dichter, den Edwin als sein Spiegelbild (vgl. TG, S. 111) erkennt, erweist sich als empfänglich für Edwins Vortrag. Doch in seiner Hoffnungslosigkeit gefangen, ist auch der deutsche Schriftsteller Philipp unfähig, als Vermittler des kulturellen Gedächtnisses zu fungieren. Philipp ist „kein strahlend Gläubiger, der eigene Zweifel, die eigene Trauer, die eigene Sorge standen dem anderen [Philipp] ins Gesicht geschrieben“ (TG, S. 112).

Nach der Erfahrung seiner fruchtlosen Bemühung erfährt Edwin eine „Einbürgerung“ in das Pandämonium der Stadt. Von sexuellen Trieben geleitet, begibt er sich in die Unterwelt der Stadt, wo er von den Straßenjungen Bene, Schorschi, Kare und Sepp attackiert wird (vgl. TG, S. 226)

2.1.1. Der Bedeutungsverlust der antiken Mythen

Die Bezüge zur Antike, die sich durch den Roman ziehen, können einerseits als eine historische Erweiterung des Reflexionsraums des Romans gesehen werden¹⁰⁵, beispielsweise, wenn die Ankunft des US-Soldaten Richard Kirsch in eine Analogie zu dem Übergriff Kaiser Augustus auf Griechenland gestellt wird (vgl. TG, S. 36f.). Andererseits können diese auch hinsichtlich des Verlusts des kulturellen Gedächtnisses gelesen werden. Der kommentierende Erzähler assoziiert die Romanfiguren mit antiken Mythengestalten. So wird Messalina, die lüsterne Geliebte des Filmstars Alexander, mit „Gorgo“ (vgl. TG, S. 11), einem mythologischen Ungeheuer mit Schlangenlocken und glühenden Augen¹⁰⁶ in Verbindung gebracht. Emilia verknüpft der Erzähler mit der Artemis-Priesterin Iphigenie (vgl. TG, S.31)¹⁰⁷ und das prächtige Filmkostüm Alexanders mit dem sagenumwobenen „Goldenen Vlies“ (vgl. TG, S. 10). Assmann unterstellt dem Mythos eine „fundierende“ und eine „kontrapräsentische Mythomotorik“¹⁰⁸. Die fundierende Funktion des Mythos lässt Geschichte aus gegenwärtiger Sicht als „sinnvoll, gottgewollt, notwendig und unabänderlich“¹⁰⁹ erscheinen. Dem gegenüber steht die „kontrapräsentische“ Funktion, die auf einer „Defizienzerfahrung“¹¹⁰ in der Gegenwart beruht und die Erinnerung an eine vergangene Zeit, zumeist ein hero-

¹⁰⁵ Vgl. Stühler 1989, S. 94f.

¹⁰⁶ Vgl. Gorgonen. In: Reclams Lexikon der Antike. Hrsg. von M. C. Howatson. Mit 211 Abbildungen und 6 Karten. Stuttgart 2006, S. 254f.

¹⁰⁷ Vgl. Iphigenie In: Reclams Lexikon der Antike 2006, S. 311-312.

¹⁰⁸ Assmann 1999, S. 79.

¹⁰⁹ Assmann 1999, S. 79.

¹¹⁰ Assmann 1999, S. 80.

ches, goldenes Zeitalter heraufbeschwört. Im Fall von Unterdrückung und Fremdherrschaft kann diese Motorik revolutionär wirken. Mythen bilden damit die Grundpfeiler des kulturellen Gedächtnisses.¹¹¹

Die Verweise auf antike Mythengestalten wirken jedoch lediglich willkürlich. Selbst die antiken Mythen scheinen in dieser gottlosen, zufälligen Nachkriegszeit ihre „orientierende Macht“¹¹² verloren zu haben.¹¹³ Die wohl augenscheinlichste Verbindung zwischen Mythos und Romanfigur stellt der schwarze US-Soldat Odysseus Cotton dar: „Häuptling Odysseus König Odysseus General Odysseus Generaldirektor Odysseus Cotton Esquire, [...] Der schwarze Odysseus war ihnen entkommen: listiger großer Odysseus.“ (TG, S. 77) Die Assoziation zwischen dem griechischen Sagenhelden und dem US-Soldaten erweist sich als ebenso brüchig, wie anhand der bereits ausgeführten Beispiele gezeigt wurde.

Der Verlauf seines ziellosen Ganges durch die Nachkriegsstadt scheint dem Zufall überlassen, während die Irrfahrten des griechischen Helden von göttlichen Händen, nämlich jenen von Poseidon und Pallas Athena gelenkt waren.¹¹⁴ Im Gegensatz zu seinem „listigen“ Namensvetter zeichnet sich Odysseus Cotton durch Naivität und ein geringes Maß an Selbstreflexion aus.¹¹⁵

In Analogie zur Namensgebung dieses US-Soldaten bezeichnet der Erzähler die Prostituierte Susanne, die sich Odysseus nähert, um ihn schließlich zu berauben, als „Kirke“ und „Nausikaa“ (TG, S. 180), ohne jedoch die Verbindlichkeit dieser mythologischen Figuren einzuholen.¹¹⁶

Zieht man außerdem den Verlust des „Geistes des alten Europas“ in Betracht, erklären sich die Deutungsdefizite der mythischen Figuren auf eine weitere Weise. Der „Geist des alten Europas“, welches sich durch antike Mythen konstituierte (z. B. Zeus und Europa) und welches besagte Mythen durch seinen Bildungskanon pflegte, ist in dem von Diktatur und Krieg zerstörten Nachkriegsdeutschland untergegangen. Daher können auch die mythischen Figuren nur mehr mit einer Oberflächlichkeit und Unkenntnis den Protagonisten zugeordnet werden und haben ihre innere Strahlkraft verloren. Die „fundierende“ und die „kontraprä-

¹¹¹ Vgl. Assmann 1999, S. 79f.

¹¹² Stühler 1989, S. 106.

¹¹³ Vgl. Stühler 1989, S. 106.

¹¹⁴ Vgl. Odysseus. In: Reclams Lexikon der Antike 2006, S. 444.

¹¹⁵ Vgl. Kap. 5.3.

¹¹⁶ Vgl. Stühler 1989, S. 106.

sentische“ Kraft des Mythos kann sich im Nachkriegsdeutschland nicht entfalten. Dies kann mit der Handlungsarmut des Romans in Verbindung gebracht werden.

2.2. „Eine Epoche ohne Goethe“: Die Wirtschaftswundergesellschaft in *Der Tod in Rom*

Im letzten Roman der *Trilogie des Scheiterns* stehen einerseits die Täter des Nationalsozialismus und deren Opfer, andererseits die mittlerweile saturierte Schicht der Mitläufer, die sich mit dem Systemwechsel in Deutschland arrangiert hat und durch das Wirtschaftswunder wieder an Vermögen geraten ist, im Fokus.¹¹⁷ Vor der Kulisse Roms, des „traditionellen Zentrum[s] des Abendlandes“¹¹⁸, lässt Koeppen diese Positionen in Form der Familie Judejahn, Kürenberg und Pfaffrath aufeinandertreffen. In Bezug auf das kulturelle Gedächtnis der deutschen Bevölkerung, welches in dem Roman *Tauben im Gras* aufgrund der Erfahrungen des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges erloschen scheint, ist insbesondere die Schicht der Mitläufer, die das neue Deutschland bildet, von Interesse. Diese, die durch den einstmaligen Hitler ergebenen „Oberpräsidenten“ und nun demokratisch gewählten „Oberbürgermeister“ (TR, S. 417) Friedrich Wilhelm Pfaffrath und seine Frau Anna repräsentiert wird, scheint eine Anknüpfung an das kulturelle Gedächtnis des Vorkriegsdeutschlands anzustreben. Während Gottlieb Judejahn, der Vertreter der Täter, die Zeit des NS-Regimes als eine „Epoche ohne Goethe“ (TR, S. 425) preist, besitzt Pfaffrath in Bildungsbürgermanier des 19. Jahrhunderts einen „ledergebundenen Goethe im Bücherschrank“ (TR, S. 414). Der Verlust der deutschen Intellektuellenschicht während des NS-Regimes wird durch das Schicksal des Dirigenten Kürenberg sowie des jüdischen Kaufhausbesitzers Aufhäuser thematisiert.¹¹⁹ Kürenberg musste aufgrund der jüdischen Abstammung seiner Ehefrau aus dem nationalsozialistischen Deutschland emigrieren. Aufhäuser, der Vater Ilse Kürenbergs, fiel wie auch sein Besitz den Nationalsozialisten zum Opfer. Er wird als „Bibliophile“ (TR, S.434) bezeichnet, seine Bibliothek umfasste:

¹¹⁷ Vgl. Günter Häntzschel u. Hiltrud Häntzschel: Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 2006. (Suhrkamp Basis Biographie; Bd. 12), S. 98.

¹¹⁸ Andreas Michael Kuhn: Topographie der Apokalypse – ROM in Wolfgang Koeppens DER TOD IN ROM, Rolf Dieter Brinkmanns ROM, BLICKE und Frederico Fellinis ROMA. Hamburg 2007. (POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 93), S. 45.

¹¹⁹ Vgl. Wittig 2009, S. 55.

Erstausgaben der Klassiker und der Romantiker, seltene deutsche und lateinische Drucke der Alten, Erstausgaben des Naturalismus, Erstausgaben der Brüder Mann, die Werke von Hofmannsthal, Rilke, George, Zeitschriften wie die Blätter für die Kunst und die Neue Rundschau in Sammelbänden, die Literatur des Ersten Weltkrieges, die Expressionisten bis zu Kafka [...]. (TR, S. 434).

Diese ausführliche Aufzählung der Buchbestände Aufhäusers umfasst jene Autoren, die auf literarischer Ebene das kulturelle Gedächtnis der deutschen Bevölkerung vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten bildeten. Nach der Festnahme Aufhäusers wurden diese Werke mitsamt ihrer kulturellen Bedeutung in einem Hitlerjugendheim „vergessen“, schließlich „verbrannt“ und „mit dem Hitlerjugendheim von Bomben zerrissen“ (TR, S. 434).

Die Erkenntnis über die eigene Entfernung von dem kulturellen Gedächtnis der Vorkriegszeit überkommt Friedrich Pfaffrath in dem Künstlerzimmer des römischen Konzerthauses. Diesen Raum, mit seinen „altmodischen Stühlen“ und den mit „goldenen Kränzen“, „verblichenen Ruhmeschleifen“ und „Bilder[n] toter Tonkünstler“ (TR, S. 548) geschmückten Wänden, assoziiert der Oberbürgermeister mit dem „Weihnachtszimmer im Pfarrhaus“ (TR, S. 549) seiner Eltern. Pfaffrath imaginiert seinen Vater in einen der Stühle, der „erzählt[e]“, wie oft, von Gravelotte und von Bismarck und vom alten Kaiser und von der Reichsgründung in Versailles, [...]“ (TR, S. 548f.). Der alte Pastor symbolisiert einen Mittler zu eben jenem kollektiv geteilten Wissen über die Vergangenheit, auf dem die Identität einer Gruppe fußt. Aber schon beim Eintreten in das Künstlerzimmer empfinden die Pfaffraths eine seltsame Beziehungslosigkeit zu diesem Raum (vgl. TR, S. 548). Im Macht- und Geltungswahn hatten sie sich zugunsten des Nationalsozialismus von der deutschen kulturellen Identität der Vorkriegszeit entfernt und einen Krieg evoziert. Nun finden sie sich in der „Stube“ der Eltern wieder, „aus der sie sich entfernt hatten, um in Schützengräben, in Feld- und Waldlagern, Befehlsständen und Wolfsschluchten, an Riesenschreibtischen und an pompösen Tafeln Macht zu erstreben, Macht zu üben und Macht vorzustellen.“ (TR, S. 549) Die wehmütige Erkenntnis um den Verlust der väterlichen Stube währt nicht lange. In ihrer Hörigkeit zu Judejahn folgen sie ihm als „Gefolgschaft“ (TR, S. 550) in die römische Nacht.

Der Versuch einer Wiederbelebung des kulturellen Gedächtnisses durch die Pfaffraths scheint zudem von Oberflächlichkeit geprägt. Anstatt auf Goethes Spu-

ren die zahlreichen Kunstwerke Roms zu besichtigen, ziehen es die Pfaffraths vor, nach Montecassino zu fahren, aber „nicht zur Abtei, [sondern] zu den Schlachtfeldern“ (TR, S. 486). Vor Ort veranstalten sie ein „fröhliches Picknick“ (TR, S. 507) und vergegenwärtigen sich, die Kriegsschuld relativierend, die „fairen“ Gefechte des Zweiten Weltkriegs. Dem weltbekannten Kloster wird hingegen keine Aufmerksamkeit zuteil¹²⁰:

Es war alles in allem ein fairer Krieg gewesen. Der Krieg hatte die alte Abtei zerstört, aber sie war in einem fairen Krieg zerstört worden. Alle hatten fair gekämpft, selbst der Feind, und die Toten waren fair gestorben. (TR, S. 507)

Rom und seine an der Topographie der Stadt ersichtlichen historischen Strömungen offenbaren sich den Pfaffraths nicht. Vielmehr findet nur die nahe kriegerische Vergangenheit tatsächlich Eingang in ihr Denken, diese wird aber verklärt und verharmlost.¹²¹ Eva Judejahn verweigert sich gänzlich der Stadterfahrung Roms, ihr Gatte Gottlieb Judejahn kommt zwar in Berührung mit der ewigen Stadt, er erweist sich aber als gänzlich unfähig, die Stadtdiskurse sinnlich wie kognitiv zu verarbeiten.¹²² Die geringe Distanzierung der Mitläufer vom Nationalsozialismus äußert sich neben dem beschriebenen Kriegsrevisionismus in den Bestrebungen Friedrich Pfaffraths, seinen Schwager, den verurteilten ehemaligen SS-General Gottlieb Judejahn in die westdeutsche Nachkriegsbevölkerung zu integrieren.

Das Bild der ignoranten, in ihrer „deutschnationalen Beschränktheit“¹²³ verhafteten Touristen rundet die Gesangseinlage deutscher Reisender vor der *Fontana di Trevi* ab:

[K]eine Linde rauschte, weit und breit wuchs kein Baum, aber sie unten am Wasserbecken, sie blieben sich treu, blieben treu ihrem treuen Gemüt, sie erlebten ihren Lindenbaum, ihren Brunnen, ihr Vor-dem-Tore, eine erhabene Stunde, sie erlebten sie mit Gesang und hatten gespart und waren weit gereist. (TR, S. 467)

Anstatt das Ausland und seine Reize kennenzulernen, machen die deutschen Touristen Rom zum „Ort patriotisch-nationalistischer Heimattümelei“¹²⁴.

¹²⁰ Vgl. Kuhn 2007, S. 67.

¹²¹ Vgl. Kuhn 2007, S. 67.

¹²² Vgl. Kap. 5.

¹²³ Kuhn 2007, S. 66.

¹²⁴ Kuhn 2007, S. 66.

Die Zukunft der deutschen Bevölkerung, die durch Dietrich Pfaffrath symbolisiert wird, lässt erahnen, dass der konservative Revisionismus mit Gottlieb Judejahn und Friedrich Pfaffrath noch kein Ende gefunden hat. Der stets auf seinen Vorteil bedachte, karriereorientierte und ehrgeizige Jurastudent Dietrich wird nicht nur durch seinen Namen mit Dietrich Heßling aus Heinrich Manns Roman *Der Untertan* parallelisiert.¹²⁵ Der Repräsentant der neuen deutschen Generation wendet sich im Wissen um das Ende Judejahns großer Zeit von eben diesem ab, doch Dietrich Pfaffrath trägt bereits den Keim eines zukünftigen Krieges in sich:

Erst wenn Dietrich arbeitslos wird, erst wenn er kein Automobil zum Spielen bekommt, erst wenn er zum akademischen Proletariat geworfen wird, erst in einer Wirtschaftskrise wird Dietrich blind hinter einer falschen Fahne marschieren, wird er bedenkenlos in jeden falschen Krieg ziehen. (TR, S. 493)

Der Textausschnitt rekurriert einerseits auf die materiellen Hintergründe der Machtergreifung der Nationalsozialisten, die das Ende der Weimarer Republik einläuteten, andererseits verweist er auf den Materialismus der Bevölkerung zu Zeiten des Wirtschaftswunders. Weitere Verweise auf zukünftige kriegerische Handlungen stellen die Erwähnung der Bildung eines neuen Heeres und der angestrebten Souveränität der BRD dar, sowie der Hinweis auf den Indochina-Krieg, konkreter den Fall der Festung Dien Pien Phu (Vgl. TR, S. 549).¹²⁶ Die Nennung dieser Ereignisse ermöglicht die zeitliche Festlegung des Romans auf das Jahr 1954.¹²⁷

In Opposition zu den Judejahns und den Pfaffraths steht das Ehepaar Kürenberg. Die aufgrund des NS-Regimes zur Flucht aus Deutschland gezwungenen Weltenbürger erweisen sich im Gegensatz zu den Pfaffraths als echte Kunstkenner und tragen den „europäischen Geist“ in sich.

[...] [S]ie waren der alte und der neue Mensch, sie waren antik und Avantgarde, sie waren vorchristlich und nachchristlich, griechisch-römische Bürger und Flugreisende über den Ozean, sie waren in Körper gesperrt, aber in saubere gekannte und klug unterhaltene Leiber; sie waren Exkursanten, die sich's in einer vielleicht unwirtlichen Welt wirtlich gemacht hatten und sich des Erdballs freuten. (TR, S. 431)

¹²⁵ Vgl. Kuhn 2007, S. 63.

¹²⁶ Vgl. Kuhn 2007, S. 48.

¹²⁷ Vgl. Häntzschel 2006, S. 98.

Der Komponist Siegfried Pfaffrath, der sich von seiner deutschnationalen Familie nach dem Krieg abgesondert hat, und in dem Dirigenten Kürenberg einen Anhänger seiner zeitgenössischen Zwölftonsymphonie findet, erkennt in dem Künstlerehepaar vollkommene Menschen, denen es möglich ist, die „Sinnlichkeit der Antike“¹²⁸ mit der „intellektuelle[n] Aufgeschlossenheit und Unabhängigkeit der Moderne“¹²⁹ zu verbinden.¹³⁰ Kuhn sieht in ihrem Lebenskonzept Goethes Lebens- und Bildungsideal, welches auf einem Ausgleich von Intellekt und Sinnlichkeit beruht, verwirklicht. Dieses basiert auf einem extensiven Kunstgenuss, hohen lukullischen Ansprüchen und einem unverblünten Umgang mit Sexualität.¹³¹ Das Künstlerehepaar vermag es im Gegensatz zu den Judejahns und Pfaffraths „den römischen Stadtdiskurs zu lesen“ (TR, S. 133).

Das im Werk zu beobachtende zunehmende Eindringen der nationalsozialistischen Vergangenheit in die Figurengegenwart, welches durch das Zusammenreffen der Familienmitglieder bedingt ist, hat die Auslöschung des Lebenskonzepts des Künstlerehepaars zur Folge. Dies geschieht in Form der Tötung Ilse Kürenbergs durch den dem Wahnsinn verfallenen Gottlieb Judejahn. Der „europäische Geist“ muss sich damit wohl auch ein Jahrzehnt nach Ende des Zweiten Weltkriegs dem Nationalsozialismus geschlagen geben.

2.2.1. Der Funktionsverlust der antiken Mythengestalten

Naturgemäß bietet die Stadt Rom als Handlungsort viele Anknüpfungspunkte an die antike Mythologie. Diese wird im Eingangssatz des Romans bereits als erweiterter Reflexionsraum eingeführt: „Es war einmal eine Zeit, da hatten Götter in der Stadt gewohnt.“ (TR, S. 133) Der Beschwörung eines „goldenen Zeitalters“ wird aber im folgenden Satz bereits Abbruch getan. Jene Figuren, die auf die mächtigen olympischen Götter folgten, stellen Elemente eines zunehmenden kulturellen Verfallsprozesses dar, der schließlich mit den Touristenmassen Roms, deren Gesichter zu einer „amorphe[n] Masse“¹³² verschwimmen, einen Tiefpunkt er-

¹²⁸ Christoph Haas: Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre. Würzburg 1998. (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte. Hrsg. von Walter Gebhard, Heinz Gockel, Günter Hess, u.a.; Bd. 7), S. 182.

¹²⁹ Haas 1988, S. 182.

¹³⁰ Vgl. Kuhn 2007, S. 70.

¹³¹ Vgl. Kuhn 2007, S. 69.

¹³² Kuhn 2007, S. 53.

reicht.¹³³ Die „kontrapräsentische Funktion“ der Mythen als „Defizienzerfahrung“ in der Gegenwart wird somit im Roman realisiert, aber ihre revolutionäre Stahlkraft können die antiken Mythengestalten eben nicht vermitteln. Die einstmals mächtigen Götter haben ihre althergebrachte Funktion verloren, sie treten als gewöhnliche Mitglieder der Gesellschaft auf¹³⁴:

Danae lässt sich von Cook und vom Italienischen Staatsverband für den Fremdenverkehr wohl führen; doch Lust empfindet sie nicht. So hebt sie auch nicht ihr Kleid, den Gott zu empfangen. Perseus wird nicht geboren. Die Meduse behält ihr Haupt und richtet sich bürgerlich ein. Und Jupiter? Weilt er, ein kleiner Pensionär, unter den Sterblichen? Ist er vielleicht der alte Herr in der American-Express-Gesellschaft, der Betreute des Deutsch-Europäischen Reisebüros? Oder haust er hinter Mauern am Stadtrand, in die Irrenanstalt gesperrt und von neugierigen Psychiatern analysiert, in die Gefängnisse des Staates geworfen? (TR, S.393)

Die Mythologie als „Weltdeutungssystem“¹³⁵ hat damit ausgedient. Die Mythengestalten sind zu verblassten Kuriositäten für die nach Rom strömenden Touristen verkommen, die sich der Bedeutung der einzelnen Götter nicht mehr bewusst sind.¹³⁶ Die Assoziation der Protagonisten mit mythischen Figuren findet nur in negativer Form statt. So wird Gottlieb Judejahn mit Hades, Ilse Kürenberg und Eva Judejahn mit den antiken Rachegöttinnen Erinnyen bzw. Eumeniden verglichen.¹³⁷ Der kulturelle Verfall des Abendlandes ist an diesem Bedeutungsverlust der mythischen Gestalten ersichtlich.

2.2.2. Intertextuelle Bezüge in *Der Tod in Rom*

In der Auseinandersetzung mit Koeppens *Der Tod in Rom* bilden die Bezüge zu Thomas Manns 1911 erschienener Novelle *Der Tod in Venedig* einen oftmals diskutierten Aspekt.¹³⁸ Die Verweise auf Manns Werk finden sich nicht nur in dem Titel, dem Motto, den zahlreichen Handlungsentsprechungen und dem ironisch paraphrasierten Satzesatz des Romans.¹³⁹ Die Mannsche Figur des Gustav von

¹³³ Vgl. Kuhn 2007, S. 53f.

¹³⁴ Vgl. Christl Brink-Friederici: Wolfgang Koeppen: Die Stadt als Pandämonium. Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1990. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; Bd./Vol. 1148), S. 133.

¹³⁵ Kuhn 2007, S. 53.

¹³⁶ Vgl. Kuhn 2007, S. 53.

¹³⁷ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 133.

¹³⁸ Vgl. Häntzschel 2006, S. 100 sowie Haas 1988, S. 175-190.

¹³⁹ Der paraphrasierte Satzesatz lautet: „Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte.“ (TR, S.

Aschenbach erfährt in dem Komponisten Siegfried Pfaffrath sowie in dem SS-General Gottlieb Judejahn ihre bizarre, übersteigerte Spiegelung. Mit erstgenannten vereint sie die homophilen Neigungen, die sich jedoch bei Pfaffrath in einer ausgelebten Päderastie äußern, mit Judejahn die Hingabe zu den „dionysischen Kräften“¹⁴⁰, welches sich bei dem Kriegsverbrecher aber ins Monströse steigert, und den Tod auf italienischem Boden.¹⁴¹ Die Bezeichnung Siegfrieds Pfaffraths als „Tonsetzer“ sowie dessen Hingabe zur Zwölftonmusik rückt die Figur zudem in die Nähe von Manns Adrian Leverkühn aus dem Roman *Doktor Faustus*.¹⁴²

Koeppen überzeichnet in *Der Tod in Rom* zahlreiche Motive aus *Der Tod in Venedig* grotesk komisch.¹⁴³ Im Zentrum dieser Verfremdungsmaßnahmen steht nach Oliver Herwig aber eine „Absage an den Ästhetizismus“¹⁴⁴ des Fin de Siècle. Gleichsam setzt Koeppen der „überzeitlichen und erhabenen Bildungswelt“ Manns das realistisch geschilderte „grausame 20. Jahrhundert“¹⁴⁵ entgegen. Diese beiden Aspekte könnte man im Sinne Assmanns ebenfalls unter dem Aspekt eines Bruchs mit dem kulturellen Gedächtnis der Vorkriegszeit sehen.

580.) Vgl. Oliver Hedwig: Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus. Die Strategie der literarischen Auseinandersetzung mit Thomas Mann im Roman „Der Tod in Rom“. In: Zeitschrift für Germanistik 3/1995, S. 543-553.

¹⁴⁰ Herwig 1995, S. 546.

¹⁴¹ Vgl. Herwig 1995, S. 545f.

¹⁴² Zu den Parallelen zwischen *Der Tod in Rom* und *Doktor Faustus* vgl. Friedhelm Marx: Polyphonie. Musik und Romanform bei Wolfgang Koeppen. In: Gunnar Müller-Waldeck, Michael Gratz (Hgg.): Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hamburg 1998, S. 139-152.

¹⁴³ Vgl. Herwig 1995, S. 544-553 sowie Häntzschel 2006, S. 98-105.

¹⁴⁴ Herwig 1995, S. 549.

¹⁴⁵ Kuhn 2007, S. 62.

3. Erinnerungsräume: Aleida Assmann

[G]roß ist die Kraft der Erinnerung,
die Orten innewohnt.
Cicero*

3.1. Vorbemerkung: Verräumlichung der Zeit: Michail M. Bachtin

Der russische Literaturwissenschaftler Michail M. Bachtin hat in den 1920er Jahren den Begriff des Chronotopos in die Literaturwissenschaft eingeführt. Dieser stammt aus der Relativitätstheorie und bezeichnet eine Raum-Zeit-Union.¹⁴⁶

Der Chronotopos [...] liefert die entscheidende Grundlage, auf der sich die Ereignisse zeigen und darstellen lassen. Und das eben dank der besonderen Verdichtung und Konkretisierung der Kennzeichen der Zeit - der Zeit des menschlichen Lebens, der historischen Zeit - auf bestimmten Abschnitten des Raumes. Dadurch wird es auch möglich, die Darstellung der Ereignisse im Chronotopos [um den Chronotopos herum] aufzubauen. Der Chronotopos dient als Angelpunkt für die Entfaltung der „Szenen“ im Roman [...] Der Chronotopos bildet als die hauptsächliche Materialisierung der Zeit im Raum das Zentrum der gestalterischen Konkretisierung, der Verkörperung für den ganzen Roman.¹⁴⁷

Der Chronotopos bezeichnet den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang zwischen den Zeit- und Raumbestimmungen, die künstlerisch erfasst werden. Zeit und Raum sind untrennbar miteinander vereint. Die Zeit verdichtet sich und wird künstlerisch sichtbar, sie materialisiert sich im Raum. Der Raum gewinnt dadurch Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit hineingezogen. Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum. Der Raum erhält seine Dimension und seinen Sinn durch die Zeit.¹⁴⁸

Anhand des Chronotopos des „Schlosses“, welches sich als Schauplatz der Ereignisse der „gotischen“ oder „schwarzen“ Romane gegen Ende des 19. Jahrhunderts in England konsolidierte, erklärt Bachtin die historische Dimension, welche dem Chronotopos innewohnt¹⁴⁹:

* Cicero: De finibus bonorum et malorum, Über das höchste Gut und das größte Übel. Übers. u. hrsg. von Harald Merklin. Stuttgart 1989. V. I-2, S. 396.

¹⁴⁶ Vgl. Michael M. Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. von Ewald Kowalski, Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 1989 (Fischer Taschenbuch Vlg; Bd. 7418), S.7.

¹⁴⁷ Bachtin 1989, S. 200f.

¹⁴⁸ Vgl. Bachtin 1989, S. 8.

¹⁴⁹ Vgl. Bachtin 1989, S.195f.

Das Schloß ist angefüllt mit Zeit und zwar mit historischer Zeit im engsten Sinne des Wortes, d. h. mit der Zeit der historischen Vergangenheit. An ihm haben sich in sichtbarer Form die Spuren der Jahrhunderte und der Geschlechter abgelagert.¹⁵⁰

Die „Spuren der Jahrhunderte“, die Bachtin hier anspricht, können auch auf Benjamins Begriff der „Spur“ in seiner historischen Dimension umgelegt werden. Diese stellt eine „Erscheinung einer Nähe“ dar, „so fern das sein mag, was sie hinterließ“, in welcher „wir der Sache habhaft“¹⁵¹ werden.

Ein interessantes Beispiel, in welchem mehrere Chronotopoi zu finden sind, stellt der Prolog des Romans *Tauben im Gras* dar:

Flieger waren über der Stadt, unheilvolle Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm. Sturm, Hagel und Donner täglich und nächtlich, Anflug und Abflug, Übungen des Todes, ein hohles Getöse, ein Beben, ein Erinnern in Ruinen. Noch waren die Bombenschächte der Flugzeuge leer. Die Auguren lächelten. Niemand blickte zum Himmel auf. (TG, S. 9)

Zum einen wird die Verräumlichung der Zeit hier anhand des An- und Abflugs der Flieger sowie deren Kreisen über der Stadt erreicht, also der Bewegung im Raum. Die Textpassage verweist aber ebenso auf die Kriegsvorgänge Deutschlands. Die Flieger am Himmel erwecken Kriegs- und Todesassoziationen, die sich auf Erinnerungen in der Vergangenheit beziehen. Gleichsam kündigen sie aber auch eine drohende Katastrophe an. Dies wird einerseits durch die „noch leeren Bombenschächte der Flugzeuge“ ausgedrückt, zum anderen durch das unwissende Lächeln der Auguren, deren Aufgabe die Deutung des Flugs der „unheilvollen Vögel“ ist. Diese Zeichen am Himmel werden aber noch ignoriert.

Die Verräumlichung der Zeit im Sinne Bachtins ist bei den folgenden Beispielen zu Aleida Assmanns Erinnerungsorten stets mitzudenken.

3.2. Funktions- versus Speichergedächtnis

Am Beginn der Ausführungen Aleida Assmanns steht die Unterscheidung von Gedächtnis als *ars* und Gedächtnis als *vis*. Die Auffassung des Gedächtnisses als „Kunst“ rekurriert auf die antike Mnemotechnik, in welcher das Gedächtnis stets

¹⁵⁰ Bachtin 1989, S. 195.

¹⁵¹ Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. V. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1982. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 935), S. 560.

räumlich konzipiert wurde. Dieser Auffassung entsprechend kommt dem Gedächtnis die Funktion eines Wissensspeichers zu, in welchem Informationen abgelegt werden, aber auch in gleicher Form wieder entnommen werden können.¹⁵² Die Vorstellung des Gedächtnisses als „Kraft“ entspricht dem Erinnern. Wurde die Dimension der Zeit bei dem „Verfahren des Speicherns“ von Gedächtnisinhalten überwunden, spielt sie eine entscheidende Rolle bei dem „Prozeß des Erinnerns“.¹⁵³ Die Zeit hat eine transformierende Wirkung auf die Gedächtnisinhalte.¹⁵⁴ Da der willkürliche Akt des Erinnerns rekonstruktiv vonstattengeht und von der Gegenwart ausgeht, kommt es zu Verformungen, Umwertungen und Erneuerungen des Erinnerten.¹⁵⁵ Dem Erinnern ist das Vergessen inhärent, da nur einige wenige Elemente, die der gegenwärtigen Situation entsprechen, aus der Flut an Erinnertem ausgesondert werden. Während es dem Speichern obliegt, die Wirkung der Zeit durch bestimmte Techniken außer Kraft zu setzen, kommt der Erinnerung aufgrund ihrer Geformtheit eine identitätsstiftende Funktion zu.¹⁵⁶

Assmann hebt die Opposition von Geschichte und Gedächtnis, die von Nietzsche, Halbwachs und Nora propagiert wurde, zugunsten der Unterscheidung in zwei Modi der Erinnerung, dem Funktions- und Speichergedächtnis, auf. Das Funktionsgedächtnis, welches Assmann ferner als „belebtes Gedächtnis“ betitelt, zeichnet sich durch Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung aus. Seine Funktion ist die Legitimation, die Delegitimation, die Distinktion sowie die Identitätsstiftung. Das „unbelebte“ Speichergedächtnis stellt dahingegen „das Gedächtnis der Gedächtnisse“ dar, welches all jenes enthält, was keinen Bezug zur Gegenwart mehr hat.¹⁵⁷ Die Funktion des Speichergedächtnisses ist es, als ein „Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse“¹⁵⁸, eine „Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens“¹⁵⁹ zu dienen. Es ermöglicht erst kulturellen Wandel und Veränderung.¹⁶⁰

¹⁵² Vgl. Erll 2011, S. 33f.

¹⁵³ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 29. [=A. Assmann]

¹⁵⁴ Vgl. Erll 2011, S. 34.

¹⁵⁵ Vgl. A. Assmann 1999, S. 29.

¹⁵⁶ Vgl. Erll 2011, S. 34f. sowie Kap. 2.

¹⁵⁷ Vgl. A. Assmann 1999, S. 134.

¹⁵⁸ A. Assmann 1999, S. 140.

¹⁵⁹ Erll 2011, S. 34.

¹⁶⁰ Vgl. Erll 2011, S. 34.

Erinnerungsräume treten in Gestalt des Funktions- sowie des Speichergedächtnisses auf. Die Erinnerungsräume im Sinne des Funktionsgedächtnisses entstehen durch eine „partielle Ausleuchtung“¹⁶¹ der Vergangenheit, um Orientierung, Identität und Sinn für ein Individuum oder eine Gruppe zu konstruieren. Das Speichergedächtnis bildet dagegen einen unübersehbaren Erinnerungsraum, der von Spezialisten verwaltet wird.¹⁶² Erst das Zusammenwirken von Funktions- und Speichergedächtnis kann Wandel und Erneuerung des kulturellen Gedächtnisses, welches sich aus beiden Gedächtnisformen zusammensetzt, erklären.¹⁶³

3.3. Der Ort als Medium des Gedächtnisses

Struktur und Konsistenz kultureller Erinnerungsräume hängt von der Beschaffenheit ihrer Gedächtnismedien ab. Aleida Assmann offerierte in ihrem Werk *Schrift, Bild, Körper und Orte* als eben solche Medien. Die Schrift galt lange aufgrund ihrer einfachen Konservierungsmöglichkeit als primäres Gedächtnismedium, die Renaissance-Humanisten priesen zudem ihre besondere Affinität zum menschlichen Geist an.¹⁶⁴ Erst im 19. und 20. Jahrhundert kam die Relevanz des Bildes als Gedächtnismedium zur Geltung. Aufgrund von Qualitäten wie Ambivalenz und Verdichtung wurde dem Bild eine besondere Nähe zum Unbewussten konstatiert. Die Übermittlung von Erinnerungen über das Medium des Bildes soll sich dadurch durch eine besondere Unmittelbarkeit auszeichnen. Der Einsatz des Körpers als Gedächtnismedium kann mit Traumata und „falschen“ Erinnerungen einhergehen.¹⁶⁵ Jener Aspekt, der sich für die Analyse von Koeppens Werken als am interessantesten erweist, ist dabei sicherlich der Ort als Gedächtnismedium. Orte, so Assmann, sind für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von großer Bedeutung, da sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern.¹⁶⁶ Sie verkörpern einen „sinnlichen und beständigen Halt“¹⁶⁷ für Erinnerungen und vermitteln im Vergleich zu der Erinnerung von Individuen, Epochen und Kulturen Kontinuität und Dauer.¹⁶⁸ In Bezug auf Orte als Erinnerungsmedium stellt Assmann drei Grundtypen fest: den Gedächtnisort, den Ge-

¹⁶¹ A. Assmann 1999, S. 408.

¹⁶² Vgl. A. Assmann 1999, S. 408f.

¹⁶³ Vgl. Erll 2011, S. 35.

¹⁶⁴ Vgl. A. Assmann 1999, S. 190.

¹⁶⁵ Vgl. A. Assmann 1999, S. 410.

¹⁶⁶ Vgl. A. Assmann 1999, S. 410f.

¹⁶⁷ A. Assmann 1999, S. 410.

¹⁶⁸ Vgl. A. Assmann 1999, S. 299.

denkort und den Generationenort.¹⁶⁹ Weiters nennt Assmann in ihren Ausführungen traumatische Orte, als eine negativ besetzte Sonderform des Gedenkortes, deren Geschichte mit sozialen Tabus verbunden ist (z. B. Auschwitz). Traumatische Orte bewegen sich zwischen Authentizität und Inszenierung.¹⁷⁰

Da die Anglistin Assmann zur Untermauerung ihrer Theorien zu einem großen Teil literarische Beispiele heranzieht, gestaltet sich deren Anwendung auf den vorliegenden Textcorpus als unproblematisch. Die angeführten Textbeispiele stehen im Zeichen des Funktionsgedächtnisses.

3.4. Der Generationenort: Die Kommerzienratsvilla

Der Generationenort zeichnet sich durch eine langfristige Verbindung mit der Geschichte einer Familie aus.¹⁷¹ In Koeppens *Tauben im Gras* verortet man einen solchen Generationenort in dem herabgekommenen Haus, welches über Generationen Emilias großbürgerliche Familie bewohnt hat. Das abgewirtschaftete Haus symbolisiert den Verfall des Großbürgertums. Es wird von Emilia als unausweichliches tödliches Gefängnis empfunden.

Wie Emilia das Haus haßte, aus dem sie niemals für immer fortgehen würde!
Das Haus war ein Grab, aber es war das Grab der lebenden Emilia, und sie konnte es nicht verlassen. [...] Nur Moder umgab Emilia, Stücke der Kommerzienratserbschaft, tote Bücher, toter Geist, tote Kunst. Dieses Haus war nicht zu ertragen. (TG, S. 221)

Jenes Haus erweist sich auch insofern als passend für die Kategorie des Generationenorts, da dieser als archaisch, anachronistisch und verwunschen bezeichnet wird. Der Bewohner eines solchen Ortes ist „der archaische Mensch, der alte Siedler“, welcher „kein selbst bestimmtes Wesen ist, sondern sein Schicksal von fremden Mächten beeinflussen lässt“¹⁷². Emilia ist unfreiwillig dieser ortsgebundene Mensch, der der „Magie des Bodens“¹⁷³ nicht entgehen kann und dem Zufall und seinen Wechselfällen völlig ausgeliefert ist. Das Bild der Tauben im Gras drängt sich hierbei einmal mehr auf.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Vgl. A. Assmann 1999, S. 298-342.

¹⁷⁰ Vgl. A. Assmann 1999, S. 328-337.

¹⁷¹ Vgl. A. Assmann 1999, S. 301.

¹⁷² A. Assmann 1999, S. 302.

¹⁷³ A. Assmann 1999, S. 302.

¹⁷⁴ Vgl. Kap. 6.

Emilias Unmöglichkeit, zu handeln und ihre Verhaftung in Traditionen sind gleichsam ein Abgesang auf das alte Europa mit seinen bürgerlichen Werten, welche das nationalsozialistische Regime auszulöschen suchte. „Modernisierung“, so erklärt Assmann, „erfordert ein bewegliches Bewusstsein, das sich freigemacht hat von ortsfesten Mächten und Kräften [...]“. ¹⁷⁵ Der moderne Mensch „mißachtet eine Wertstruktur, die sich auf Alter, Dauer und Kontinuität stützt.“ ¹⁷⁶ Das moderne Amerika mit seiner wurzellosen, mobilen Gesellschaft bildet damit nach Assmann, wie auch in Koeppens Roman, eine Opposition zu dem anachronistischen, traditionsbewussten Europa.

Emilia[...] , lag auf dem rosa Erbbett, dem Totenbett der Großmutter, die noch ein schönes Leben geführt hatte, Heringsdorf, Paris, Nizza, die Goldwährung und den Glanz des wirklichen geheimen Kommerzienrattitels. [...] Emilia war nicht schuld, daß die alte Sicherheit eingestürzt war, in deren Schoß zwei Generationen sich's gemütlich gemacht hatten. (TG, S. 27 u. S. 36)

Die Sicherheit des alten Europas erweist sich als passé, das „Erbbett“ des alten bürgerlichen Europas ist gleichsam das „Totenbett“, in welchem die Erbin von „ihren Träumen ermattet, ihrer Angst erschlagen“ (TG, S. 27) wird. Die USA erscheint den Protagonisten, insbesondere der Sekretärin Carla, dagegen als ein technisiertes, fortschrittliches „Paradies“ (TG, S. 49). Doch auch die USA entpuppt sich nur als eine scheinbare Utopie. ¹⁷⁷

3.5. Der Gedächtnisort

Jerusalem, welches Assmann als erstes Beispiel eines Gedächtnisortes nennt, kann im Sinne Noras als ein Ort verstanden werden, an welchem sich das kollektive Gedächtnis einer Gruppe oder Nation manifestiert. ¹⁷⁸ Am Beispiel Jerusalems veranschaulicht Assmann die Vereinnahmung dieses Gedächtnisortes durch verschiedene religiöse aber auch politische Erinnerungsgruppen. Gedächtnisorte können durch die Usurpation einer anderen Macht umgedeutet werden: „Im Zuge von Migration, Kriegen und Eroberungen wird ein vorgängiges Gedächtnis durch Überschreibung gelöscht und das neue Gedächtnis für unauflöslich erklärt.“ ¹⁷⁹

¹⁷⁵ A. Assmann 1999, S. 302.

¹⁷⁶ A. Assmann 1999, S. 302.

¹⁷⁷ Vgl. Kap. 4.2.

¹⁷⁸ Vgl. Kap. 1.2.6.

¹⁷⁹ A. Assmann 1999, S. 304

3.5.1. Das Amerikahaus

Diese Überschreibung eines vorgängigen Gedächtnisses mit einem neuen Gedächtnis ist anhand des Amerikahauses in *Tauben im Gras* sichtbar. An diesem Gedächtnisort überlagern sich die Ideologien des 20. Jahrhunderts.

Das Amerikahaus, ein Führerbau des Nationalsozialismus, lag hinter Philipp und Kay. Das Haus sah, aus seinen symmetrisch aneinandergereihten Fenstern in die Nacht leuchtend, wie gewisse Museen aus, wie ein kolossales Grabmal der Antike, wie ein Bürogebäude, in dem der Nachlaß der Antike verwaltet wird, der Geist, die Heldensagen, die Götter. (TG, S. 221)

Der Führerbau stellte einen Repräsentationsbau Hitlers, also der totalitären nationalsozialistischen Ideologie, dar, welche durchaus auch sakrale Elemente in sich trug. Dies wird zum einen an der Stilisierung Hitlers als Erlöser in einer weitgehend säkularisierten Welt ersichtlich, andererseits an der dem religiösen Ritus nachempfundenen Regie der Reichsparteitage (z. B. in Leni Riefenstahls Film *Triumph des Willens* (1935)). Die Instrumentalisierung des Gebäudes durch die Amerikaner und die neue Etikettierung als „Amerikahaus“ nach dem Untergang des nationalsozialistischen Regimes soll die braune Vergangenheit mit der pluralistischen, demokratischen Ideologie der Amerikaner übertünchen. Der Vortrag Mr. Edwins in ebendiesem Gebäude dient der Beschwörung des europäischen Geistes, also der demokratischen, bürgerlichen Werte. Doch der Vortrag wird einerseits durch ein Problem mit einem Lautsprecher kaum vernehmbar für das Publikum, andererseits verschlafen große Teile der Zuhörer die Darbietung. Der europäische Geist, der wie Edwin sagt, „die Zukunft der Freiheit“ (TG, S. 214) sei, kann in den Hallen des Amerikahauses, des Symbols für die amerikanische Befreiung und Demokratie, nicht zum Publikum vordringen. Die Aura des Gebäudes, die Walter Benjamin im Passagen-Werk als „eine Erscheinung einer Ferne“¹⁸⁰ darstellt, bemächtigt sich des Publikums. Der einstige Führerbau verkörpert ein „Grabmal der Antike“ (TG, S. 221). Der europäische Geist ist nach den Barbaren des Krieges untergegangen, wie Edwin bemerkt:

Er [Philipp] sah noch, wie Edwin sich verneigte, wie lange er sein Gesicht zu Boden senkte, schamvoll die Augen schloß, als wäre der Dank, der ihm nun zuteil wurde, der Beifall, um den er geheim die Schauspieler und die Protagonisten der Zeit beneidet hatte, etwas Sichtbares und Gräßliches, aus reinem

¹⁸⁰ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 560.

Mißverstehen entstanden, ein brutaler Niederschlag, der dem Nichtverstehen folgte, eine Befreiung der Zuhörer, die nichts von Edwins Worten begriffen hatten und die nun mit dem Beifallklatschen ihrer Hände noch den zarten und zärtlichen, den schon durch den Lautsprecher vergrößerten, und als er sie erreichte, schon gestorbenen, schon toten, ja zu Staub und Moder gewordenen Anhauch seines Geistes als lästige Spinnweben von sich streiften. (TG, S. 220)

3.5.2. Das Pantheon

Ein weiteres Beispiel für einen Gedächtnisort nach Assmann stellt das Pantheon in *Der Tod in Rom* dar. Der 27 v. Chr. erbaute Tempel, welcher den Göttern des römischen Polytheismus geweiht war, wurde ab dem 7. Jahrhundert n. Chr. als christliche Kirche genutzt.¹⁸¹ Diese religiöse Vereinnahmung wird im Roman wie folgt thematisiert:

Es war einmal eine Zeit, da hatten die Götter in der Stadt gewohnt. Jetzt liegt Raffael im Pantheon begraben, ein Halbgott noch, ein Glückskind Apolls, doch wie traurig, was später sich ihm an Leichnamen gesellte, ein Kardinal vergessener Verdienste, ein paar Könige, ihre mit Blindheit geschlagenen Generäle, in der Karriere hochgediente Beamte, Gelehrte, die das Lexikon erreichten, Künstler akademischer Würden. Wen schert ihr Leben? (TR, S. 393)

Obwohl der Gedächtnisort Pantheon im Zuge der Christianisierung mit einem neuen christlichen Gedächtnis überschrieben wurde, welches sich anhand der vor Ort liegenden christlichen Gräber manifestiert, scheint die ursprüngliche Bedeutung als heiliger Ort des römischen Pantheismus noch nicht ausgelöscht zu sein. Doch dieses antike Gedächtnis wirkt in weite Ferne gerückt, wie der Erzähler durch die märchenhafte Eröffnungsfloskel suggeriert. Eine kulturelle Degeneration, die auf das „goldene Zeitalter“ der Antike folgte, wird mittels der Aufzählung der im Pantheon Begrabenen propagiert.¹⁸² Den Platz um das Pantheon säumen römische Straßenkaten, die das älteste Geschlecht Roms darstellen (TR, S. 397). Eben vor das Pantheon fährt der ehemalige SS-General Gottlieb Judejahn vor, ein „Botschafter Plutos“ (TR, S. 402), des Gottes der Unterwelt. Der Mann aus dem Totenreich interessiert sich aber nicht für die Architektonik des Gebäudes, sondern für einen herrischen Straßenkater namens Benito, den er in seine Limousine zerzt. Damit bringt Koeppen eine weitere historische Schicht neben der Gegenwart der 1950er Jahre am Gedächtnisort Pantheon ein, jene des italienischen Faschis-

¹⁸¹ Vgl. Pantheon. In: Reclams Lexikon der Antike 2006, S. 462f.

¹⁸² Vgl. Kuhn 2007, S. 53.

mus und des deutschen Nationalsozialismus.¹⁸³ Benito, „ein Kater mit mächtigem Schädel, schwefelgelb und kurzhaarig“, der „böse über die Schwächeren herrscht“ (TR, S. 398), bildet eine Reminiszenz auf seinen Namensvetter, den faschistischen Diktator Benito Mussolini¹⁸⁴, die Figur Judejahn verkörpert den nationalsozialistischen „Henker“ (TR, S. 402).

3.5.3. Der Petersdom

Unter einer neuen Macht scheint auch die einstmals in Rom so einflussreiche Institution der katholischen Kirche zu stehen. Angesichts einer Schar von Heiden, die die italienische Hauptstadt einnehmen, fürchtet der betende Papst zu einem Schatten zu verkommen, wie vor ihm die antiken Götter:

[...] [E]r sah Scharen von Heiden ankommen zu jeder Stunde, und die neu angekommenen Heiden mischten sich unter die neuen Heiden, die schon in der Stadt wohnten, und sie waren gottloser und gottferner als die alten Heiden, deren Götter zu Schatten geworden waren. War auch der Papst ein Schatten? War auch er auf dem Weg zu den Schatten? (TR, S. 480)

Die neue Macht in Rom stellt das Kapital dar, welches die zahlreichen Touristen in die ewige Stadt tragen. Der Petersdom mutet als ein Gedächtnisort an, an welchem lediglich ein Schatten der alten christlichen Macht wahrnehmbar ist:

Kapellen waren zu allen Seiten, und an den Altären hantierten geschäftige Geistliche. Sie lasen Messen, sie sprachen Gebete, sie waren in Andacht versunken, fromme Männer von reinem Wandel, aber sie waren zugleich auch Angestellte oder Beamte, die ihren Dienst verrichteten, ihr Pensum erledigten, [...], dann wurden die Altäre zu Verkaufstischen in einem weitläufigen Warenhaus. Links und rechts standen Beichtstühle, [...], und Beichtväter saßen wie Schalterbeamter einer großen Bank in den geweihten Schreinen – in allen Sprachen mochte der Gläubige seine Sünden bekennen, in allen Sprachen würden sie ihm verziehen werden. (TR, S. 500)

Zwar deutet das Inventar des Petersdoms noch auf seine ursprüngliche religiöse Funktion als Ort der Gottesbegegnung hin, die spirituelle Aura des weltbekannten Kirchengebäudes scheint aber abhandengekommen. Die Geistlichen erweisen sich als bloße „Angestellte“ in einem „Warenhaus“, deren Aufgabe es ist, den Vatikan und seine Sehenswürdigkeiten an den Mann zu bringen. Denn „Rom und der Vatikan und der Heilige Vater und das Apostelgrab wurden für wenig Geld in weni-

¹⁸³ Vgl. Egger 2003, S. 37f.

¹⁸⁴ Vgl. Egger 2003, S. 39.

gen Stunden geboten und als Zugabe noch die Blaue Grotte von Capri, Tiberius' Schloß, Botticellis Frühling in Florenz, die Gondelfahrt in Venedig und der Schiefe Turm von Pisa“ (TR, S. 498). Ferner wirken die Gebäude an der *Via della Conciliazione*, jene Straße, die zum Petersdom führt, wie „Versicherungspaläste, [...], Verwaltungsgebäude bedeutender Kapitalgesellschaften, Kontoren florierender Truste [...]“ (TR, S. 496). Selbst der machtlose Papst scheint vom Geld torpediert, so betete er „für seine geldkundigen Finanzberater [...]“ (TR, S. 479). Die Kritik am Ausverkauf Roms und im Speziellen der katholischen Kirche zu Gunsten der Touristengelder zieht sich durch das gesamte Werk.¹⁸⁵ Vor diesem Trubel und Mangel an Spiritualität flüchtet der Diakon Adolf Judejahn, aus dessen Perspektive der Erzähler den Petersdom schildert, in die ruhigen Kerker der Papstburg.

3.6. Der Gedenkort: Die Ruinen der Trümmerstadt

Für die Interpretation von Koeppens *Tauben im Gras* anhand Assmanns Ausführungen ist vor allem der Gedenkort eine essentielle Kategorie. Dieser steht in einer Art Opposition zum Generationenort, denn während letztgenannter durch Tradition und Kontinuität definiert wird, steht der Gedenkort für die „eklatante Differenz zwischen Vergangenheit und Gegenwart“¹⁸⁶.

Am Gedenkort ist eine bestimmte Geschichte gerade nicht weitergegangen, sondern mehr oder weniger gewaltsam abgebrochen. Die abgebrochene Geschichte materialisiert sich in Ruinen und Relikten, die sich als fremde Überreste von der Umgebung abheben. Das Abgebrochene ist in Überresten erstarrt und steht beziehungslos zum örtlichen Leben der Gegenwart, das nicht nur weitergegangen, sondern über diese Reste auch achtlos hinweggegangen ist.¹⁸⁷

Die Vergangenheit, die sich im Gedenkort manifestiert, kann nur dann bewahrt werden, wenn die Erzählung zu eben dieser Objektivation wiederhergestellt und weitertradiert wird.¹⁸⁸

In Koeppens *Tauben im Gras* symbolisieren Ruinen, die gegenwärtig sind, aber gleichsam das Vergangene signalisieren, solch geartete Gedenkort. Die Beziehungslosigkeit und Ferne der Geschichte dieser Ruinen zum Leben der Gegenwart verpackt Koeppen in eine Analogie zu antiken Stätten: „Die Ruinen wa-

¹⁸⁵ Vgl. Kuhn, S. 84f.

¹⁸⁶ A. Assmann 1999, S. 309.

¹⁸⁷ A. Assmann 1999, S. 309.

¹⁸⁸ Vgl. A. Assmann 1999, S. 310f.

ren wie ein Totenfeld, außerhalb jeder Wirklichkeit des Abends, waren Pompeji, Herculaneum. Troja, versunkene Welt.“ (TG, S. 49)

Doch die Aura der „versunkenen Welt“, die eine „Erscheinung der Ferne“¹⁸⁹ sein mag, kann nicht ausgelöscht werden. Krieg und Vernichtung sind trotz des Wiederaufbaus noch spürbar:

Er [Mr. Edwin] hatte sie [die Zerstörungen] in London gesehen, in Frankreich, in Italien, furchtbare unverhüllte Wunden in den Städten, doch was er hier in dem wohl betroffenen Ort seiner Wanderschaft aus dem Fenster des Konsulatswagens sah, [...], war aufgeräumt, geordnet, verpflastert, schon wieder hergestellt und grade darum so schrecklich, so hinfällig: es war nie wieder gut zu machen. (TG, S. 45)

Das Motiv der Bruchstelle, welches sich auch in der Montage der Textteile manifestiert, schließt den Roman ab:

Deutschland lebt im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, zerbrochene Welt, zwei Welthälften, einander feind und fremd, Deutschland lebt an der Nahtstelle, an der Bruchstelle, die Zeit ist kostbar, sie ist eine Spanne nur, eine karge Spanne, vertan, eine Sekunde zum Atem holen, Atempause auf einem verdamnten Schlachtfeld. (TG, S. 228)

Besagtes Motiv vereint in dieser Textpassage mehrere Elemente. Einerseits haben der Krieg und die Zerstörungen Wunden hinterlassen, Nähte sollen die zerbrochene Welt wieder zusammenheften, doch die Narben, die Bruchstellen bleiben bestehen und fungieren als Gedenkort. Andererseits kann das Motiv geopolitisch aufgefasst werden. Deutschland steht im Spannungsfeld zwischen Ost und West, zwischen den politischen Blöcken, die nach 1945 die Welt regierten, zwischen der kommunistischen und der kapitalistischen Ideologie.

Die „zerbrochene Welt“ mit den „zwei Welthälften“ kann aber auch innerpolitisch verstanden werden, als eine Referenz auf die Spaltung Deutschlands nach 1945 in die BRD und die DDR. Wie schon im Prolog verweist der Erzähler auf eine kriegerische Zukunft, der vorherrschende Frieden sei lediglich eine „Atempause auf dem verdamnten Schlachtfeld“ (TG, S. 228). Spannungs- und Schlachtfeld sind somit deckungsgleich. Wiederum fasst Koeppen in dieser Textpassage Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges virtuos in ein vielschichtiges Bild.

¹⁸⁹ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 560.

3.7. Der Gedenkort im Zeichen der *mnemosyne*: Die Diokletiansthermen

Das Stadtbild Roms, welches Koeppen in *Der Tod in Rom* detailgetreu wiedergibt, ist geprägt von Bau- und Kunstwerken, die nach der Definition Assmanns Gedenkort darstellen. Wie schon in *Tauben im Gras* sind für diese Kategorie des Gedächtnismediums Ort Ruinen zu nennen, die als Manifestationen einer „abgebrochenen Geschichte“ in den gegenwärtigen Raum ragen. Obwohl die römischen Ruinen im Gegensatz zu jenen in *Tauben im Gras* eben keine Hinterlassenschaft eines erst kürzlich stattgefundenen Krieges darstellen, sondern das römische Stadtbild bereits seit der Antike prägen, werden sie von den Romanfiguren mit den Ruinen der deutschen Trümmerstädte überblendet. Diese „assoziativ-vergegenwärtigende Form der Erinnerung“ der Romanfiguren entspricht der „*mnemosyne*“.¹⁹⁰ Dieses Erinnerungskonzept veranschaulichte Aby Warburg in seinem unvollendeten *Mnemosyne-Atlas* anhand der Konstellation von Bildmotiven, die das Nachleben der Antike in der Kunst beweisen sollten.¹⁹¹

Judejahn, bereits von einem beginnenden Herzinfarkt in seiner Wahrnehmung eingeschränkt, sucht nach dem Mord an Ilse Kürenberg ein Versteck in den Diokletiansthermen:

Es war schwer, in diesem roten Nebel ein Versteck zu finden. Da war ein Gemäuer. Da waren Ruinen. In Berlin hatte er sich in Ruinen verkrochen. In Rom musste man Eintritt zahlen, wenn man sich in Ruinen verkriechen wollte. Judejahn zahlte den Eintritt für das Thermenmuseum. Er ging durch Gänge, ging eine Treppe hoch. Lauter Nackte standen im roten Nebel. Es war wohl ein Puff. Oder es war eine Gaskammer. (TR, S. 577)

Die den antiken Ruinen inhärente Beziehungslosigkeit und Ferne zum Leben der Gegenwart erfährt durch Judejahns Perzeption einen Abbruch. Die Überblendung des Museums mit den Trümmern des zerstörten Berlins bzw. die Auffassung des Raums als Gaskammer führen in die Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges und gehen mit der Installation einer anderen Aura einher, die allerdings nur von Judejahn rezipiert werden kann. Die Zeitschichten sind, wie dieser Textausschnitt

¹⁹⁰ Vgl. Egger 2003, S. 37.

¹⁹¹ Die griechische Göttin Mnemosyne ist die Göttin der Erinnerung und bezeichnenderweise die Mutter aller Musen. Vgl. Peter Matussek: Mnemosyne. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 378f. sowie Kap. 1.2.2.

zeigt, nicht mehr zu trennen. Die Romangegenwart verschränkt sich mit den Schichten der Vergangenheit.¹⁹²

3.8. Vom Gedächtnis- zum Gedenkort: Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche

Anhand der Schilderung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in der Erzählung *Romanisches Café* lässt sich die Konvertierung von Gedächtnisort in Gedenkort bzw. traumatischen Ort verfolgen. Die am 1. September 1895 zu Ehren Kaiser Wilhelms I. errichtete Kirche trägt bereits in ihrem Namen ihre Funktion.¹⁹³ Das Gottesgebäude soll die glorreiche preußische Geschichte räumlich konkretisieren und die Erinnerung daran in das Gedächtnis der Berliner Bevölkerung einschreiben. Die Religion wird zu diesem Zweck instrumentalisiert.¹⁹⁴ Koeppen ahmt eben diese Intention nach, indem er sich der literarischen Strategie der Verräumlichung der Zeit bedient und eine komprimierte Zusammenschau jener Größen, auf sich das preußische kulturelle Gedächtnis stützt, darlegt.

Der Kaiser oder des Kaisers Baumeister oder des Kaisers Knecht hatte zum Gedenken des alten Kaisers, von dem der junge Kaiser das Reich und die Würde nahm, die romanische Kirche gebaut und sich selbst gehuldigt, indem er mit der zeitgemäßen romanischen Kirche dem alten Kaiser huldigte und Kaiser Corolus Magnus und Kaiser Barbarossa und Lohengrin mit dem Schwan und dem Großen Kurfürsten mit dem Exerzierstock und Fridericus Rex mit dem Krückstock und dem von Säckingen mit der Trompete und Martin Luther wegen der festen Burg, die unser Gott ist, und Gustav Freytag wegen der Ahnen, auf die wir stolz sind, und dem Hofprediger Stöcker, der ein Fels war gegen die Auflösung der rechten Zucht, [...](RC, S. 7)

Als „fundierende“ Mythengestalten für das preußische kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann dienen einerseits die sagemumwobenen Kaiser des „Heiligen Römischen Reichs“, Karl der Große (747/748 – 814) und Friedrich I. Barbarossa (1122 – 1190), andererseits der brandenburgische Kurfürst Friedrich Wilhelm und der erste preußische König Friedrich I. („Fridericus Rex“), die den Aufstieg Preußens zur Hegemonialmacht innerhalb des deutschen Reiches bewerkstelligten.¹⁹⁵ Zu diesen Gestalten ist auch Martin Luther, der als Begründer des Protestantismus

¹⁹² Vgl. Egger 2003, S. 40.

¹⁹³ Vgl. Matthias Kußmann: Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk. Würzburg 2001. (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 363), S. 99.

¹⁹⁴ Vgl. Kußmann 2001, S. 100.

¹⁹⁵ Vgl. Preußen. In: Brockhaus, Bd. 22. Leipzig, Mannheim 2006, S. 82-88.

maßgeblich für das preußische Ethos war, zu zählen.¹⁹⁶ Koeppen liefert aber ein differenziertes Bild der preußischen Identität. Hinter den anscheinend willkürlich in den Text gewebten Roman- bzw. Opernbegriffen verbirgt sich ein weiteres Element der preußischen Identität: der Nationalismus. Sowohl Richard Wagner als auch Josef Victor von Scheffel, Gustav Freytag und Adolf Stoecker sind dem Zeitgeist des 19. Jahrhunderts und damit dieser aufkommenden Strömung verpflichtet¹⁹⁷, die schließlich der Nationalsozialismus als Nährboden für seine Machtergreifung nutzte. Damit geschieht die Verräumlichung der Zeit nicht nur in historisierender Weise, das Zitat enthält ferner eine Vorausdeutung auf das kommende Unheil des Nationalsozialismus. Die auffällige Interpunktion, insbesondere der Mangel an satztrennenden Punkten, lässt eine Dynamik entstehen, die die Relevanz historischer Figuren und die Thematik der Vergänglichkeit in den Vordergrund rückt.¹⁹⁸ Durch das Verfahren der Zeitraffung erscheint die preußische Geschichte wie ein fließender Strom.¹⁹⁹ Die extensiven Verwendung der Konjunktionen „und“ und „oder“ in der Erzählung fasst Henrik Nikula als ein Charakteristikum der gesprochenen Sprache auf.²⁰⁰

Die Erwähnung des architektonischen Stils, in welchem die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche als auch das danebenliegende romanische Haus konstruiert wurden, demonstriert die Funktion des Gebäudes als gedächtnisstiftende Institution. Die Neuromanik oder Neuromantik, welche eine Erscheinungsform des ab den 1830er Jahren in Gesamteuropa florierenden Historismus darstellt, zeichnet sich durch ein gewachsenen Geschichts- und Stilbewusstsein aus. Oftmals ist bei Bauten dieses Stils eine Verschmelzung mit Formen anderer historischer Stile zu beobachten.²⁰¹ Koeppens literarische Strategie der Verräumlichung der Zeit bei der

¹⁹⁶ Zum protestantischen Ethos vgl. Max Weber: Die protestantische Ethik und der »Geist« des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920. München 2006.

¹⁹⁷ Die Anspielungen auf die genannten Personen betreffen ihre Werke. Auf Richard Wagner wird als den Komponisten der Oper *Lohengrin* verwiesen. Joseph Victor von Scheffel verfasste das Werk *Der Trompeter von Säckingen*, Gustav Freytag das Werk *Die Ahnen*. Vgl. Kußman 2001, S. 101.

¹⁹⁸ Vgl. Elisabeth Rosenkranz: Bildstrategien zu Textstrategien: G. B. Piranesi und C. D. Friedrich bei Wolfgang Koeppen. Wien Diplomarbeit 2005, S. 70.

¹⁹⁹ Vgl. Kußmann. 2001, S. 100.

²⁰⁰ Vgl. Henrik Nikula: Romanisches Café. Linguistische Beobachtungen. In: Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hrg. v. Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 264-273.

²⁰¹ Vgl. Neuromanik, Neuromantik. In: Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 19. Leipzig, Mannheim 2006, S.578.

Schilderung des Gotteshauses könnte man in diesem Sinne als eine Literarisierung des neuromantischen Stils auffassen.

Das Romanische Haus, welches unweit der Gedächtniskirche von „preußisch-jüdischem Kapital“²⁰² erbaut wurde, symbolisiert das preußische Bürgertum der Weimarer Republik.²⁰³ Es wird von Geschäftsleuten, Mitgliedern des Militärs und Ärzten bewohnt (vgl. RC, S. 8). Ebenfalls im Gedenken an die große preußische Vergangenheit ist das Gebäude in einem das Mittelalter romantisierenden Stil konzipiert.²⁰⁴ Verhaftet in ihrer Selbstbezüglichkeit, ignorieren die Bürger des Romanischen Hauses die Pauperisierung der Arbeiter in einem zunehmend industrialisierten Berlin.²⁰⁵ Von den „traulichen Erkern“ und den „hübschen Balkonen“ aus, nehmen sie die notleidenden Arbeiter lediglich als „millionenköpfiges, millionenfüßiges Untier[]“ wahr, das „auf allen Straßen herankroch“ und dem kein „Drachentöter [...] Herr wurde“ (RC, S. 7). Das Missachten der Belange der Arbeiter wird schließlich mit der Diktatur Hitlers bezahlt, der eben gerade unter den von Arbeitslosigkeit und Armut geplagten Arbeitern treue Wähler fand.

Die Inanspruchnahme des Gedächtnisorts Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche durch die neue Macht der Nationalsozialisten schildert Koeppen wie folgt:

[...] [E]s marschierten die Standarten auf, die Bewegung bewegte sich zur Kirche oder in die Kirche oder in die Kinos, es war kein Unterschied, die Bewegung wurde in der Kirche empfangen und gesegnet und im Kino gefeiert, das Bethaus wurde entflammt, ein erstes Licht, das aufging, bevor die Stadt in Lichtern strahlte, [...]. (RC, S. 10)

Der Text suggeriert eine schleichende, aber nicht bekämpfte Machtübernahme durch die neue „Bewegung“, die – wie gezeigt wurde – auf das nationalistische Element der preußischen Identität aufbauen konnte. Bis der Gedächtnisort der preußischen Identität von den Nationalsozialisten restlos übernommen wurde, ja diese an diesem geheiligten Ort sogar die Segnung erfuhren. Zudem wird das propagandistische Potential des Massenmediums Film, welches die Nationalsozialisten für ihre Zwecke zu nutzen wussten, durch die Parallelisierung von Kino und

²⁰² Neben der deutschen Bank zählt Gerson von Bleichröder, ein national-konservativer jüdischer Bankier und finanzieller Berater Bismarcks, zu den Finanziers. Vgl. Kußmann 2001, S. 101.

²⁰³ Vgl. Kußmann 2001, S. 101.

²⁰⁴ Vgl. Kußmann 2001, S. 101.

²⁰⁵ Vgl. Kußmann 2001, S. 102.

Kirche illustriert.²⁰⁶ Auf die beschriebenen Machtübernahmen folgen die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung und schließlich der Zweite Weltkrieg.

Mit der Zerstörung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche im Bombenkrieg über Berlin erfolgt die Transformation des Gedächtnisortes in einen Gedenkort einerseits, in einen traumatischen Ort andererseits. Die Kirche, deren „Turm [...] zerschmettert“ (RC, S. 10) war, ist insoweit Gedenkort, als sie die Differenz zwischen preußischen Vergangenheit und der Nachkriegsgegenwart markiert. Sie ist ein traumatischer Ort, da sie die Schrecken des Zweiten Weltkrieges illustriert.

3.9. Die Überlagerung der Zeitschichten in Rom

Die Stadtbild Roms, welches Koeppen in *Der Tod in Rom* konzipierte, stellt den Inbegriff des Palimpsests dar. In der ewigen Stadt überlagern sich zahlreiche historische Schichten, angefangen bei der heidnischen Antike, über das christliche Mittelalter und die Renaissance bis zum faschistischen 20. Jahrhundert.²⁰⁷ Diese manifestieren sich an bestimmten Orten wie dem Pantheon oder dem Petersdom, die verbunden durch die Bewegung der Protagonisten den Stadtraum konstituieren.²⁰⁸ Die einzelnen historischen Schichten kommen im Zusammenhang mit bestimmten Figuren zur Geltung. Certeau resümierte in seinem Werk *Kunst des Handelns* die Dynamik der historischen Schichten des Ortes treffend:

[...] [L]ebendig wahrgenommene Orte [sind] so etwas wie die Gegenwart von Abwesenden [...] [D]er Ort wird gerade dadurch definiert, daß er aus den Reihen dieser Verschiebungen und Wechselwirkungen zwischen den zerstückelten Schichten, aus denen er zusammengesetzt ist, gebildet wird und daß er mit diesen sich veränderlichen Dichten spielt.²⁰⁹

Antike und Christentum erfahren eine zusätzliche Akzentuierung als konstituierendes Element Roms durch ihre Thematisierung am Beginn der beiden Kapitel. So setzt das erste Kapitel mit einer Schilderung des Pantheons und den darin einstmals hausenden heidnischen antiken Göttern ein, während am Beginn des zweiten Kapitels der im Vatikan betende Papst steht.²¹⁰

²⁰⁶ Vgl. Kußmann 2001, S. 102.

²⁰⁷ Vgl. Egger 2003, S. 37.

²⁰⁸ Vgl. Hania Siebenpfeiffer. Heterotopie und Stadt in Wolfgang Koeppens „Der Tod in Rom“ In: Krieg und Nachkrieg. Konfigurationen der deutschsprachigen Literatur (1940-1965). Hrsg. von Hania Siebenpfeiffer und Ute Wölfel. Berlin 2004, S. 99-122, hier: S. 101.

²⁰⁹ Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Roland Vouillé. Berlin 1988, S. 205.

²¹⁰ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 160.

Mittels der Figuren und ihrer Überblendung der Erfahrungswelt Roms durch eigene Erinnerungen legt sich zudem eine weitere historische Schicht über die Romangegenwart in der Hauptstadt Italiens: jene des Nationalsozialismus und des Holocausts. Die verschiedenen Zeitschichten werden von den Figuren, insbesondere von den zentralen Protagonisten Gottlieb Judejahn, Adolf Judejahn und Siegfried Pfaffrath, in unterschiedlicher Intensität und mit andersartigen Assoziationen wahrgenommen.²¹¹

Die Verbindung von „topographischen und psychischen Strukturen“²¹², die Koeppen in *Der Tod in Rom* unternimmt, steht in einer Analogie zu Sigmund Freuds Rom-Modell aus dem Essay *Das Unbehagen in der Kultur* (1930). Darin vergleicht der Begründer der Psychoanalyse die Vielschichtigkeit Roms mit der menschlichen Seele²¹³:

[...] alle diese Überreste des alten Roms [erscheinen] als Einsprengungen in das Gewirre einer Großstadt aus den letzten Jahrzehnten seit der Renaissance [...]. Manches Alte ist gewiß noch im Boden der Stadt oder unter ihren modernen Bauwerken begraben. Dies ist die Art der Erhaltung des Vergangenen, die uns an historischen Stätten wie Rom entgegentritt. – Nun machen wir die phantastische Annahme, Rom sei nicht eine menschliche Wohnstätte, sondern ein psychisches Wesen von ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit, in dem also nichts, was einmal zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen.²¹⁴

3.10. Figuren der Erinnerung

Anhand der Historiendramen Shakespeares erklärt Assmann die Erinnerungen zu den „eigentlichen Akteuren“²¹⁵ der Literatur: „Sind sie doch überall mit im Spiel, wo Handeln motiviert, legitimiert, gedeutet und die Welt als sinnhaft erfahren wird.“²¹⁶ Als Träger der Erinnerung fungieren insbesondere in den Dramen der York- und der Lancaster-Tetralogie von William Shakespeare Frauen, die um ihre während des Rosenkriegs gefallenen Männer und Söhne trauern.²¹⁷

²¹¹ Vgl. Egger 2003, S. 37f.

²¹² Egger 2003, S. 38.

²¹³ Vgl. Egger 2003, S. 38.

²¹⁴ Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. In: Studienausgabe in 11 Bänden. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M. 1969-1979 u. ö., Bd. 9, S. 197-270, hier: S. 203.

²¹⁵ A. Assmann 1999, S. 63.

²¹⁶ A. Assmann 1999, S. 63f.

²¹⁷ Vgl. A. Assmann 1999, S. 63f.

In die neue Gegenwart der Geschichte tragen sie Trauer und Haß aus einer Vorzeit; sie werden damit zu lebendigen Verkörperungen einer Vergangenheit, die nicht vergehen will. In den Historien fällt den Frauen die Rolle des *remembrancer* zu, wie im Mittelalter die Schuldeneintreiber genannt wurden. Sie sind „Furien des Erinnerns“, die die traumatischen Bilder von Schuld und Schrecken mit sich herumtragen.²¹⁸

Als Beispiele nennt Assmann die Witwe des ermordeten Thomas Gloucester in *Richard II.*, die die Vorgeschichte des vorangegangenen Dramas in das Stück einführt und zur Rache motiviert, sowie die Figur der Queen Margaret aus *Richard III.*, die im Stück als Verkörperung der Erinnerung lediglich eine kommentierende Position einnimmt.²¹⁹

Unter diesem Vorzeichen könnte man auch die Figuren Eva Judejahn aus *Der Tod in Rom* und Emilia aus *Tauben im Gras* analysieren. Sie nehmen demgemäß die Rolle des *remembrancer* ein, der die Vergangenheit in die Gegenwart hereinträgt und nicht auf sich beruhen lässt.

3.10.1. Die „nordische Erinnye“: Eva Judejahn

Der Roman *Der Tod in Rom* vermittelt ein positives Selbstbild der deutschen Bevölkerung. Die gut situierten Italienreisenden definieren sich als „Davongekommene, einmal vom Schreck Geschüttelte und dann Vergessende [...], Volkswagenbesitzer, Mercedesfahrer, an deutscher Tüchtigkeit Genesene und nun wieder willkommene Devisenbringer, [...]“ (TR, S. 417). Das Familientreffen mit dem als Kriegsverbrecher in die arabische Wüste geflohenen Gottlieb Judejahn kann das neue deutsche Selbstbewusstsein, welches die Familie Pfaffrath ausstrahlt, nicht trüben. Vielmehr werden Wege ersonnen, den tot geglaubten SS-Schergen in die deutsche Wirtschaftswundergesellschaft einzugliedern. Denn „wie wehte [...] der Wind: Vergeben und Vergessen“ (TR, S. 408). Dem Vergessen entgegen steht einzig die Ehefrau des SS-Generals Eva Judejahn, die als glühende Nationalsozialistin „Trauer und Haß“ der Vergangenheit in die Gegenwart trägt.

So trauert Eva Judejahn nicht „um verlorenen Besitz, verlorene Stellung, verlorenes Ansehen, und schon gar nicht um Judejahn, den sie als Held in Walhall gesehen hatte, [...], sie trauerte um Großdeutschland, sie beweinte den Führer, beweinte die durch Verrat und Tücke und widernatürliches Bündnis niedergerun-

²¹⁸ A. Assmann 1999, S. 69.

²¹⁹ Vgl. A. Assmann 1999, S. 69.

gene germanische Weltbeglückungsidee, das tausendjährige Dritte Reich.“ (TR, S. 415)

Die Figur der Eva Judejahn nimmt in *Der Tod in Rom* keine aktive Rolle ein, sie verkörpert die Erinnerung an die verdrängte nationalsozialistische Vergangenheit der Figuren. Als „nordische Erinnye“ (TR, S. 524) duldet sie kein Vergessen und verfolgt insbesondere jene, die an Verwandten Unrecht getan haben, bis in den Wahnsinn und in den Tod.²²⁰ Wie ihre antiken Vorbilder zeichnet sie sich durch ein furchterregendes Äußeres aus. Sie verfügt über ein „bleiche[s] Gesicht Langschädelgesicht Eckkinngesicht Harmgesicht Schreckgesicht ausgezehrt ausgebrannt ein Totenkopfhaupt [...]“ (TR, S. 415). Den Rom-Aufenthalt der Familie verbringt Eva Judejahn immobil in ihrem Hotelzimmer, welcher mit einem Käfig assoziiert wird (TR, S. 415). Die verkörperte Erinnerung erweist sich damit als in einem Raum gebannt.

Die im Verlauf des Romans durch das Zusammentreffen der Protagonisten präsenter werdende nationalsozialistische Vergangenheit scheint den belasteten Figuren schließlich den Schlaf zu rauben. Während Ilse Kürenberg und ihr Gatte mit ihrem reinen Gewissen den Schlaf finden, ihnen sozusagen der „Schlaf der Gerechten“ (vgl. TR, S. 477) zuteil wird, quält Friedrich Pfaffrath ein Albtraum, in welchem ihn die Verbindung zu Judejahn zu Fall bringt (vgl. TR, S. 471). Siegfried Pfaffrath hält der Lärm großer zukünftiger Schlachten wach, welcher immer näher kommt (vgl. TR, S. 477f.). Schließlich irrt auch Judejahn ruhe- und ziellos durch das schlafende Rom, während er in der Wüstenlandschaft regelrecht übermannt wurde vom Schlaf, unberührt von Albtraum oder Gewissensbissen (vgl. TR, S. 409 sowie S. 409).

In einer Opposition zu der „Furie der Erinnerns“ Eva Judejahn steht Ilse Kürenberg. Die Tochter eines den Nazis zum Opfer gefallenem jüdischen Kaufhausbesitzers jener Stadt, in welcher Friedrich Pfaffrath Oberpräsident der Provinz war, will lediglich vergessen. Im Gegensatz zur heimatverbundenen Eva Judejahn, reist Ilse Kürenberg vaterlandslos von Hotel zu Hotel. Sie flieht „Leid und Wehmut“ (TR, S. 403). Der Kontakt zu Siegfried Pfaffrath macht dies unmöglich, auch sie wird von den Gespenstern der Vergangenheit eingeholt:

²²⁰ Vgl. Erinyen. In: Reclams Lexikon der Antike 2006, S. 211.

Ilse Kürenberg kannte sie nicht, und doch kannte sie diese Leute, und es war ihr, als bräche eine Mauer auf, hinter der man Gespenster eingemauert hatte. Sie hatte sie nie wieder sehen wollen; sie wollte sich an die Gespenster nicht erinnern, und nun waren die Gespenster da, war die Mauer gebrochen, Feuerkobelde eines brennenden Hauses, die Mordlemuren eines alten Vaters. (TR, S. 543)

Erinnerung wird in dieser Passage wiederum räumlich gedacht. Die Begegnung mit den Peinigern ihres Vaters sprengt die Mauern eines verdrängten, schmerzlichen Erinnerungsraums und setzt die Gespenster der Vergangenheit frei, womit eine Vergegenwärtigung des Verbrechens an Ilse Kürenbergs Vater stattfindet. Das Bild der räumlich gebannten Erinnerung verweist auf das „Gespenst“ Eva Judejahn in ihrem „Käfig“ (TR, S. 415). Der Schlaf der Künstlergattin erfährt sodann auch Störung, im Traum mutiert sie ebenfalls zur Rachegöttin, zur „Eumenide“ (TR, S. 406). Während aber die Erinnyen das archaische Recht der Blutrache verkörpern, stehen die Eumeniden, die Aischylos im dritten Teil seines Dramenzyklus *Orestie* als Evolution der Erinnyen zu wohlmeinende Göttinnen einführt, für das Prinzip gesetzlich geregelter Gerichtsverfahren.²²¹ Im Gegensatz zu Eva Judejahns archaischen Rachegelüsten, ersehnt die träumende Ilse Kürenberg die zivilisierte gerichtliche Strafverfolgung der Mörder ihres Vaters.

Schließlich ist es auch die im Laufe des Romans immer mehr an die Oberfläche drängende Erinnerung an die NS-Zeit, welche Judejahn in den Wahnsinn treibt und tötet. In einem Anfall an Tollheit verschwimmt vor Judejahn Vergangenheit und Gegenwart, er erschießt Ilse Kürenberg, die er für eine zu erschießende jüdische KZ-Insassin hält. Auf der Flucht versteckt sich Judejahn schließlich in den Diokletiansthermen. Im Wahn sieht er sich verfolgt von Juden in einer Gaskammer und erliegt schließlich einem Herzinfarkt (vgl. TR, S. 575-580).

Dem Willen der Erinnye wurde damit Genüge getan, der Nationalsozialismus holt die Gegenwart ein. Die Geschehnisse wiederholen sich. Durch den Mord an der Jüdin Ilse Kürenberg vollstreckt Judejahn „des Führers Befehl“ (TR, S. 576). Die teilweise sexuell motivierte Wahnsinnstat kann aber nicht gänzlich mit dem nationalsozialistischen Heldenpathos in Einklang gebracht werden. So prognostiziert die zweigesichtige, der „Spökenkiekerschau“ mächtige Eva Judejahn

²²¹ Vgl. Gert Woerner: Aischylos. In: Harenberg Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters. 265 Autoren mit mehr als 750 Werken. Geleitwort von Willi Quadflieg. Dortmund 1997, S. 20-29, hier: S. 28f.

dem Gatten lediglich einen „schäbigen Tod“, der Judejahn „auf lahmem Gaul [...] nach Walhall“ (TR, S. 533) bringt.

In der Wiederholung dieser historischen Konstellation manifestiert sich einmal mehr Koeppens Geschichtspessimismus.²²² Geburt, Schuld und Tod prägen den Kreislauf des menschlichen Lebens. Den Figuren wird jeglicher freier Wille aberkannt in der „zyklischen Wiederkehr des Immergleichen“²²³:

Zum Glück hat man ihm [dem Menschen] immer Scheuklappen angelegt, damit er nicht merkt, daß er nie voran, sondern immer im Kreis geht, daß er keinen Wagen, sondern ein Karussell bewegt, und vielleicht sind wir eine Belustigung auf dem Festplatz der Götter, [...] (TR, S. 545)

3.10.2. Von Doktor Jekyll zu Mister Hyde: Emilia

Der Kampf zwischen Erinnerung und Vergessen, der in *Der Tod in Rom* zwischen Eva Judejahn und Ilse Kürenberg ausgetragen wird, wird in *Tauben im Gras* in der Figur Emilia internalisiert. Diese Persönlichkeitsspaltung wird mit jener der Romanfigur Doktor Jekyll des schottischen Schriftstellers Robert Louis Stevenson parallelisiert:

Emilia war wie Doktor Jekyll und Mister Hyde in der Geschichte von Stevenson. Philipp liebte Doktor Jekyll, eine reizende und gutherzige Emilia, aber er haßte und fürchtete den widerlichen Mister Hyde, eine Emilia des späten Abends und der Nacht, die ein wüster Trunkenbold und eine geifernde Xanthippe war. (TG, S. 173)

Im Krieg verlor die wohlhabenden Familie Emilias ihr Vermögen. Die mittellose Erbin ist dadurch an einen wertlosen Besitz gebunden, der ihr „den Familienzwist“ und das „Geldverhängnis“ (TG, S. 173) stetig in Erinnerung ruft und den sie als „Grab“ (TG, S. 30) empfindet. Als „wüster Trunkenbold Mr. Hyde“ (TG, S. 173) wird sie zum *remembrancer*, hier im tatsächlichen mittelalterlichen Sinn als eine „Schuldeneintreiberin“, und fordert Rechenschaft für den Verlust des Vermögens. Damit bringt sie die verdrängte nationalsozialistische Vergangenheit der Nachkriegsbevölkerung zum Vorschein. Wie in der Romanvorlage stellt sich

²²² Vgl. Oliver Herwig: Pandorabüchse der Not. Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in *Der Tod in Rom*. In: Wolfgang Koeppen. *Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hrsg. von Gunnar Müller-Waldeck u. Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 61-73.

²²³ Herwig 1998, S. 62

Emilia gegen die Konvention und Übereinkünfte der Nachkriegsgesellschaft²²⁴, in welcher sich über die nationalsozialistische Vergangenheit einzelner Personen ausgesprochen wurde:

Sie forderte ihr Erbe von jedermann, der älter war als sie. Sie war in der Nacht durchs Haus gerast, eine kleine schwächliche Furie, [...], gestern, als Philipp sich drückte, als er ihre Schreie nicht zu ertragen meinte, ihr sinnloses Aufbegehren treppauf treppab zum Hausmeister in den Keller, Füße und Fäuste gegen die geschlossene Tür: »Ihr Nazis, warum habt ihr ihn gewählt, warum habt ihr das Elend gewählt, warum den Abgrund, warum den Untergang, warum den Krieg, warum das Vermögen in die Luft geschossen, ich hatte ja Geld, ihr Nazis« [...]. (TG, S. 37)

Ihr Streben bleibt konsequenzlos, die Angesprochenen flüchten vor der Anklage der Zürnenden. Eine Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit liegt in weiter Ferne.

Als sanftmütiger, angepasster Doktor Jekyll sucht die Kindfrau²²⁵ Emilia hingegen das Vergessen:

[...] [D]ie Erbin [...] suchte zu vergessen, zu vergessen was man nun Wirklichkeit nannte und Härte des Lebens und Lebenskampf und soziale Eingliederung [...] Sie wollte vergessen, vergessen die entwerteten Hypotheken, die enteigneten Rechte, die Reichsschatzanweisungen im Girosammeldepot, Papier, Makulatur, vergessen den unrentablen verfallenen Hausbesitz, die Bodenlasten, die unverkäuflichen Mauersteine, die Kettung an die Ämter, die Formulare, die gewährten und widerrufenen Stundungen, die Anwälte, sie wollte vergessen, wollte dem Beträgenden entlaufen, zu spät, der Materie entkommen [...]. (TG, S. 34)

Die letzte Szene im Roman, in der die Figur auftritt, zeigt sie trinkend, den Mister Hyde aufbauend (vgl. TG, S. 227). Den Sieg scheint damit das Erinnern davongetragen zu haben.

Exkurs: Vergangene und zukünftige Bedrohung in *Trümmer, oder wohin wandern wir aus*

Ruinen prägen, wie in den beiden hier behandelten Romanen Koeppens, den Stadtraum der Erzählung *Trümmer, oder wohin wandern wir aus*. Bei dieser Erzählung, die 1972 in der Sammlung erzählender Prosa *Romanisches Café* veröf-

²²⁴ Vgl. Karin Straub: Persönlichkeitsstörung und Gesellschaftskritik. Studien zu schottischen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., Wien [u.a.] 2006. (Beiträge zur anglo-amerikanischen Literatur. Hrsg. von Hans Ulrich Seeber; Bd. 5). S. 110-135.

²²⁵ Vgl. Haas 1998, S. 36-41.

fentlicht wurde, handelt es sich um eine Neubearbeitung der Erzählung *Fische, die nach Luft schnappen* aus dem Jahr 1948.²²⁶ Die Überarbeitung Koeppens führte zu einer Entpsychologisierung und Entindividualisierung der Figuren.²²⁷ Die Charakterisierung der Figuren erfolgt nicht über die Schilderung innerer Vorgänge, sondern über das „Ineinanderblenden mehrerer Bilder“²²⁸, sie wird damit nach außen gestülpt.²²⁹ Im Fokus der folgenden Ausführungen steht die Version des Jahres 1972.²³⁰ Die Ruinenlandschaft, durch welche sich die dreizehnjährige Elisabeth bewegt, kann durch die Erwähnung des „Führers“ und des „Volksempfängers“ (TW, S. 37) sowie durch Verweise auf die „Charta der Vereinten Nationen“ und den „Marshallplan“ (TW, S. 36), klar als eine deutsche Trümmerstadt der Nachkriegszeit identifiziert werden. Die Ruinen verweisen auf den verlorenen Krieg, der noch nicht lange zurückliegt.

Elisabeth trug den Fisch in das Badezimmer. Dem fehlte eine Wand. Der Wind wehte kalt. Er wehte leider nicht fort. Doch welch ein Panorama, vor Elisabeths Blick die geschlagene Stadt, die Stümpfe ihrer alten Türme, die ganze Geschichte. (TW, S. 13)

Die Aneinanderreihung von parataktischen Satzkonstruktionen scheint die zertrümmerte Welt widerzuspiegeln. Die Zeichen der Zerstörung sind auch in den Innenräumen der Wohnung der Familie ersichtlich. Insbesondere an jenem Raum, den Frau Tietze in bildungsbürgerlicher Manier als „Salon“ bezeichnet, hat der Krieg seine Spuren hinterlassen:

Ein scharfer, fauliger Fuseldunst gab der Luft im dunklen Salon eine traurige Trunkenheit. [...] Zwischen verkitteten Fenstern, Mauerrissen, schimmelnden Tapeten, bröckelndem Plafond standen [...] einstmals in den Katalogen der Möbelhändler angepriesene Scheußlichkeiten. Auf dem beinkranken Vertiko zitterten beim Fahren der mit schwerem Schutt überladenen Räumwagen zerbrochene Nippes, [...]. (TW, S. 15)

Das Festhalten Frau Tietzes an der Bezeichnung „Salon“ für den in Trümmern liegenden Raum verweist auf ein Ausblenden des Geschehenen und der gegen-

²²⁶ Bernhard Fetz: *Vertauschte Köpfe. Studien zu Wolfgang Koeppens erzählender Prosa*. Wien 1994. (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrsg. von Hedwig Heger, Wendelin Schmidt-Dengler u. Werner Welzig; Bd. 17), S. 121.

²²⁷ Vgl. Fetz 1994, S. 121-137.

²²⁸ Fetz 1994, S. 129.

²²⁹ Fetz 1994, S. 127ff.

²³⁰ Eine vergleichende Studie zu den beiden Versionen findet sich bei Bernhard Fetz (vgl. Fetz 1994, S. 121-137).

wärtigen Situation.²³¹ Die innere wie äußere Ruinenlandschaft versinnbildlicht das zertrümmerte kollektive Bewusstsein der Nachkriegsgesellschaft.²³²

Das Überlagern von verschiedenen Zeitschichten betreibt Koeppen auch in diesem Text. Palimpsestartig tritt unter der trüben Nachkriegsgegenwart die nach wie vor bedrohliche nationalsozialistische Vergangenheit hervor. Überblendet werden diese beiden Zeitschichten durch eine ebenso bedrohliche Zukunft. Dies geschieht in der Erzählung anhand von Figuren, Tieren und Gegenständen.²³³

Ein Element, welches eine Verbindung zwischen bedrohlicher Vergangenheit und bedrohlicher Zukunft darstellt, ist ein sprechender Fisch, den die kleine Elisabeth bei einer Essensausgabe zugeteilt bekommt. Der Fisch, den das Mädchen in der hauseigenen Badewanne aufbewahrt, meldet sich pathetisch zu Wort: „Töte mich nicht, denn siehe, ich bin ein Flüchtling aus dem Atoll von Bikini.“ (TW, S. 14) Die Verkündigung des Fisches stellt eine Anspielung auf die biblische *Offenbarung des Johannes* dar. Elisabeth wird durch diese Vision des sprechenden Fisches die Apokalypse offenbart. Der Fisch, als „Flüchtling aus dem Atoll von Bikini“ verweist auf zukünftige Bedrohung eines atomaren Krieges. Als sich das kleine Mädchen der Bedeutung dieser Inselgruppe und der dort stattfindenden Atombombenversuche bewusst wird, vergegenwärtigt sich die apokalyptische Vision²³⁴: „Dann ist keine Rettung. Elisabeth sah sich selbst im Zimmer stehen. Unter Steinen. Die stürzten in ein Loch.“ (TW, S. 17)

Die Farbe Rot zieht sich leitmotivisch durch die Erzählung. „Feuerrot“ ist der Fisch im Badezimmer, dessen „Widerschein“ auf den Wänden der Badewanne „den blutigen Sonnenuntergang in einem südlichen Meer“ (TW, S. 14) hinterlässt. Ein blutroter „Sonnenuntergang“ ziert zudem den „in lodernde[n] Farben gedruckte[n] Prospekt [...], mit Kraft durch Freude nach Madeira“ (TW, S. 15). Besagter „blutroter Sonnenuntergang“ stellt damit ein Verbindungselement zwischen der möglichen blutigen Zukunft, die der Fisch symbolisiert, und der blutigen Vergangenheit, die durch den Prospekt der nationalsozialistischen Organisation „Kraft durch Freude“ eingebracht wird, dar.²³⁵

Die Farbe Rot erscheint im Text bereits früher als Indikator von Bedrohung:

²³¹ Vgl. Fetz 1994, S. 125f.

²³² Vgl. Fetz 1994, S. 122.

²³³ Vgl. Fetz 1994, S. 121-137.

²³⁴ Vgl. Fetz 1994, S. 122.

²³⁵ Vgl. Fetz 1994, S. 125.

Die schönen, frostglitschernden Arme der Fischfrau, [...] warfen den Fisch flink in die sinkende Schale der Waage und klatschten ihn in die Zeitung, [...]. Der Fisch näßte durch das Papier. Die Charta der Vereinten Nationen verlief in Meeresfeuchte. Der Fisch in Elisabeths Händen wurde groß und schwer. Der Marshallplan wurde von der Schwanzflosse des Fisches durchstoßen. Die Flosse leuchtet rot. Es war ein feuriges Rot und zündelte in den Ruinen unserer nach Bränden erloschenen Stadt. (TW, S. 12)

Der Fisch, der aufgrund seiner roten Färbung ein „Mahnmal vergangener und kommender Katastrophen“²³⁶ darstellt, löst die Deklaration der Menschenrechte, welche in der Charta der Vereinten Nationen fixiert wurden, auf und stellt ihre Gültigkeit damit in Frage. Das Rot der Schwanzflosse des Fisches vereint zudem die zerstörerischen Kräfte der Vergangenheit und der Zukunft und gefährdet den gegenwärtigen Frieden der „erloschenen Stadt“.²³⁷

Vergangene wie auch zukünftige Bedrohungen verkörpert zudem die Figur des Herrn Behrend, des Lebensgefährten von Elisabeths Mutter Frau Tietze:

Herr Behrend kommt. Ledermantel aus Warschau, in Friedenszeiten *eau de tabac*, jetzt Brandgeruch aus dem Ghetto. [...] Herr Behrend ist und bleibt eine Persönlichkeit, sitzt im Ernährungsamt, spricht schon oke. (TW, S. 13)

Der Ledermantel, den Herr Behrend trägt, erzählt seine Vergangenheit. Das Kleidungsstück entlarvt ihn als einen der Schergen des NS-Regimes, die in den Ghettos, hier im Speziellen im Warschauer Ghetto, Kriegsverbrechen begingen. Herr Behrend erweist sich als postfaschistischer Opportunist, der in Friedenszeiten seine „Sauberkeit“ durch einen Herrenduft untermalt, in Kriegszeiten allerdings den „Brandgeruch aus dem Ghetto“ verströmt. Der Geruch des Ghettos lastet Herrn Behrend in der Romangegenwart noch an. Er steht damit noch im Zeichen des vergangenen Krieges oder bereits eines kommenden Krieges. Als politischer Wendehals hat er sich bereits mit den Nachkriegsumständen arrangiert, einen Arbeitsplatz im „Ernährungsamt“ erlangt und spricht die Sprache der amerikanischen Besatzer.²³⁸ Eine künftige Bedrohung stellt der ehemalige Nationalsozialist insbesondere für Elisabeth dar. Als sie vorgibt, den Fisch, der der Familie als Abendmahl dienen sollte, entsorgt zu haben, bemerkt Herr Behrend erstmals wöllüstig die Reize des dreizehnjährigen Mädchens:

²³⁶ Fetz 1994, S. 126.

²³⁷ Vgl. Fetz 1994, S. 126.

²³⁸ Vgl. Fetz 1994, S. 127.

Herr Behrend fand Zeit, Elisabeth zu betrachten. [...] Er hielt die kleine Elisabeth für ein kleines verdammtes Biest, das herangewachsen war, heimlich, auf leisen Pfoten und verstohlen wie eine junge Katze, selbst von Herrn Behrend bisher nicht bemerkt. Das heimliche kleine Biest hatte den Fisch verschoben. [...] Worauf stand sie mit dreizehn Jahren in ihrem zu kurzen, zu dünnen Kleid, mit den verfrorenen Knien, dem Hälschen von seiner Hand umspannt? [...] Er sah Elisabeth in einem neuen Licht. Das konnte was werden. (TW, S.16)

Herr Behrend erkennt in dem Mädchen „ein kleines verdammtes Biest“, das ihn herausfordert. Der sexualisierte Blick des Opportunisten auf das Mädchen verweist auf ein künftiges Bedrohungsszenario. Fetz betrachtet die „Dämonisierung“ des Mädchens, dem man nur mit „aggressiver Lust“ begegnen kann, als Teil der „Psychopathologie des Faschismus“²³⁹. In dieser Hinsicht ist die Figur des Herrn Behrend mit jener des Gottlieb Judejahn aus *Der Tod in Rom* vergleichbar.²⁴⁰

Eine mögliche Alternative zu dem Revisionismus und einem künftigen Krieg stellt Elisabeth dar. Sie steht als Repräsentantin einer neuen Generation in Opposition zu den Opportunisten Frau Tietze und Herr Behrend.²⁴¹ In ihr schlummert die Idee einer fernen Rebellion: „Die Kunden murrten nie. Nur Elisabeth träumte von einem Zauberwort. Sie wußte das Wort nicht zu nennen. Es war Rebellion. Es hätte alles geändert.“ (TW, S. 12) Ihr offenbaren sich der Fisch und damit das Wissen um eine mögliche künftige Katastrophe. Der Streit mit ihrer Mutter repräsentiert den Kampf zwischen einer alten Ordnung, die nach den Schrecken des Krieges wieder auf dem Vormarsch ist, und dem Wunsch einer neuen Generation, die den Krieg miterlebt hat, nach Freiheit, Veränderung und Selbstbestimmung.²⁴² Die im Titel angeführte Alternative zu den Trümmern der deutschen Nachkriegsstadt, die Auswanderung, bezieht sich ebenfalls auf die Vertreterin der neuen Generation. Um sich vor Regen und herabfallendem Mörtel des zerbombten Hauses, welches die Familie bewohnt, zu schützen, hat das Mädchen Tücher über ihr Bett gehängt. Damit gleicht ihr Schlafplatz einer „Gondel eines Luftschiffes“, welches jederzeit bereit ist für eine „ungewisse Fahrt“ (TW, S. 18).²⁴³ Am Tag nach der Vision des sprechenden Fisches, sieht sich Elisabeth wieder mit dem tristen Alltag der Nachkriegszeit konfrontiert, der Fisch ist an seinem „Heimweh“ (TW, S. 18),

²³⁹ Fetz 1994, S. 133.

²⁴⁰ Vgl. Fetz 1994, S. 133.

²⁴¹ Vgl. Fetz 1994, S. 122f.

²⁴² Vgl. Fetz 1994, S. 129.

²⁴³ Vgl. Fetz 1994, S. 122.

wie das Mädchen vermutet, verstorben. Die in dem Mädchen durch das Auftreten der Märchengestalt des sprechenden Fisches geweckte Erschütterung bleibt aber bestehen und birgt das Potential für eine Veränderung²⁴⁴: „Das Vertiko, die Kunst und das Herz des kleinen Mädchens bebten. Die Räumwagen karrten den Trümmerschutt aus der Stadt.“ (TW, S. 19)

²⁴⁴ Vgl. Fetz, S. 135.

4. Von anderen Räumen

[W]as mich interessiert, das sind unter all diesen Platzierungen diejenigen, die die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren.

Michel Foucault, 1991 *

Neben historischen Räumen zeichnet sich Wolfgang Koeppens Werk auch durch „andere Räume“²⁴⁵ im Sinne Michel Foucaults aus, die im folgenden Kapitel bezeichnet und analysiert werden sollen. Das Konzept der Heterotopie basiert auf einem Vortrag, den Foucault 1967 unter dem Titel *Des espaces autres* vor dem *Cercle d'études architecturales* hielt. Erst durch die 1984 erschienene Publikation *Dits et écrits* wurde das Konzept einer breiteren Leserschaft zugänglich.²⁴⁶ Utopie und Heterotopie bezeichnet Foucault als die zwei Raumtypen, die mit allen anderen Platzierungen der Gesellschaft verbunden sind, aber diesen widersprechen.²⁴⁷ Utopien verfügen über kein reales räumliches Substrat, während Heterotopien „wirkliche, wirksame Orte, [...] Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien“ verkörpern, „in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“²⁴⁸.

4.1. Heterotopien

Nach Foucault weist jede Kultur Heterotopien auf, die in „Krisen- und Abweichungsheterotopie“²⁴⁹ differenziert werden können. Erstgenannte Kategorie dekla-

* Michel Foucault: Andere Räume. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hgg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig 1991, S. 34-46, hier: S. 38.

²⁴⁵ Foucault 1991, S. 34.

²⁴⁶ Vgl. Rainer Warning: Heterotopie und Epiphanie. In: Derselbe: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*. München 2009, S. 11-41, hier: S. 12.

²⁴⁷ Vgl. Michel Foucault 1991, S. 38.

²⁴⁸ Foucault 1991, S. 39.

²⁴⁹ Foucault 1991, S. 40.

riert Foucault als „privilegierte oder geheiligte oder verbotene Orte“²⁵⁰, die Individuen zustehen, die sich im Verhältnis zur Gesellschaft in einem Krisenzustand befinden. Beispiele für diese Kategorie der Heterotopie stellen Räume der Geburt, des Alterns und des Sterbens und Heranwachsenden, dar.²⁵¹ „Krisenheterotopien“, die ihren Ursprung in Urgesellschaften haben, befinden sich auf dem Rückzug und werden durch „Abweichungsheterotopien“ stetig abgelöst. Sie beherbergen Individuen, deren Verhalten „abweichend [...] zur Norm“²⁵² ist. Foucault zählt dazu Erholungs- und Altenheime, psychiatrische Kliniken, Friedhöfe und Gefängnisse. Heterotopien kommt ein bestimmtes Funktionieren in einer Gesellschaft zu, welches sich im Laufe der Zeit verändern kann.²⁵³ Darüber hinaus kann eine Heterotopie über mehrere Räume verfügen. Dieses Charakteristikum demonstriert Foucault anhand von Theater, Kino und Garten, denen verschiedene übereinander gelagerte Bedeutungen zukommen.²⁵⁴ Heterotopien sind zudem an einen Bruch mit der herkömmlichen Zeit gebunden. Die „Heterochronie“²⁵⁵ geht mit der Heterotopie einher. Ein „System von Öffnung und Schließung“ markiert den Zugang zu einer Heterotopie.²⁵⁶ Dieser kann entweder mit Zwang (z. B. Gefängnis, Kaserne) oder mit Riten und Reinigung verbunden sein. Heterotopien sind gegenüber dem verbleibenden Raum im Besitz einer Funktion, welche sich von einem „Illusions- bis zu einem Kompensationsraum“²⁵⁷ erstreckt. Im Vergleich mit dem „Illusionsraum“ erweist sich der Realraum als noch „illusorischer“²⁵⁸ (z. B. Bordelle). Der Kompensationsraum stellt dagegen im Gegensatz zum „ungeordnet[en], mißraten[en] und wirr[en]“²⁵⁹ Realraum einen „vollkommen[en], sorgfältig[en] und wohlgeordnet[en]“²⁶⁰ Raum dar (z. B. Kolonien).²⁶¹

Jene Beispiele, die Foucault als Heterotopien bezeichnet, erwecken Assoziationen mit literarischen Bearbeitungen. Heterotopien als „Manifestationen des

²⁵⁰ Foucault 1991, S. 40.

²⁵¹ Vgl. Foucault 1991, S. 40.

²⁵² Foucault 1991, S. 40.

²⁵³ Vgl. Foucault 1991, S. 41.

²⁵⁴ Vgl. Foucault 1991, S. 42.

²⁵⁵ Foucault 1991, S. 43.

²⁵⁶ Vgl. Foucault 1991, S. 44.

²⁵⁷ Foucault 1991, S. 45.

²⁵⁸ Foucault 1991, S. 45.

²⁵⁹ Foucault 1991, S. 45.

²⁶⁰ Foucault 1991, S. 45.

²⁶¹ Vgl. Foucault 1991, S. 45.

sozial Imaginären“²⁶² sind tief mit Fiktion und damit Literatur verwurzelt.²⁶³ Warning sieht die Konjunktur Foucaults in der Literaturwissenschaft einerseits in der Ableitbarkeit und Anschließbarkeit seiner Konzepte, andererseits in der Abstinenz von einschränkenden, fundierenden Theoremen begründet.²⁶⁴ Der „Wissenssoziologe“ Foucault habe, so Warning, immer schon literarische Texte „mit im Blick“²⁶⁵ gehabt.

4.1.1. Das Café Schön

In Koeppens Roman *Tauben im Gras* lässt sich ein Ort als Heterotopie identifizieren: das Café Schön. Neben den im Roman ausgeführten Räumlichkeiten wie Bräuhäuser, Amerikahäuser oder der Villa des alten Kommerzienrats nimmt es eine exponierte Stellung ein. Nach Foucaults Differenzierung kommt dem Café Schön wohl die Bezeichnung „Abweichungsheterotopie“ zu, da in dieser Lokalität Individuen verkehren, die sich abweichend zur Norm verhalten. Einerseits gilt das Café Schön als „Club der Negersoldaten“ und deren „Amihuren“ (TG, S. 192f.), andererseits bildet es einen Raum für gesellschaftlich Ausgegrenzte und Heimatlose wie etwa die Prostituierte Susanne oder den ehemalige Obermusikmeister der deutschen Wehrmacht Behrend, der sich, stationiert im Protektorat Böhmen und Mähren, in die Tschechin Vlasta verliebte.

Sie [Herr Behrend und Vlasta] hatten sich gegen die Welt gestellt und sich behauptet; sie hatten sich jeder gegen die eigene Umwelt und ihre Anschauungen gestellt, und sie hatten den Kreis des Vorurteils, der sie einengen wollte, gesprengt. (TG, S. 194)

Die Stigmatisierung, die die Besucher des Café Schöns erleben, ist gleichzusetzen mit jenem „System von Öffnung und Schließung“, welches Foucault als Charakteristikum der Heterotopie nennt. Erst die gesellschaftliche Ausgrenzung in der postfaschistischen Bundesrepublik ermöglicht den Zutritt zu der „kleine[n] schwarze[n] Insel“ (TG, S. 217). Die „roten Vorhänge“ (TG, S. 209) hinter den großen Fensterscheiben rücken das Café Schön zudem in die Nähe von zwielichtigen Etablissements wie Bordellen.

²⁶² Warning 2009, S. 12.

²⁶³ Vgl. Warning 2009, S. 12ff.

²⁶⁴ Vgl. Warning 2009, S. 12.

²⁶⁵ Warning 2009, S. 13.

Die Jazzmusik, die der Kapellmeister Behrend mit seiner „deutschen Kapelle“ (vgl. TG, S. 202) medioker spielt, stellt einen Diskurs²⁶⁶, im Sinne Foucaults eine „Fachsprache“ der afroamerikanischen Kultur dar, der die Örtlichkeit näher definiert und von anderen Örtlichkeiten des Romans distinguert.

Durch den Einsatz von modernen Erzählformen in *Tauben im Gras*, wie *stream of consciousness*, erlebte Rede oder inneren Monolog sowie der Polyperspektivik sprengt Koeppen die herkömmliche Zeitdimension.²⁶⁷

Inmitten des zerstörten Nachkriegsdeutschlands, in dem das Gesetz *Homo homini lupus* das Zusammenleben der Stadtbewohner beschreibt²⁶⁸, schafft das Café Schön einen Illusionsraum einer anderen Wirklichkeit. Das Café Schön entfaltet ein begrenztes subversives Potential.²⁶⁹ Entgegen der Feindseligkeit, mit der sich die Figuren im Roman begegnen, ist das Zusammentreffen dieser in besagter Heterotopie von Treue, Zuneigung und Liebe gekennzeichnet.

Ein Augenblick regte sich in allen das Gift des Zweifels. Sie dachten »wir verkehren miteinander, weil wir alle deklassiert sind« Aber weil sie sich an diesem Abend froh fühlten, hatten sie die Kraft, den Zweifel zurückzudrängen, die hämischen Empfindungen zu töten. Sie blieben freundlich und liebten sich. (TG, S. 202)

Selbst die abgeklärte Prostituierte Susanne überkommen tiefe menschliche Regungen. Als der mutmaßliche Mörder Odysseus Cotton und Susanne schließlich in besagter Lokalität aufeinandertreffen, verschmelzen sie während eines lasziven Tanzes zu der Jazzmusik des Kapellmeisters zu einer „vierfüßigen sich windenden Schlange“ (TG, S. 203).

Nie würden sie sich aus dieser Umschlingung lösen. Die Schlange hatte vier Beine und zwei Köpfe, ein weißes und ein schwarzes Gesicht, aber nie würden die Köpfe sich gegeneinander wenden, nie die Zungen gegeneinander geifern: sie würden sich nie verraten, die Schlange war ein Wesen gegen die Welt. (TG, S. 203)

In ihrer Weltabkehr und ihrem gesetzeswidrigen Dasein sind die beiden Figuren vereint. Die Schlange, die sie gemeinsam bilden, ist ein polyvalentes Symbol.

²⁶⁶ Vgl. Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M. 1991, S. 7-49. [=Foucault 1991b]

²⁶⁷ Vgl. Stühler 1989, S. 91.

²⁶⁸ Vgl. Stühler 1989, S. 107.

²⁶⁹ Vgl. Heiko Christians: Landschaftlicher Raum: Natur und Heterotopie. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S. 250-265, hier: S. 258.

Einerseits repräsentiert sie Sünde, Tod²⁷⁰ und die Unterwelt nach altägyptischer Vorstellung, andererseits steht die sich häutende, regenerierende Schlange für den Heilbringer und ist ein Hinweis auf das gesundende Leben und die Unsterblichkeit.²⁷¹ Für die feindliche Außenwelt stellen die Figuren folglich eine Bedrohung dar, füreinander hingegen ein „Erstarken“ im Kampf gegen eben diese unbarmherzige, ungerechte Umgebung.

Glück, Freiheit und die Hoffnung auf eine blühende Zukunft ohne Ausgrenzung sind ferner Gefühlszustände, die im Roman einzig in besagter Heterotopie auftreten. Herr Behrend und Vlasta „hätten es vorher nicht für möglich gehalten, daß man so frei und so glücklich sein könne“ (TG, S. 194). Carla und Washington Price „waren in den Negerclub gegangen, um die Zukunft zu feiern, die Zukunft, in der niemand mehr unerwünscht ist.“ (TG, S. 202)

Dass es sich bezüglich des Café Schön tatsächlich nur um eine Illusion einer anderen Wirklichkeit handelt, wird deutlich, als ein aufgebrachter Mob von deutschen Bräuhäusbesuchern aufgrund von die schwarzen Soldaten diffamierenden Falschnachrichten das Lokal mit Steinen bewirft. Letztlich führt aber weniger die Nachricht des Mordes an einem Kind durch einen Schwarzen zur Eskalation und dem Ausbruch der unterdrückten faschistischen Gesinnung der Bevölkerung, als das „Ärgernis“ (TG, S. 208), das der „Negerclub“ für die latent rassistische deutsche Stadtbevölkerung darstellt.

Die Neger in Uniform, ihr Club, ihre Mädchen, waren sie nicht ein schwarzes Symbol der Niederlage, der Schmach des Besiegtseins, waren sie nicht das Zeichen der Erniedrigung und der Schande? [...] Der Führer fehlte. (TG, S. 208)

Koeppen parallelisiert die Handlungen des aufgebrachten Mobs mit der ebenfalls rassistisch motivierten Reichspogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938, welche von den Nationalsozialisten zynisch auch als „Reichskristallnacht“ bezeichnet wurde. Diese von SA-Trupps initiierten Ausschreitungen forderten Hunderte Todesopfer und verursachten zahllose schwere Körperverletzungen und

²⁷⁰ In diesem Zusammenhang kann die biblische Schöpfungsgeschichte als Beispiel genannt werden.

²⁷¹ Vgl. Manfred Lurker: Schlange. In: Manfred Lurker (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991, S. 649f, hier: S. 649.

Vergewaltigungen sowie die Zerstörung von mindestens 267 jüdischen Gotteshäusern und achttausend jüdischen Geschäften.²⁷²

Die Alten fühlten sich an etwas erinnert; sie fühlten sich an eine andere Blindheit, an eine frühere Aktion, an andere Scherben erinnert. Mit Scherben hatte es damals begonnen, und mit Scherben hatte es geendet. (TG, S. 216)

Die Apathie der schwarzen Clubbesucher kontrastiert die Aggressionen der Angreifer. Die Verfolgung und Diskriminierung der Heimat holt sie auch in der Fremde, im Land der Kriegsverlierer ein:

Der Luftzug, der durch die zersplitterten Fenster drang, legte sich wie eine Lähmung auf die schwarzen Soldaten. Sie fürchteten nicht die Deutschen. Ihr Schicksal, das sie verfolgte, die lebenslängliche Verfolgung, die sie auch in Deutschland nicht freigab, verfinsterte und lähmte sie. [...] Sie würden kämpfen, sie würden in ihrem Club kämpfen, aber die Lähmung hinderte sie, sich in das Meer zu stürzen, in das Meer der weißen Menschen, in diese weiße See, die meilenweit um ihre kleine schwarze Insel brandete. (TG, S. 216f.)

Das Bild der im tobenden Meer untergehenden Insel verweist auf das Ende der Möglichkeit einer anderen Wirklichkeit im Nachkriegsdeutschland. Gegen-Orten, Abweichungsorten wird folglich in dieser rassistischen, noch immer nationalsozialistisch geprägten Umgebung kein Raum geboten.

4.1.2. Das Romanische Café

Das Romanische Café ist ein Topos, dessen sich Koeppen sowohl in der gleichnamigen Erzählung als auch in *Tauben im Gras* bedient. Dieser Schauplatz rekurriert auf das Berliner Künstler- und Literatencafé Romanisches Café. Das 1916 eröffnete Kaffeehaus gegenüber der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche auf dem Auguste-Viktoria-Platz avancierte bis 1918 zum bevorzugten Berliner Künstlertreffpunkt. Benannt wurde das Lokal nach dem großen, in neoromantischem Stil erbauten Geschäftshaus – dem Romanischen Haus –, in welchem es sich befand.²⁷³ Aufgrund seiner Funktion als Vermittlungsort zwischen Verlegern und Literaten wurde das Romanische Café auch als „Künstlerbörse“ oder „Wartesaal des Genius“²⁷⁴ bezeichnet. In diesem Kaffeehaus hielten sich die berühmtesten

²⁷² Vgl. Karlheinz Weißmann: Der Weg in den Abgrund. Deutschland unter Hitler 1933 bis 1945. Berlin 1995. (Propyläen Geschichte Deutschlands; 9. Bd.), S. 311.

²⁷³ Vgl. Jürgen Schebera: Damals im Romanischen Café. Künstler und ihre Lokale im Berlin der zwanziger Jahre. Berlin 2005, S. 39-84, hier: S. 39f.

²⁷⁴ Schebera 2005, S. 40.

zeitgenössischen deutschsprachigen Künstler aus allen Disziplinen auf. An verschiedenen Tischen verkehrten Schauspieler, Kabarettisten, Kritiker wie Herbert Jhering und Alfred Kerr und Maler wie Max Slevogt, Emil Orlik, Max Oppenheimer, Otto Dix oder Max Liebermann. Die größte Gruppe unter ihnen stellten die Schriftsteller dar. Carl Zuckmayer, Walter Hasenclever, Alfred Döblin, Bertold Brecht, Arnold Zweig und Ferdinand Bruckner waren genauso Stammkunden im Romanischen Café wie die österreichischen Vertreter dieser Zunft, Alfred Polgar, Egon Erwin Kisch, Anton Kuh oder Alexander Roda Roda.²⁷⁵ Die breite Schicht an Literaten unter den Gästen des Lokals hatte zur Folge, dass dieses zum Schauplatz persönlicher Erinnerungen²⁷⁶ genauso wie von Theaterrevuen²⁷⁷ wurde. In den 1920er und 1930er Jahren war Koeppen oftmals selbst Gast im Romanischen Café²⁷⁸, wie er in den autobiographischen Betrachtungen *„Nach der Heimat gefragt ...“* ausführte:

In einem »Atlas« zusammengetragen von deutschen Autoren [...], wählte ich als meine Landschaft das Romanische Café in Berlin. Tatsächlich habe ich an diesem unvergleichlichen Ort der Träume viele Stunden verbracht und Tage, an denen ich fehlte, als verloren betrachtet. Meine endlich akzeptierte Heimat war Berlin. Das Café, das Kurfürstendammviertel, die Berliner Verkehrsbetriebe, der Lesesaal der Staatsbibliothek, endlich der Spittelmarkt, die Redaktion, wo ich manchmal auch das Wetter machte, einen Blick zum Himmel wagte und Gewitter kündigte, dies alles war eine schöne Heimat, ich liebte sie sehr. 1933 fing Hitler an, Berlin zu zerstören und brauchte dazu zwölf Jahre. Nachher stellten sich die alten Heimatgefühle nicht mehr her.²⁷⁹

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 hatte die Emigration vieler Gäste des Romanischen Cafés zur Folge, es verkam ohne die Intellektuellen-Stammtische zu einem gewöhnlichen Kaffeehaus. Am 21. November 1943 fiel das Romanische Haus einem Bombenangriff zum Opfer und brannte vollständig aus, was das endgültige Ende des Kaffeehauses bedeutete.²⁸⁰ Koeppen befand sich zu diesem Zeitpunkt in Berlin und überlebte den britischen Luftangriff, wie der

²⁷⁵ Vgl. Schebera 2005, S. 39-84.

²⁷⁶ Vgl. Erich Kästner, Peter de Mendelssohn, Gabriele Tergit, Paul Marcus (vgl. Schebera 2005, S. 75).

²⁷⁷ Vgl. *„Bei uns – um die Gedächtniskirche rum“* (vgl. Schebera 2005, S. 75).

²⁷⁸ Vgl. Kußmann 2001, S. 99.

²⁷⁹ Gunnar Müller-Waldeck: *„Nach der Heimat gefragt...“* Texte von und über Wolfgang Koeppen. Begleitheft zur Wolfgang-Koeppen-Ausstellung: Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hrsg. im Auftrag des Hans-Fallada-Vereins Greifswald e.V. Berlin 1995, S. 14.

²⁸⁰ Vgl. Edgard Haider: *Verlorene Pracht. Geschichten von zerstörten Bauten*. Hildesheim 2006, S. 162-167.

Ich-Erzähler aus der Erzählung *Ein Kaffeehaus* aus dem Jahr 1965 in einem U-Bahn Schacht.²⁸¹

In der eben erwähnten Erzählung, die unverändert unter dem Titel *Romanisches Café* in der gleichnamigen Sammlung erzählender Prosa 1972 erschien, nimmt eben dieses Lokal eine Sonderstellung ein. Während die eindrucksvolle, neuromantische Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche und das romanische Haus am Berliner Kurfürstendamm Preußens Glanz und Gloria repräsentieren²⁸², liegt das Romanische Café „im Schatten“ (RC, S. 9) dieser Gebäude. Durch die Blickführung des Erzählers wird das im Zentrum der Erzählung stehende Café zum Fluchtpunkt des Textes.²⁸³ In das romanische Haus, das „Geschäftsleute[n]“ und andern zahlungskräftigen Publikum zur Verfügung stehen sollte, ziehen dem Ruf der Künstlertreffs folgend „Fahrende [...] mit allerlei Kunststücken, andere als man geladen und erwartet hätte.“ (RC, S. 7f.) In einem Umfeld, das die protestantisch-calvinistischen Moralvorstellungen und die darauf basierenden preußischen Tugenden portraitiert²⁸⁴, bildet das Romanische Café einen Gegen-Ort.

[...] [I]m Schatten der dem Gedächtnis des alten und schon vergessenen Kaisers geweihten Kirche und im Schatten des romanischen Hauses lag das Romanische Café mit seiner Sommerterrasse wie ein Schiff, verankert oder auf freier Fahrt, flott oder schon gestrandet, ein Leib aus Beton und die Maste aus Eisen, Ebbe und Flut des Geldes kam, Sturmflut der Not kam, die Armada der Automobile zog vorüber, ein Hurrikan zog auf und wuchs, Mond und Sterne der Kinoreklame gingen auf und unter, die Passagiere auf dem Schiff drängten in die spärliche Sonne, die Fahrenden, die gekommen und nicht geladen waren, [...] (RC, S. 9)

Koeppen wählt für seine Kaffeehausschilderung das Bild des Schiffes, welches durch ein stürmisches städtisches Meer treibt. Das Schiff bezeichnete Foucault als „die Heterotopie schlechthin“, da es „ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der, von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an Kostbarem in ihren Gärten bergen, [...]“²⁸⁵. Das „Kostbare“, das das Ro-

²⁸¹ Vgl. Jörg Döring: „...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...“ Wolfgang Koeppen 1933-1948. Frankfurt a.M., Basel 2001, S. 235.

²⁸² Vgl. Kußmann 2001, S. 100.

²⁸³ Vgl. Egger 2003, S. 30.

²⁸⁴ Vgl. Kap. 3.8.

²⁸⁵ Foucault 1991, S. 47.

manische Café beherbergt und aus dem städtischen Meer empfängt, sind die verschiedenen politischen und kulturellen Strömungen Berlins. So begegnet dem etwa ab der Mitte der Erzählung die Erzählperspektive einnehmenden Ich-Erzähler das gesamte Intellektuellenspektrum der Hauptstadt, angefangen von Dichtern, Philosophen, Malern, Schauspielern über Politiker, Journalisten bis zu Anarchisten, „Träumer[n] vom ewigen Frieden“ und „Schwärmer[n] von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ (RC, S. 9). Das Romanische Café als Künstler- und Intellektuellentreff deckt sich ebenfalls mit Foucaults Auffassung des Schiffes als dem „größten Imaginationsarsenal“²⁸⁶. Die Heterochronie, die im Romanischen Café herrscht, offenbart sich in der Erzählung formal. Während anhand der Gedächtniskirche im Zeitrafferverfahren ein historischer Abriss deutscher Geschichte geboten wird, welcher Geschichte als „Strom der Zeit“ erscheinen lässt, scheint sich dieser Strom drastisch zu verlangsamen, als der Blick des Erzählers auf das Romanische Café und seine Umgebung fällt.²⁸⁷

Angesichts des Siegeszugs der Nationalsozialisten am Ende der Weimarer Republik erfolgt ein Bedeutungswandel der Heterotopie. Flüchtig wie „Sand im Wind“ sehen der Ich-Erzähler und der mysteriöse „Sohn eines Rabbis“, welcher das jüdische Leben in der Weimarer Republik repräsentiert²⁸⁸, „die Terrasse und das Kaffeehaus wegwehen, verschwinden mit seiner Geistesfracht, sich in Nichts auflösen, als sei es nie gewesen.“ (RC, S. 10) Ein letztes Mal bedient sich Koepen in diesem Text der Schiffsmetapher. Durch den Verlust der „Geistesfracht“ (RC, S. 10), also besagter Meinungs- und Strömungsvielfalt, ist das Romanische Café entkernt. Das Schicksal der einstigen geistigen Elite, die in diesem Kaffeehaus verkehrte, oszilliert zwischen Mord, Gefangenschaft und Flucht. Übrig bleiben jene, die „im Café bei mäßiger Lektüre“ saßen und sich „der geduldeten Presse und des großen Verrats schämten, [...]“ (RC, S. 10). Damit ist der Illusionsraum des Cafés erloschen. Unter dem nationalsozialistischen Regime verliert das Café seinen Status als Gegen-Ort. Die gesellschaftliche Umschichtung, die die Herrschaft der Nationalsozialisten mit sich brachte, wird hier räumlich eingebracht. Das Romanische Café wird in der Erzählung in Analogie zu religiösen Heilsorten wie dem „Tempel“ und dem paradiesischen „Eden“ (RC, S. 9) gesetzt.

²⁸⁶ Foucault 1991, S. 46.

²⁸⁷ Vgl. Kußmann 2001, S. 100.

²⁸⁸ Vgl. Kußmann 2001, S. 104.

Jene, die diesen „geheiligten“ Ort vormals bevölkerten, werden zu Zeiten des Regimes als ohnmächtige „Hadesgespenster“ in den Untergrund gebannt, in „die Kanäle der Stadt [...] die dunklen Adern ihrer Kommunikation“ (RC, S. 10f.). Nach dem das Ende des nationalsozialistischen Regimes ankündigenden massiven Bombenangriff auf Berlin drängt die kulturelle Elite der Vorkriegszeit in Form des Ich-Erzählers wieder an die Oberfläche.

[...] [I]ch stieg aus dem Schaft, der Turm der Kirche war zerschmettert, und das romanische Haus mit dem Romanischen Café glühte, als leuchtete im Sieg die Oriflamme eines geheimen Vaterlandes. (RC, S. 11)

Inmitten des zerstörten Berlins erweist sich das in der Feuersbrunst glühende Romanische Café als ein Symbol des Widerstands gegen die suppressive nationalsozialistische Kulturpolitik und als Symbol des Überlebenswillens des intellektuellen Deutschlands der Zwischenkriegszeit. Das „geheime Vaterland“ ist der „ideelle Ort“²⁸⁹ der Literatur, der Intellektuellen. Die kriegerische Haltung der deutschen Intelligenzija offenbart sich im Bild der „Oriflamme“, welches die Kriegsfahne der französischen Könige ziert und einen intertextuellen Verweis auf den Prolog von Schillers *Jungfrau von Orleans* darstellt.²⁹⁰

Denn wenn im Kampf die Mutigsten verzagen,
Wenn Frankreichs letztes Schicksal nun sich naht,
Dann wirst du meine Oriflamme tragen
Und wie die rasche Schnitterin die Saat,
Den stolzen Überwinder niederschlagen,
Umwälzen wirst du seines Glückes Rad,
Errettung bringen Frankreichs Heldensöhnen,
Und Reims befreien und deinen König krönen!²⁹¹

In *Tauben im Gras* ist die „Oriflamme des geheimen Vaterlandes“ bereits erloschen. Das Romanische Café dient in diesem Roman einerseits zur Charakterisierung des verstummten Dichters Philipp (Vgl. TG, S. 54, 152), welcher in der Forschung als Alter-Ego Koeppens aufgefasst wird.²⁹² Andererseits wird mittels dieser Lokalität einmal mehr der Bruch mit dem kulturellen Gedächtnis, in diesem Fall der Intellektuellenszene der Zwischenkriegszeit, eingebracht. Der „Gefühls-

²⁸⁹ Kußmann 2001, S. 103.

²⁹⁰ Vgl. Kußmann 2001, S. 103f.

²⁹¹ Friedrich Schiller: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie. In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. 5 Bde. Bd 2: Dramen 2. Auf Grund der Originaldrucke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1981, S. 701f. [Zuerst Berlin 1801].

²⁹² Vgl. Eggert 1998, S. 42f.

kommunist“ (TG, S. 152) Philipp zeichnet in einem inneren Monolog ein düsteres Bild der Intellektuellenszene der Nachkriegszeit:

[...] [D]ie Bohème war schon lange tot, [...], die Revoluzzer und Kunsttheoretiker im Kaffeehaus, das waren für den Abend Maskierte, die sich in hergebrachter Weise amüsieren wollten, während sie am Tage, [...], als Gebrauchsgraphiker arbeiteten, Reklametexte schrieben, beim Film und Rundfunk verdienten. [...] [D]ie Bohème war tot, sie war schon gestorben, als das Romanische Café in Berlin von Bomben getroffen brannte, sie war schon tot, als der erste SA-Mann das Café betrat, sie war genau genommen schon vor Hitler von der Politik gewürgt worden. (TG, S. 91)

Das intellektuelle Deutschland ist nicht mehr existent, „Revoluzzer“ und „Kunsttheoretiker“ sehen sich ersetzt durch „Gebrauchsgraphiker“ und „Reklametexter“. Anstelle der Kunst tritt der Nutzen, das Sichern des Überlebens. Das Romanische Café verkörpert eine nicht mehr vorhandene Heterotopie, den letzten erloschenen Zufluchtsort der Bohème in Deutschland.

4.1.3. Die Wüste

Wüsten zeichnen sich durch ihre Lebensfeindlichkeit für den Menschen aus. An eben solch einen „Gegen-Ort“ versetzt Koeppen in *Der Tod in Rom* den NS-Verbrecher Gottlieb Judejahn. Im Sinne der filmischen Konzeption des Romans wird der gestaltlose Wüstenraum in einer Rückblende in den Roman eingeführt. Die ungastliche Wüstenlandschaft, in welcher „der Sand wie scharfe Glassplitter ins Fleisch“ schnitt und „wie Hagel gegen die Panzer“ (TR, S. 410) peitschte, stellt in diesem Fall eine Krisenheterotopie, konkreter eine Exil-Heterotopie dar. Um einer Verurteilung als Kriegsverbrecher zu entgehen, setzt sich Judejahn in ein nicht näher definiertes arabisches Königreich ab, in welchem er als militärischer „Chefausbilder“ und „Heeresorganisator“ (TR, S. 409) tätig ist. Das Exil besitzt immer einen minderen Status als die Heimat, es stellt einen Ausschluss von jenem Ort dar, an den man gehört.²⁹³ „Im Exil kann man sich nicht ansiedeln, heimisch werden – man kann es nur umdefinieren in eine neue Heimat, indem man die alte Heimat und das auf sie bezogene Koordinatensystem der eigenen Verortung aufgibt.“²⁹⁴ Judejahn kreiert sich eine neue Heimat im Exil, indem er

²⁹³ Vgl. Eva Horn: Der Flüchtling. In: Eva Horn, Stefan Kaufmann, Ulrich Bröckling (Hgg.): Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten. Berlin 2002. (Copyrights; Bd. 6), S. 23-40, hier: S. 33.

²⁹⁴ Horn 2002, S. 33.

im gestaltlosen Wüstenraum einen „anderen Ort“ mit eigenen Regel und eigenen Abläufen schafft²⁹⁵: die Kaserne.

Die Kaserne war Heimat, sie war Kameradschaft, sie war Halt und Ordnung. [...] Er liebte den Blick in die Wüste. Es war nicht ihre Unendlichkeit, die ihn anzog, es war ihre Kahlheit. Die Wüste war für Judejahn ein großer Exerzierplatz, sie war die Front, ein fortwährend prickelnder Reiz, der einen mannbar erhielt. [...] Wo Judejahn befahl, war Preußens alte Gloria, und wo Judejahn hinkam war 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 genesen mochte, in seinem Herzen. (TR, S. 409ff.)

Die Kaserne bildet folglich einen Kompensationsraum, in welchem Ordnung und Zucht herrscht. „Reveille“ und „Frontabnahme“ (TR, S. 409f.) strukturieren den Tag. Militärische Diskurse prägen das Leben in der Kaserne. Der Eintritt in das Soldatenleben unter dem Chefausbilder Judejahn geht mit einer Entmenschlchung einher, Ziel ist die Herstellung von „Menschenmaterial“, das verheizbar ist.

Judejahn hatte diesen Männern die Sanftmut genommen, die Sanftmut der Kreatur. Er hatte ihnen den Stolz genommen, das natürliche Selbstgefühl der männlichen Haremskinder. Er hatte sie gebrochen, indem er sie eines lehrte: Gehorchen. Er hatte sie gut geschliffen, auch das nach alter Schule. Nun standen sie aufrecht und ausgerichtet wie Zinnsoldaten vor ihm, und ihre Seele war tot. (TR, S. 410f.)

Als Archetypus für den autoritären Charakter²⁹⁶ bedeutet für Judejahn die Kaserne „Sicherheit“ und „Selbstbewusstsein“ (TR, S. 409). Eben diese Gefühlszustände kommen Judejahn abhanden, sobald er sich von der von ihm gestalteten Heterotopie verabschiedet. Rom, der Handlungsort des Romans, erscheint ihm ausschließlich feindlich und bedrohlich.²⁹⁷ Die militärischen Diskurse, mit denen er „Rom erobern“ (TR, S. 445) will, erweisen sich als wirkungslos in der ewigen Stadt. Nach der Rückblende auf den Kasernenalltag im fernen Osten, fungiert die Wüste für Judejahn als imaginärer Ort, als Utopie, in welcher er sich in Zeiten der Unsicherheit zurücksehnt, denn sie ermöglicht ihm „die Illusion der Macht“. (TR, S. 472)

²⁹⁵ Vgl. Freddy Andrés Rodríguez: Exil und Heterotopie: kubanische Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., Berlin, Wien u.a. 2008, S. 23-27.

²⁹⁶ Martin Hielscher: Wolfgang Koeppen. München 1988. (Beck'sche Reihe; Bd. 609: Autorenbücher), S. 101.

²⁹⁷ Vgl. Kap. 6.6; ferner Kap. 5.3.3.

Der Wüstentopos wird noch ein weiteres Mal im Roman aufgegriffen. Nach der Übergabe des „halben Preises“ (TR, S. 569) für seine avantgardistische Symphonie, beschließt Siegfried Pfaffrath in die afrikanische Wüste zu reisen. Gegensätzlich zu Judejahn liegt es ihm fern, den Gegen-Ort „Wüste“ für seine Zwecke zu okkupieren, der zukünftige Exilant Siegfried Pfaffrath will lediglich „aus der Wüste Musik [...] empfangen“ (TR, S. 569).

4.2. Utopien

In *Tauben im Gras* beschreibt Koeppen zwei Utopien, die mit der Figurenzeichnung des US-Sergeant Washington Price und mit dessen schwangerer Freundin Carla verwebt sind. Bei diesen „Platzierungen ohne wirkliche Orte“, die nach Foucault „mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten“²⁹⁸ handelt es sich um das „weiße“ Amerika und das Washington's Inn.

4.2.1. Das Imaginäre

Bevor die Utopien und ihre unterschiedliche Qualität analysiert werden, soll an dieser Stelle noch auf das Imaginäre in der Literatur eingegangen werden. Wolfgang Iser hebt die Opposition zwischen Wirklichkeit und Fiktion, welche auf die Literatur angewandt wird, zugunsten einer „Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären“²⁹⁹ auf. Die triadische Beziehung zwischen diesen Elementen ist allen fiktiven Texten inhärent.³⁰⁰ Das „Reale“ stellt dabei die außertextuelle Welt dar, welche als ein Bezugssystem für den literarischen Text dient. Das „Fiktive“ bezeichnet bei Iser den Akt des Fingierens, welcher immer eine Grenzüberschreitung in sich birgt. Das „Imaginäre“ zeichnet sich durch seine „diffus[e], formlos[e], unfixiert[e]“³⁰¹ Erscheinungsform ohne Bezugssystem aus und äußert sich in plötzlich auftretenden, willkürlich erscheinenden Zuständen, die abrupt abreißen oder in andere Zustände übergehen, wie Phantasmen, Projektionen und Tagträume.³⁰² Dem Akt des Fingierens kommt die entscheidende Rolle in der Wechselbeziehung zwischen den verschiedenen Komponenten und damit in der Kreati-

²⁹⁸ Foucault 1991, S. 39.

²⁹⁹ Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1993. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 1101), S. 19.

³⁰⁰ Vgl. Iser 1993, S. 20.

³⁰¹ Iser 1993, S. 21.

³⁰² Vgl. Iser 1993, S. 21.

on von Literatur zu. Ihm obliegt die „Irrealisierung von Realem und Realwerden von Imaginären“³⁰³, wobei beide Aktionen Grenzüberschreitungen darstellen.³⁰⁴ Imaginäre Räume bilden die Utopien, die die Figuren aus *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* ersinnen. Sie sind Produkte der Vorstellung der Figuren. Wahrnehmung und Vorstellung bilden nach Sartre „die beiden großen unreduzierbaren Haltungen des Bewußtseins“³⁰⁵. Das Bewusstsein agiert im Vorstellungsakt schöpferisch, indem es Nicht-Existentes oder Abwesendes hervorbringt.³⁰⁶ Bei der Konstruktion des Vorgestellten greift das Bewusstsein auf Erinnerung, Wissen und gegebene Information zurück.³⁰⁷ So speist sich Carlas Traumwelt der USA aus Magazinen, Judejahns imaginierter Wüstenraum aus Erinnerungen. Mit dem Vorstellungsakt geht ein Zustandswechsel einher, dessen Erfahrung bis „zur Irrealisierung unserer je augenblicklichen Existenz“³⁰⁸ führen kann. Dem Prinzip der Imagination wohnt die Negation der Außenwelt inne: „[...] [F]olglich heißt eine »Vorstellung setzen [...] ein Objekt am Rand der Totalität des Realen konstituieren, das Reale also auf Distanz halten, sich davon freimachen, in einem Wort, es negieren.«“³⁰⁹

Angesichts der tristen Realität der Nachkriegsjahre ist Carlas Imagination eines sorglosen Lebens in den USA ein „Freimachen vom Realen“ (vgl. TG, S. 49f.). Washington Prices imaginierter Raum, in dem „NIEMAND UNERWÜNSCHT IST“ (TG, S. 63), stellt ein Refugium vor erlebtem Rassismus dar. Judejahns Sehnsucht nach der Wüste ist ebenfalls eine Flucht vor der Realität, in welcher er „machtlos“ (TR, S. 568) durch Rom zieht, im Bewusstsein, niemals nach Deutschland zurückkehren zu können. Die Utopien der Figuren fungieren damit als imaginäre Rückzugsräume, welche im Kontrast zu der bedrückenden Außenwelt stehen. Imaginäres und Bewusstsein stehen in einem engen Zusammenhang, welches Iser als „Gleiten und Kippen“³¹⁰ zwischen Bewusstseinszuständen (realisierendes, wahrnehmendes, vorstellendes Bewusstsein) bezeichnet.³¹¹ Imaginäres wird zwar in Form der Vorstellung vom Bewusstsein gesetzt,

³⁰³ Iser 1993, S. 23.

³⁰⁴ Vgl. Iser 1993, S. 23.

³⁰⁵ Jean Paul Sartre zit. nach: Iser 1993, S. 333.

³⁰⁶ Vgl. Iser 1993, S. 334.

³⁰⁷ Vgl. Iser 1993, S. 334.

³⁰⁸ Iser 1993, S. 335.

³⁰⁹ Jean Paul Sartre zit. nach: Iser 1993, S. 343.

³¹⁰ Iser 1993, S. 349.

³¹¹ Vgl. Iser 1993, S. 349.

aber es bewirkt auch eine „Zerspaltung, Lähmung und Freiheitsberaubung“³¹² des Bewusstseins.³¹³ Diese massiven Auswirkungen des Imaginären auf das Bewusstsein äußern sich beispielsweise in Judejahns wahnhaften Halluzinationen.³¹⁴

4.2.2. Das „weiße“ Amerika

[...] [I]m Nichtstun gewöhnte sie [Carla] sich an die 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, Bing Crosby erschien in jedem Heim, die Wiener Sängerknaben jubelten vorm elektrischen Herd, im schwelenden Polster des Pullmanwagens fuhr man von Ost nach West, im Stromlinienauto genoß man am Abend die Lichter- und Palmenpracht am Golf von San Franzisko, Sicherheit jeder Art wurde von Tablettenfabrikanten und Insurancegesellschaften angeboten, keine Angstträume ängstigten mehr, denn *you can sleep soundly tonight* mit Maybels Magnesium Milch, und die Frau war die Königin, der alles dort diente und zu Füßen lag, sie war *the gift that starts the home*, und für die Kinder gab es Puppen, die echte Tränen weinten; es waren die einzigen Tränen, die in diesem Paradies geweint wurden. Carla wollte Washington heiraten. Sie war bereit, ihm in die Staaten zu folgen. (TG, S. 49f.)

Die mediale Inszenierung der USA, die Koeppen durch die Montage von Werbesprüchen betreibt, erzeugt einen imaginären Raum, eine Utopie eines Nordamerikas, das für Freiheit, Sicherheit, technischen Fortschritt und Reichtum steht. Das im Roman inszenierte Nordamerikabild der deutschen Bevölkerung, allen voran jenes Carlas, wird durch den Verlust jeglicher Bedrohung und der suggerierten Freiheit von Arbeit in die Nähe des religiösen Topos des Paradieses gerückt.³¹⁵ Charakteristisch für Utopien, stellt diese Imagination eine Kontrastfolie zu den gegebenen Verhältnissen³¹⁶, in diesem Fall zu einem zerbombten, rückständigen, angsteinflößenden, „ganz und gar gottverlassenen“ (TG, S. 126) Nachkriegsdeutschland dar.

Allerdings suggeriert der Textausschnitt bereits die Fragilität dieser Utopie, denn die Sicherheit und der erlösende Schlaf können nur durch Arzneimittel hergestellt werden, die Insurancegesellschaften können den Schaden nicht abwenden,

³¹² Iser 1993, S. 349.

³¹³ Vgl. Iser 1993, S. 349.

³¹⁴ Vgl. Kap. 6.6.

³¹⁵ Vgl. Alexandra Karentzos, Alma-Elisa Kittner: Touristischer Raum: Mobilität und Imagination. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S. 280-293, hier: S. 283.

³¹⁶ Vgl. Natascha Adamowsky: Utopie/Utopisch. In: Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart, Weimar 2006, S. 400-402, hier: S. 401.

sie ersetzen ihn nur. Die eingeführte Utopie wird parallel zum zunehmenden hervorbrechenden Rassismus der Stadtbevölkerung dekonstruiert. Entgegen des utopischen USA-Bildes kennzeichnen Apartheid, Diskriminierung, technische Rückständigkeit, Ruralität und harte Feldarbeit die Heimatstadt des US-Soldaten Washington Price Baton Rouge in Louisiana.

Sie [Washingtons Eltern] [...] sehen das Abteil für Farbige, die Straße der Apartheid, wie will er [Washington Price] mit ihr [Carla] leben? [...] zu eng das Haus, das Haus im Ghetto, Onkel Toms saubere Hütte und das Rauschen der Bäume in der Allee, das gemächliche Treiben des Flusses breit und tief und in der Tiefe Frieden, Musik aus dem Nachbarhaus, das Raunen der Stimmen, der dunklen Stimmen am Abend, zu viel für sie [...]. (TG, S. 62)

Carla erkennt schließlich, dass „nur der Zug der weißen Amerikaner [...] in die Traumwelt der Magazinbilder, in die Welt des Wohlstandes, der Sicherheit und des Behagens“ führt. „Washingtons Amerika war dunkel und schäbig. Es war eine Welt, so dunkel, so schäbig, so dreckig, so von Gott aufgegeben wie die Welt hier.“ (TG, S. 127) Die Differenzen zwischen der Nordamerika-Utopie und der Nachkriegsrealität werden nivelliert, Gefahr und Armut drohen hier wie dort. Das zentrale Motiv der Ausweglosigkeit³¹⁷ wird durch die Dekonstruktion dieser Utopie einmal mehr eingebracht.

4.2.3. Washington's Inn

Der US-Soldat Washington Price imaginiert im Vergleich zu erstgenanntem Beispiel eine abstraktere, sozialphilosophische Utopie: einen Raum in dem „niemand [...] unerwünscht“ (TG, S. 140) ist. Dieser Raum „ohne wirklichen Ort“³¹⁸ nähert sich der Grundidee der Utopie, wie sie Thomas Morus in seinem Werk „De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia“ aus dem Jahr 1516 beschrieben hat, an. In einem fiktiven Reisebericht schilderte Morus die Inselrepublik „Utopia“, die eine ideale Gesellschaftordnung und Staatsverfassung aufwies.³¹⁹

[...] [I]m Traum besitzt er ein kleines Hotel, eine nette gemütliche Bar, und NIEMAND IST UNERWÜNSCHT steht in einem Kranz von immer brennenden bunten Glühbirnen an der Tür geschrieben – das wäre das Washington's Inn. (TG, S. 63)

³¹⁷ Vgl. Kap. 6.4.

³¹⁸ Foucault 1991, S. 39.

³¹⁹ Vgl. Adamowsky 2006, S. 400.

Angesichts des im demokratischen Nordamerika wie im postfaschistischen Deutschland grassierenden Rassismus, der im Roman durch Schild- und Plakatzitate³²⁰ akzentuiert wird, repräsentiert das in Paris situierte „Washington’s Inn“ ein Medium der Gesellschaftskritik, wie schon Morus’ „Utopia“. Koeppen schildert die Möglichkeit einer Realisierung Washington Prices Utopie ambivalent. Einerseits können die Steine, welche die Besucher des Café Schön bei einem rassistisch motivierten Angriff treffen, „den Traum [NIEMAND IST UNERWÜNSCHT] nicht töten, der stärker als jeder Steinwurf ist“, andererseits zählt Washington Price zu den in Anbetracht dieser Aggression „Gelähmten“. Eine Verwirklichung dieses diskriminierungsfreien Raums rückt damit in weite Ferne.

³²⁰ Vgl. „WEISSE UNERWÜNSCHT“, „SCHWARZE UNERWÜNSCHT“, „JUDEN UNERWÜNSCHT“ (TG, S. 62ff.)

5. Bewegung im Raum

Der 420 m hohe Turm,[das World Trade Center] [...], erzeugt [...] die Fiktion, die Leser schafft, indem sie die Komplexität der Stadt lesbar macht und ihre undurchsichtige Mobilität zu einem transparenten Text gerinnen lässt.
Michel de Certeau, 1988^{*}

In diesem Kapitel sollen einerseits die Netzwerke der Großstädte des zu untersuchenden Textcorpus und ihre textlichen Entsprechungen untersucht werden, andererseits sollen die Fortbewegungsarten der zu behandelnden Texte ergründet werden.

Die Verbindung zwischen dem Netzwerk der Großstadt und der Bewegung im Raum stellt Michel de Certeau in seinem Werk *Kunst des Handelns* her. Die Grundannahme Certeaus weist der Bewegung eine raumbildende Funktion zu.

Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.³²¹

In der Narration kommt dem „Sehen“ und dem „Gehen“ eine raumbildende Funktion zu.³²² Von dem Akt des Sehens als Raum konstituierende Handlung wird im Zusammenhang mit der Raumwahrnehmung noch die Rede sein. Erst das „Gehen“, welches in diesen Ausführungen im Vordergrund steht, bringt ein „urbanistisches System“³²³ hervor.³²⁴ Certeau fasst eben dieses als Sprechakt auf: „Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder für formulierte Aussagen ist.“³²⁵ Indem der Gehende bestimmte Möglichkeiten, sich den Raum zu erschließen, wählt, realisiert er diese erst.³²⁶ Dadurch, dass er neue Möglichkeiten wie Abkürzungen und Umwege fin-

^{*} de Certeau 1988, S. 181.

³²¹ de Certeau 1988, S. 218.

³²² Vgl. de Certeau 1988, S. 221.

³²³ de Certeau 1988, S. 186.

³²⁴ Vgl. de Certeau 1988, S. 186.

³²⁵ de Certeau 1988, S. 189.

³²⁶ Vgl. de Certeau. 1988, S. 190.

det, verändert der Gehende zudem den städtischen Raum.³²⁷ Dieses individuelle Erschließen des städtischen Raums durch die Auswahl bestimmter Wege bezeichnet Certeau als „Rhetorik des Gehens“³²⁸. Indem die verschiedenen Figuren in Koeppens *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* sich auf verschiedenen sich überkreuzenden Wegen in der Stadt bewegen, spannen sie erst das „urbanistische System“ auf, sie „schreiben“ den „städtischen Text“³²⁹.

Die Netze dieser voranschreitenden und sich überkreuzenden „Schriften“ bilden ohne Autor oder Zuschauer eine vielfältige Geschichte, die sich in Bruchstücken von Bewegungsbahnen und in räumlichen Veränderungen formiert [...]³³⁰

Jene Großstädte, welche Koeppen in seinen Romanen schildert, werden als angelegte Begegnungsnetze stilisiert, die mehrere Knotenpunkte aufweisen. Erst die Verbindung dieser Knotenpunkte durch die zumeist gehenden Figuren konstituiert das München der Nachkriegszeit bzw. Rom.³³¹ Zu diesen Hauptverknüpfungspunkten in *Tauben im Gras* zählen beispielsweise das Bräuhaus, der Jazzclub, das Amerikahaus, ein Antiquitätenladen und die Heiligen-Geist-Kirche, zu jenen in *Der Tod in Rom* die Engelsburg, Montecassino, eine Schwulenbar und das Opernhaus. Nach Certeaus Definition handelt es bei den Verknüpfungspunkten um Orte, die erst durch Praktiken zu Räumen werden.

Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird beispielsweise die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt.³³²

Der Weg ist aber nicht nur im Sinne der literarischen Stadtkonstruktion von Bedeutung, an ihm entspinnt sich auch die Romanhandlung, wie Michail M. Bachtin mit seinem Konzept des Chronotopos des Weges darlegte:

Auf dem Wege überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedenartigsten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen. [...] Hier verknüpfen sich auf eigenständige Weise die räumlichen und zeitlichen Reihen menschlicher Schicksa-

³²⁷ Vgl. de Certeau 1988, S. 190.

³²⁸ de Certeau 1988, S. 191.

³²⁹ de Certeau 1988, S. 182.

³³⁰ de Certeau 1988, S. 182.

³³¹ Vgl. Stühler 1989, S. 92.

³³² de Certeau 1988, S. 218.

le und Leben, wobei sie durch soziale Distanzen, die hier überwunden werden, kompliziert und konkreter werden.³³³

Während Bachtin, der seine Analyse von Raum und Zeit vornehmlich anhand von antiken griechischen Romanen, mittelalterlichen Ritterromanen und jenen des französischen Renaissance-Autors François Rablais erarbeitet hat, am Ort der Begegnung von einer Verknüpfung der Schicksale der Protagonisten ausgegangen ist³³⁴, erfüllt der moderne Roman diese Maxime nicht mehr. Die Begegnung der Protagonisten an verschiedenen Orten in *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* löst eben keine lineare Handlung aus, die Figuren treiben wieder auseinander. Die Begegnungen sind nach Bachtin nicht nur zufällig, in diesem Fall sind sie auch konsequenzlos.³³⁵

Die Konzentration auf eben diese Knotenpunkte verfolgt auf zeitlicher Ebene das Ziel, die Gleichzeitigkeit mehrerer Ereignisse an einem Ort literarisch herzustellen. Diese filmische Schnitttechnik nutzt Koeppen hier als Textstrategie. Stühler erklärt anhand der Verknüpfungspunkte die Überlagerung der „Sukzession der Zeit“ durch die „räumliche Simultanität“³³⁶. Dies soll anhand eines Zitats aus *Tauben im Gras* exemplifiziert werden. Neun Textteile und elf Figuren führt eine Straßenkreuzung zusammen, welche nach dem rhetorischen Stilmittel *pars pro toto* auch durch „das rote Licht“ der Ampel dargestellt wird:

Die Verkehrsampel stand auf Rot und hemmte den Übergang. Straßenbahnen, Automobile, Radfahrer, schwankende Dreiradwagen und schwere Heerestrucks strömten über die Kreuzung./ Das rote Licht sperrte vor Emilia den Weg [...]/ Im Wagen des Konsuls [...] fuhr Mr. Edwin über die Kreuzung [...]/ O weh, er schwankt, er hält sich – er hielt sich im Gleichgewicht [...]/ Dr. Behude, Facharzt für Psychiatrie und Neurologie, er trat in die Pedale [...]/ Washington Price lenkte die horizontblaue Limousine über die Kreuzung [...]/ Der Autobus mit der Reisegesellschaft der Lehrerinnen aus Massachusetts passierte die Kreuzung [...]/ Grünes Licht. Messalina hatte sie entdeckt. [...] Emilia wollte ihr entweichen [...]/ Das grüne Licht. Sie gingen weiter, Bahama-Joe. Josef blinzelte zum alten Wirtshaus zur Glocke hinüber [...] (TR, S. 42-55)

Die Untrennbarkeit von Raum und Zeit in der Literatur wird anhand der Zitate einmal mehr verdeutlicht. Die Raum-Zeit-Union wird ebenfalls anhand der Bewe-

³³³ Bachtin 1989, S. 192f.

³³⁴ Vgl. Bachtin 1989, S. 192.

³³⁵ Vgl. Stühler 1989, S. 92.

³³⁶ Stühler 1989, S. 92.

gung im Raum sichtbar. Bachtin bringt den Charakter der Bewegung im Raum auf den Punkt: „Die Zeit ergießt sich hier gleichsam in den Raum und fließt durch ihn hindurch, wobei sie Wege entstehen läßt.“³³⁷

5.1. Fahren – „Bewegung in Ruhe“³³⁸

5.1.1. Fortbewegung und Perspektive: Fahren und Fliegen in *Tauben im Gras*

Die Erschließung des Raumes erfolgt in *Tauben im Gras* zumeist durch Formen des Gehens.³³⁹ Weitere Modelle der Fortbewegung im Roman stellen Fliegen, Autofahren und Radfahren dar. Die verschiedenen Formen der Bewegung konstituieren nach Certeau die Räume nicht nur, sie beeinflussen zudem die Wahrnehmung der Protagonisten.³⁴⁰

Das Autofahren nimmt im Straßenverkehr der Nachkriegszeit eine besondere Bedeutung ein. Zunächst ist es ein Zeichen der sozialen Differenzierung. Die amerikanischen Touristen sowie die US-Soldaten bilden die „Aristokratie der Geschwindigkeit“³⁴¹, für die ein Fahrzeug überhaupt erst leistbar ist.

[S]ie [die Offiziere, Soldaten, Besatzung] bevölkerten den Platz, sie riefen, sie lachten, sie winkten, sie lenkten die schönen das Lied des Reichtums summenen Automobile geschickt zwischen die schon parkenden Fahrzeuge. Die Deutschen bewunderten und verabscheuten den rollenden Aufwand. Einige dachten »unsere marschierten«. In ihrer Vorstellung war es anständiger, in einem fremden Land zu marschieren als zu fahren; das Marschieren kam ihrer Auffassung vom Soldatentum entgegen; [...]. (TG, S. 74f.)

Die deutsche Bevölkerung missgönnt den Besatzern ihre Fahrzeuge. Sie stellen für sie ein dekadentes Luxusgut der Sieger dar, einen „Anstrich von Übermut, Frevel und Sybaritentum“ (TG, S. 75). Die Verwendung von Autos wird den US-Soldaten als mangelnde Härte und Trägheit ausgelegt. Die Kraftfahrzeuge stellen Fremdkörper im Verkehr der Nachkriegsstadt dar. Während der Radfahrer Doktor Behude „im Strom des Verkehrs“ schwimmt, werden die zumeist stehenden Au-

³³⁷ Bachtin 1989, S. 193.

³³⁸ Haas 1998, S. 31.

³³⁹ Vgl. Kap. 5.3.

³⁴⁰ Vgl. Sabina Becker: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadtswahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert 1993. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder, Gerhard Schmidt-Henkel; Bd. 39), S. 10.

³⁴¹ Paul Virilio: Fahrzeug. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hgg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig 1991, S. 47-72, hier: S. 48.

tomobile mit „Leichen aus Blech“ (TG, S. 74) assoziiert, die Raum in Form von Parkplätzen einnehmen. Der Wagen des amerikanischen Touristen Christopher Gallagher ähnelt einem „älteren Modell eines Sportflugzeuges“ (TG, S. 73), der Cadillac des Konsuls wird gar als „geräumiger schwarzglänzender Sarg“ (TG, S. 44) bezeichnet, was wohl eine Vorausdeutung auf den möglicherweise tödlichen Angriff auf den Gelehrten Edwin durch eine Gruppe von Straßenjungen repräsentiert. Die Assoziation des Autos mit einem Sarg zieht sich leitmotivisch durch Koeppens Werk, so findet sie sich etwa ebenfalls in *Eine unglückliche Liebe, Der Tod in Rom* und in *Reisen nach Frankreich*.³⁴²

Die Bewegung mittels Kraftfahrzeug durch den Raum erweist sich als Einschränkung für die Wahrnehmung. Die tiefgreifende Zerstörung der Stadt durch Krieg und Regime kann im Fahrzeug nicht rezipiert werden. So merkt die amerikanische Lehrerin Mildred Burnett an: „[...] [E]rmüdend diese Fahrt, was sieht man? nichts, [...], die gefährlichen Krauts, die Judenschinder, jeder Deutscher unterm Stahlhelm, ich seh' nichts, friedliche Leute, arm wohl, [...]“ (TG, S. 53). Auch Edwin lässt sich vom ersten Eindruck aus einer Limousine täuschen: „[...] [W]as er hier in dem wohl betroffenen Ort seiner Wanderschaft aus dem Fenster des Konsulatswagens sah, gewiegt auf Gummi, Preßluft und ingeniöser Federung, vor Staub geschützt, war aufgeräumt, geordnet, verpflastert, schon wieder hergestellt [...]“ (TG, S. 45). Beim Schlendern durch die Straßen ändert sich die Wahrnehmung des US-Soldaten Richard Kirsch, der die Stadt aus dem Autobus heraus als „garnicht so sehr verschieden von Columbus, Ohio, [...]“ (TG, S. 121) rezipiert hatte:

[...] [U]nten in der Straße, unter den Menschen, die alle etwas Albernes und Erschreckendes hatten, wie es Richard schien, lebten sie in einem kranken Ungleichmaß zwischen Trägheit und Hetze, in ihrer Gesamtheit sahen sie arm, im einzelnen wieder reich aus, Richard hatte das Gefühl, daß hier verschiedenerlei nicht stimme, in der ganzen Konzeption nicht stimme, und daß diese Menschen für ihn undurchschaubar waren. (TG, S. 122)

Die Wahrnehmung aus dem Militärflugzeug, wie sie Kirsch beschreibt, deckt sich mit Certeaus „panoptische[m] Blick aus der Höhe“³⁴³. Aus der Luft erscheint die

³⁴² Vgl. Haas 1998, S. 31.

³⁴³ Roland Lippuner: Sozialer Raum und Praktiken: Elemente sozialwissenschaftlicher Topologie bei Pierre Bourdieu und Michel de Certeau. In: Stephan Günzel (Hgg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, S. 265-277, hier: S. 276.

Stadt als ein zusammenhängendes Ganzes, der Betrachter wird zum Voyeur, der in einer Distanz zu der Stadt steht. Die „Panorama-Stadt“ stellt nur ein „theoretisches Trugbild“³⁴⁴ dar, dem das Vergessen der Praktiken im Raum, welche den Stadtraum hervorbringen, inhärent ist.³⁴⁵ Die Fiktion der „Panorama-Stadt“ lässt die Erde unter Kirsch wie „auf einem Chirurgentisch“ arg „zerschnitten“ (TG, S. 38) erscheinen. Seine Stadtwahrnehmung aus der Luft zeichnet sich durch einen hohen Grad der Abstraktion und Immobilität aus, welche Kampfhandlungen für den Flieger vereinfacht:

Von der Höhe, vom Flugzeug aus sah alles einfacher, flächiger aus, man dachte in weiten Räumen, dachte geopolitisch, unmenschlich, zog Fronten durch Erdteile wie einen Bleistift über eine Landkarte [...] (TG, S. 122)

5.1.2. Mobilität und Wahrnehmung: Autofahren in *Der Tod in Rom*

Bewegung im Raum findet in *Der Tod in Rom* ebenfalls in erster Linie zu Fuß statt. Insbesondere die Wege Siegfried Pfaffraths sowie Gottlieb und Adolf Judejahns durch das anhand der genannten Straßen und Orte erkenntliche historische Zentrum Roms³⁴⁶ konstituieren den Stadtraum und schaffen eine literarische Topographie Roms. Ein weiteres zentrales Fortbewegungsmittel des Romans, das den Raum erschließt, stellt das Auto dar.

Wie schon in *Tauben im Gras* dienen Fahrzeuge ebenfalls in *Der Tod in Rom* als Statussymbole. Beinahe ein Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, zu Zeiten des deutschen Wirtschaftswunders, ist es der wieder zu Wohlstand gelangten deutschen Bevölkerung möglich, sich mit einem solchen Statussymbol zu schmücken. Die Gäste der „von Deutschen bevorzugten Herberge“ in Rom werden demnach als „Volkswagenbesitzer“ und „Mercedesfahrer“ (TR, S. 417) definiert. Judejahns „großes Automobil, lackglänzend, schwarz, geräuschloses Getriebe“ (TR, S. 401), welches von einem arabischstämmigen Chauffeur gelenkt wird, dient in erster Linie der Machtdemonstration. Die Assoziation des Wagens mit einem „funkelnde[n] Sarg“ kann wohl einerseits als Vorausdeutung auf Judejahns Tod, andererseits als Verweis auf den ehemaligen SS-General als Verkörperung des Todes aufgefasst werden. In Anlehnung an die zweitgenannte

³⁴⁴ Lippuner 2007, S. 276.

³⁴⁵ Vgl. Lippuner 2007, S. 275f.

³⁴⁶ Vgl. Kuhn 2007, S. 46.

Interpretationslinie stellt der Wagen ein „Gesandtschaftsauto“ des „Botschafter[s] Plutos“, des „Minister[s] aus der Hölle“ (TR, S. 401) dar.

Die Limousine bedeutet aber nicht nur Macht, sondern auch Sicherheit. Mit der zunehmenden Unsicherheit bei seiner Stadtexkursion, die Judejahn sinnlich wie kognitiv überfordert, erwägt er den Rückzug in seinen durch die Massen gleitenden, blickdichten, vor Lärm schützenden Wagen (Vgl. TR, S. 421). Erst in der Sicherheit des Fahrzeugs, welches die Kellnerin Laura als Sexualsymbol wahrnimmt, kann Judejahn mit der jungen Römerin in Kontakt treten (Vgl. TR, S. 520). Jener Wagen, in welchen er sich in seiner zunehmenden Überforderung flüchtet, bietet aber eben nicht die gewünschte Sicherheit, sondern wird von ihm als eine weitere Bedrohung wahrgenommen. Das Fahrzeug der österreichischen SS-Schergen, die Judejahn in einem Kellerlokal kennenlernt, steht durch sein Erscheinungsbild im Kontrast zu Judejahns „Gesandtschaftsauto“, es wird als „verbeultes Vehikel, fast ein Kriegs- und Kübelwagen“ (TR, S. 463) beschrieben. Im Gegensatz zu der den Außenraum ausblendenden Limousine, dringt in den Wagen der Österreicher die bedrohliche Stadt auf Judejahn ein.

Judejahn merkte, daß die Fahrt nicht zum Bahnhof ging, daß sie schweifend war, weiter, planlos, suchend in Bogen fuhren sie, forschten wohl nach Winkeln und Sackgassen, nach stillen Mordplätzen oder auch nach Lärm und Verkehrsgewühl. (TR, S. 463)

Die vermeintliche Bedrohung durch die ehemaligen SS-Schergen sowie die von der erhöhten Geschwindigkeit des Fahrzeugs beeinträchtigte Wahrnehmung Judejahns kulminieren in Todesängsten. „Er [Judejahn] wollte nicht sterben. Er spürte die Todesnähe. Er fürchtet sich. [...] In welche Richtung stießen sie vor?“ (TR, S. 463) Die inneren Spannung Judejahns löst sich schließlich in einem Schwall des Erbrechens, der die Fahrt beendet.

Die Fahrt durch die Stadt ermöglicht keine tatsächliche Stadtwahrnehmung. Dies erkennt auch Judejahn, der sich zu Fuß auf den Weg zu seinen Verwandten macht.

[...][E]r wollte zu Fuß hinüberwandern, [...], Rom, hieß es, sei eine schöne Stadt, auch Judejahn konnte sie sich einmal ansehen, das hatte er bisher versäumt, er hatte hier nur repräsentiert, er hatte hier nur befohlen, er hatte hier gewütet, jetzt konnte er Rom zu Fuß durchstreifen, konnte mitnehmen, was die Stadt bot an Klimadunst, an Geschichtsstätten, an raffinierten Huren und reicher Tafel. (TR, S. 414)

Auf dieses Spazieren durch die ewige Stadt wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

5.2. Immobilität - Das „Wandeln“ der „nordischen Erinnye“

Durch ihre Immobilität zeichnet sich die Figur der Eva Judejahn aus. Im Gegensatz zu allen anderen auftretenden Figuren des Romans verweigerte sie sich in ihrem Hotelzimmer, dem billigsten Zimmer der Herberge, jeglicher Rom-Erfahrung. Jene Impressionen Roms, die dennoch durch ein Fenster in ihrem Raum eindringen wie etwa der „Essendunst“ der Hotelküche oder die amerikanischen „Negerlieder“, empfindet sie als Bedrängung, der sie „standhielt“ (TR, S. 510, S. 415). Wenn Bewegung in diesem abgeschlossenen Raum stattfindet, dann handelt es sich um ein „[W]andeln“ in einer „Zelle“, in einem „Käfig“ (TR, S. 416). Ihre Art der Bewegung korreliert mit jener eines „gefangenen nicht gezähmten Tieres“ (TR, S. 416). Die Regungslosigkeit Eva Judejahns korrespondiert mit ihrer gedanklichen Stagnation. Sie verkörpert als „Gespenst“ (TR, S. 524), als „nordische Erinnye“ (TR, S. 509) die nationalsozialistische Vergangenheit, die sich in die Gegenwart des Romans drängt.³⁴⁷ Der abgeschlossene Raum, in dem sie sich aufhält, verweist zudem auf ihren beschränkten Erkenntnisraum.

[...] [S]ie stand schwarzgewandet in ihrem Zimmer, einem Käfig aus Steinen, Wahn, Verkantheit und dahinschwindender Zeit, stand vergeltungsschwanger wolfsrächig umnachtet im Mythos, dem erswindelten ertüftelten und geglaubten, [...]. (TR, S. 415)

Gefangen in ihrer Ideologie, löst sie lediglich die vermeintliche Verhaftung ihres Ehemanns, welche mit seiner Exekution und damit einem Märtyrertod für den Nationalsozialismus einhergehen würde, aus ihrer Erstarrung. Ihr Bewegungsdrang nimmt mit den Beschwichtigungen ihres eben nicht eingesperrten Gatten ein jähes Ende. Die körperliche sowie die geistige Stagnation manifestieren sich einmal mehr anhand des Bildes der in Stein gehauenen Statue Laokoons und seiner Söhne.³⁴⁸

Und Adolf sah sie sitzen, wie Laokoon und seine Söhne am griechischen Strand von der Schlange umwickelt; die haßgeifernden giftzüngelnden Riesenschlangen ihres Wahnsinns verschlangen die Eltern ganz. (TR, S. 526)

³⁴⁷ Vgl. Kap. 3.10.1.

³⁴⁸ Bezeichnenderweise wählt Koeppen hier jene Skulptur, anhand derer Gotthold Ephraim Lessing den zeitlichen Charakter des künstlerischen Bildes darlegt (vgl. Bachtin 1989, S. 201).

In der Folge steigert sich die Passivität Eva Judejahns. Sie verkommt zum Objekt der Bewegung, Gottlieb Judejahn „schickt“ sie nach Deutschland, er „bettet“ sie „erstklassig“, der Zug „trug“ sie „nordwärts zu den Alpen“ (TR, S. 533). Von der Gefangenen im „Käfig“ des Hotelzimmers mutiert sie zur Gefangenen im „engeren rollenden Käfig“ (TR, S. 531ff.) des Zugabteils.

Die Eisenbahn wird als eine Möglichkeit zur Überschreitung der Grenzen Roms in den Roman eingeführt. Obwohl Gottlieb Judejahn sowie Siegfried Pfaffrath den Bahnhof als eine Fluchtmöglichkeit ansteuern, erfolgt lediglich der Abtransport Eva Judejahns mittels der Eisenbahn (vgl. TR, S. 533). Die Unschlüssigkeit, Rom zu verlassen, rekuriert auf Gustav Aschenbachs Zögern, Venedig den Rücken zu kehren, aus Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*.³⁴⁹ Weitere Fortbewegungsmittel, die in den Romanen Erwähnung finden, deren Funktion im Raum aber nicht näher ausgeführt wird, bilden das Flugzeug, die Straßenbahn und der Autobus.³⁵⁰

5.3. Flanieren: Die Stadt durchstreifen

[D]as alte romantische Landschaftsgefühl [hat] sich zersetzt und eine neue romantische Ansicht der Landschaft entsteht, die vielmehr eine Stadtschaft zu sein scheint, wenn anders es wahr ist, daß die Stadt der eigentliche heilige Boden der flânerie ist.

Walter Benjamin, 1982*

Zu den speziellen Formen des Gehens in der Großstadt gehört das Flanieren. Neumeyer sieht den Ursprung des Flaneurs im richtungs- und ziellosen Spaziergänger.³⁵¹ Der Raum, der begangen wird, trennt dabei diese beiden voneinander. Während der Spaziergänger sich durch eine landwirtschaftliche Umgebung bewegt, ist der Flaneur an die Infrastruktur der Großstädte gebunden. Erstmals betritt der Flaneur die Bildfläche im Paris der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

³⁴⁹ Vgl. Herwig 1995, S. 545.

³⁵⁰ Als Kosmopoliten bedienen sich Kurenbergs des Flugzeugs, um die Welt zu bereisen (vgl. TR, S. 431). Siegfried Pfaffrath nimmt den Autobus, um zur Probe zu fahren (vgl. TR, S. 493). Carla nimmt die Straßenbahn, um zur Praxis von Doktor Frahm zu gelangen (vgl. TG, S. 47).

* Benjamin, Bd V. I. 1982, S. 530.

³⁵¹ Vgl. Harald Neumeyer: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg 1999. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 252), S. 9-13.

Flaneur wie Spaziergänger zeichnen sich einerseits durch eine bestimmte Gehbewegung, andererseits durch eine auf diese korrespondierende Wahrnehmungsform aus.³⁵² Mit der zunehmenden Industrialisierung, Technisierung und damit Modernisierung der Stadt entfernt sich der Flaneur immer mehr von seinem „Vor-Gänger“³⁵³, dem Spaziergänger.

Das Gegenüber des Spaziergängers ist die Natur als Landschaft, die sich als ruhige überschaubare Fläche vor dem Betrachter ausbreitet, das des Flaneurs die Menge, die unaufhörlich in Bewegung ist und stets wechselnde Konfigurationen bietet; an die Stelle des Sonnenscheins wird das künstliche Licht der Passage, an die des Vogelgesangs das Gedröhne der Autos treten. Menschenmassen und technische Attraktionen sind das Umfeld, in dem der Flaneur geht und sieht, so daß eine Vielzahl visueller Reize, plötzlicher Bewegungen, Schocks und Augen-Blicke auf ihn eindringen.³⁵⁴

Die Position des Beobachters, die der Flaneur einnimmt, begünstigte die literarische bzw. die journalistische Produktion. 1841 widmete Louis Huart dem Flaneur einen Band in der in Paris beliebten Reihe *Physiologien*, in welchem bestimmte Typen der Hauptstadt illustriert wurden. In diesem Werk erfolgte bereits die Assoziation von Flaneur und Schriftsteller, die sich darüber hinaus bei Benjamin findet.³⁵⁵ Die Gattungsbezeichnung „kleine Form“ für die Flaneur-Texte geht auf Louis Sebastian Merciers Werk *Tableaux de Paris* (1781-1788) zurück, der aus der Sicht des Flaneurs in kurzen Prosatexten die Verhaltensweisen der Pariser Bevölkerung konturierte.³⁵⁶ Mit der Internationalisierung des Pressewesens durch Telegraphen und Nachrichtenagenturen endete die bis in die 1850er Jahre anhaltenden Hochkonjunktur des Tableau-Genres.³⁵⁷ Charles Baudelaire schloss mit seinen *Tableaux parisiens* an die *Tableaux de Paris* an, ersetzte allerdings die Prosa- durch die lyrische Form. Im Gegensatz zu seinen Vorreitern stand Baudelaire dem glänzenden Leben auf den von Baron Haussmann neu geschaffenen

³⁵² Vgl. Neumeyer 1999, S. 9-13.

³⁵³ Neumeyer 1999, S. 13.

³⁵⁴ Neumeyer 1999, S. 13.

³⁵⁵ Vgl. Matthias Keidel: Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion. Würzburg 2006. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 536), S. 15f.; ferner Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 559.

³⁵⁶ Vgl. Keidel 2006, S. 16-19.

³⁵⁷ Weitere berühmte Werke dieses Genres bilden beispielsweise die Reihe *Paris ou le livre de cent-et-un* (1831-1835) oder die Reihe *Francois peints par eux-memes* (1839-41). Vgl. Keidel 2006, S. 16.

Boulevards kritisch gegenüber.³⁵⁸ Deshalb sandte der Schriftsteller seine Flaneurfigur, als Ich-Erzähler, in die abgewirtschafteten, vom Abriss bedrohten Quartiers des alten Paris, in welchem gesellschaftliche Randfiguren wie Prostituierte, Bettler und Strafarbeiter ihr Dasein fristeten. Aus der Konfrontation mit diesen Figuren schöpft der Flaneur „seine eigene Ästhetik der Moderne“³⁵⁹.

In Deutschland konnte die Schilderung aus der Perspektive des Flaneurs literarisch erst ab etwa 1900 Fuß fassen. Dies lag vor allem darin begründet, dass ein großstädtisches Leben, welches die spezielle Wahrnehmung des Flaneurs hervorbringt, sowie ein ausgebautes Pressewesen bis zur Gründung des deutschen Reichs 1871 und der damit einhergehenden Entwicklung Berlins zu einer Metropole nicht vorhanden war.³⁶⁰ Demgemäß ist der Schauplatz des ersten deutschen Großstadttromans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* von Rainer Maria Rilke, welcher die Wahrnehmungsweise des Flaneurs aufweist, Paris.³⁶¹

Die Implementierung der Figur des Flaneurs in der deutschen Kultur- und Literaturgeschichte basiert auf den Bestrebungen Franz Hessels und Walter Benjamins, die zu der ersten Generation von Literaten gehörten, die in einem großstädtischen Berlin aufgewachsen waren. Die Freundschaft zu Hessel sowie ein gemeinsamer Paris-Aufenthalt diente Benjamin als Inspiration für seine Ausführungen zu der Figur des Flaneurs.³⁶² Das sich im aufgrund der Industrialisierung im Wandel befindliche Berlin bildete einen Stimulus für die Flaneurtexte. Während die Vertreter der Neuen Sachlichkeit die technischen Neuerungen in Berlin begeistert thematisierten, zeichneten sich die Flaneurtexte durch ihren Vergangenheitsbezug aus.³⁶³

Franz Hessel thematisierte in dem Roman *Heimliches Berlin* sowie in der Sammlung feuilletonistischer Texte *Spazieren in Berlin* das Großstadtleben.³⁶⁴ Letzteres Werk rezensierte Walter Benjamin unter dem Titel *Die Wiederkehr des Flaneurs*.³⁶⁵

³⁵⁸ Vgl. Keidel 2006, S. 18.

³⁵⁹ Keidel 2006, S. 18.

³⁶⁰ Vgl. Keidel 2006, S. 23.

³⁶¹ Vgl. Keidel 2006, S. 21.

³⁶² Vgl. Keidel 2006, S. 24f.

³⁶³ Vgl. Keidel 2006, S. 27.

³⁶⁴ Vgl. Keidel 2006, S. 28.

³⁶⁵ Vgl. Walter Benjamin: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1980. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 933), S. 194-199.

Nach Hessel ist der Flaneur der Leser des „Stadtletektüre“:

Flanieren ist eine Art der Lektüre der Straßen, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Cafétterrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben. Um richtig zu flanieren, darf man nichts allzu Bestimmtes vorhaben. Und da es nun auf der Wegstrecke vom Wittenbergplatz bis nach Halensee soviel Möglichkeiten, Besorgungen zu machen, zu essen, zu trinken, Theater, Film oder Kabarett aufzusuchen gibt, kann man die Promenade ohne festes Ziel riskieren und auf die ungeahnten Abenteuer des Auges ausgehn.³⁶⁶

Hessels Flaneurperspektive zeichnet sich dabei einerseits durch die Fokussierung von Randereignissen und Marginalem aus, andererseits durch den so genannten „Ersten Blick“³⁶⁷, einem wertfreien, kindlichen, absichtslosen Blick auf das Wahrgenommene.³⁶⁸ Zudem flechtet der Feuilletonist historische Reminiszenzen in seine Texte ein. Charakteristisch für Hessels Stadtbeschreibung ist außerdem die Strukturierung der Wahrnehmung des Flaneurs anhand seiner Gehbewegung.³⁶⁹

Die Flaneurfigur findet sich zudem in den *Straßentexten* Siegfried Kracauers.³⁷⁰ Der Schüler des Soziologen Georg Simmel verfasste ab 1930 als Berlin-Korrespondent der Frankfurter Zeitung eine Vielzahl von Artikeln und Aufsätzen wie *Das Ornament der Masse* sowie die Studie *Die Angestellten*.³⁷¹ Kracauer widmet sich in seinen Schriften ebenfalls den Oberflächenphänomenen Berlins, im Unterschied zu Hessel kritisiert Kracauer dabei aber gesellschaftliche Zustände und analysiert ausschließlich gegenwärtige Phänomene.³⁷²

Als programmatische Äußerung, die auch auf seine Flaneurtexte anzuwenden ist, gilt eine Passage aus dem *Ornament der Masse*³⁷³:

Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst. Diese sind als Ausdruck von

³⁶⁶ Franz Hessel: Spazieren in Berlin. In: Franz Hessel: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Hartmut Vollmer u. Bern Wittig. Bd 3: Städte und Porträts. Oldenburg 1999, S. 7-192, hier: S.103.

³⁶⁷ Keidel 2006, S. 30.

³⁶⁸ Vgl. Keidel 2006, S. 28.

³⁶⁹ Vgl. Keidel 2006, S. 34.

³⁷⁰ Vgl. Neumeyer 1999, S. 351.

³⁷¹ Vgl. Keidel 2006, S. 34f.

³⁷² Vgl. Keidel 2006, S. 40.

³⁷³ Vgl. Keidel 2006, S. 35.

Zeittendenzen kein bündiges Zeugnis für die Gesamtverfassung der Zeit. Jene gewähren ihrer Unbewußtheit wegen einen unmittelbaren Zugang zu dem Grundgehalt des Bestehenden. An seine Erkenntnis ist umgekehrt ihre Deutung geknüpft. Der Grundgehalt einer Epoche und ihre unbeachteten Regungen erhellen sich wechselseitig.³⁷⁴

Reflexion und Deutung folgen im Werk Kracauers Beobachtungen und Beschreibungen aus der Perspektive des Flaneurs. Die bereits angesprochene Modernisierung Berlins wird als „beschleunigter geschichtsloser Wandel“³⁷⁵ verurteilt und ruft die Melancholie seiner Flaneurfigur hervor, die in ihren Phantasmagorien Zuflucht sucht.³⁷⁶

Walter Benjamin begriff den Flaneur als die zentrale Figur der Moderne.³⁷⁷ Eine Definition des Flaneurs nach Benjamin darzulegen, gestaltet sich dennoch als problematisch. Denn der Flaneur, den Benjamin in dem im Pariser Exil verfassten Passagen-Werk skizzierte, ist kein „fest umrissener Typus“³⁷⁸. Benjamin summiert unter dem Begriff „Flaneur“ den „Prominierenden, den Bildungsreisenden, den Physiognomiker und den Detektiv“³⁷⁹. Er griff bei seinem nicht vollendeten Konzept des Flaneurs einerseits auf Edgar Allen Poes Werk *The man of the crowd* (1840) zurück, andererseits auf mehrere Arbeiten Charles Baudelaires wie *Fusées*, *Peintre de la vie moderne*, sowie die Gedichte *A une passante*, *Les foules*.³⁸⁰ Jenes Charakteristikum, welches Benjamin an den Anfang seiner Ausführungen über die Figur des Flaneurs stellt, ist möglicherweise als das wichtigste anzusehen: die Wahrnehmungsweise.³⁸¹ Diese beschreibt Walter Benjamin wie folgt:

Aber die großen Reminiszenzen, der historische Schauer – sie sind ein Bettel, den er [der Flaneur] dem Reisenden überläßt, der da glaubt, mit einem militärischen Passwort den *genius loci* angehen zu können. Unser Freund darf schweigen. Beim Nahen seiner Tritte ist der Ort schon rege geworden,

³⁷⁴ Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1977, S. 50

³⁷⁵ Keidel 2006, S. 40.

³⁷⁶ Vgl. Keidel 2006, S. 40.

³⁷⁷ Vgl. Neumeyer 1999, S. 14.

³⁷⁸ Dietmar Voss: *Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne*. In: Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988. (Rowohlts Enzyklopädie. Hrsg. von Burghard König; Bd. 471), S. 37-60S, hier: S. 37.

³⁷⁹ Voss 1988, S. 37.

³⁸⁰ Vgl. Neumeyer 1999, S. 16.

³⁸¹ Vgl. Irmgard Egger: *Heterotopie und Exil. Joseph Roths Reisebuch 'Die weißen Städte'*. In: *Jahrbuch für Literatur und Kultur der Weimarer Republik*, Bd. 13 (2009/10), S.75-88, hier: S. 76.

sprachlos, geistlos gibt seine bloße innige Nähe ihm Winke und Weisungen.³⁸²

Benjamins Methode des „flanierenden Denkens“³⁸³ kennzeichnet das Werk *Einbahnstraße*. Anhand der Beobachtungen des Hausschilds „VEREIDIGTER BÜCHERREVISOR“ arbeitet Benjamin beispielsweise eine philosophische wie auch historische Betrachtung zu der Thematik der Schrift aus.³⁸⁴ Der Text erscheint durch dieses Verfahren als Straße, wie Ernst Bloch in einer Rezension der *Einbahnstraße* feststellte:

Die Schrift bedient sich höchst moderner Mittel, mit später Grazie, für oft abseitige oder verschollene Inhalte. Ihre Form ist die einer Straße, eines Nebeneinanders von Häusern und Geschäften, worin Einfälle ausliegen.³⁸⁵

Benjamins Methode des „flanierenden Denkens“ hat zur Folge, dass der Leser selbst zum Flaneur auf der „Textstraße“³⁸⁶ wird, der den Geistesblitzen, die die Auslöser der Denkbilder darstellen, folgt.³⁸⁷

In den zu behandelnden Werken Koeppens finden sich eben solche Figuren, die sich den Raum durch zielloses Flanieren erschließen. Zwei Figuren erregen in dieser Hinsicht die Aufmerksamkeit des Lesers: der US-Soldat Odysseus Cotton aus *Tauben im Gras* und der SS-Verbrecher Gottlieb Judejahn aus *Der Tod in Rom*. Ihr Flanieren durch das München der Nachkriegszeit bzw. das Rom der 1950er Jahre verkehrt Koeppen in Gegenteiliges. Die Städte und ihre „Aura“³⁸⁸ erschließt sich beiden nicht, sie nehmen die Städte als eine feindliche Umgebung, als einen Urwald wahr, wie im folgenden Kapitel gezeigt werden soll. Beide schleichen naiv, tierisch und unreflektiert durch das städtische Territorium. Diese Figuren werden in dieser Arbeit deshalb als „Anti-Flaneure“ bezeichnet, da sie einen Bruch zum Flaneur der Moderne darstellen.

³⁸² Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 524.

³⁸³ Keidel 2006, S. 44.

³⁸⁴ Vgl. Keidel 2006, S. 44.

³⁸⁵ Ernst Bloch: Erbschaften der Zeit. Frankfurt a. M. 1985, S. 368.

³⁸⁶ Keidel 2006, S. 45.

³⁸⁷ Vgl. Keidel 2006, S. 45.

³⁸⁸ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 560.

5.3.1. „Odysseus sah gewaltige Dschungeln unter sich wachsen“: Der US-Soldat Odysseus Cotton als Anti-Flaneur

Die Figur Odysseus Cotton stellt in *Tauben im Gras* in vielerlei Hinsicht einen exzeptionellen Charakter dar. Im tristen Nachkriegsdeutschland wird er als einzige Figur lachend, sich freuend dargestellt, denn „er hatte Vertrauen“ (TG, S. 28). Cotton strahlt eine gewisse Naivität und Unverdrossenheit aus, obwohl ihm die Stadt feindlich begegnet: „Odysseus lachte. Er lachte wie ein Kind, das schnell Bekanntschaften schließt; er empfand, kindlich, den Alten als altes Kind, als Spielgefährten der Straße.“ (TG, S. 32)

Zwischen Cotton und seinem Begleiter, dem Dienstmann Josef, besteht eine Opposition, die sich besonders physiognomisch bemerkbar macht:

Sie gingen durch die Straßen, Odysseus voran, ein großer König, ein kleiner Sieger, jung, lendenstark, unschuldig, tierhaft, und Josef hinter ihm, zusammengeschrumpft, gebückt, alt müde und pfiffig doch [...]. (TG, S. 40)

Der Weg, den Cotton und Josef miteinander bestreiten, führt sie in das Wirtshaus zur Glocke, auf einen Turm, in ein Stadion, auf den Heiligengeistplatz und schließlich in eine Bar. Vom Bahnhof aus macht sich der US-Soldat Odysseus Cotton „unschlüssig“ (TG, S. 26) und anscheinend ziellos auf seinen Weg durch die Stadt. Die Voraussetzung für das unbeteiligte, ziellose Spazieren des Flaneurs wäre damit angelegt. Koeppen verkehrt dieses aber in Gegenteil. Die Aura der Gebäude, Straßen und Netzwerke öffnen sich Cotton nicht. Der Raum wirkt nicht auf Cotton, Cotton wirkt auf den Raum. Anders als der Flaneur, der in seiner Umgebung aufgeht, wird Cotton als Fremder, als Eindringling wahrgenommen. „Er [Josef] folgte dem schwarzen Mann, er folgte dem Befreier, dem Eroberer, folgte der Schutz- und Besatzungsmacht in die Stadt.“ (TG, S.32f.) Das Fremde wird einerseits durch Cottons Hautfarbe, andererseits durch die amerikanische Musik aus seinem Kofferradio untermauert, welches der Dienstmann Josef trägt.

Cotton erweist sich im Roman einerseits als Objekt, über welches gesprochen wird oder Reflexionen angestellt werden. „Braucht dein Nigger deutsches Geld?“ – „Wir wechseln deinem Nigger.“ (TG, S. 41) Andererseits ist er ein reiner Akteur:

Odysseus schlug mit dem Stein, oder ein Stein, den die Meute geworfen hatte, schlug gegen Josefs Stirn. Odysseus riß das Geld, den Schein, den er Josef

gegeben hatte, König Odysseus, aus dem Notizbuch des Dienstmannes [...].
(TG, S. 166)

Die Gedanken dieser Figur bleiben dem Leser verschlossen, selbst der Erzählerkommentar wirkt reduziert. Es scheint, als nehme Odysseus Cotton äußere Reize zwar wahr, verarbeite sie aber nicht innerlich. Dies lässt den Eindruck einer naiven, unreflektierten, oberflächlich konstruierten Figur entstehen.

Odysseus blickte zufrieden über die Stadt. Er stand oben. Sie lag unter ihm. Er wußte nichts von der alten Geschichte der Stadt, er wußte nichts von Europa, aber er wußte, daß dies eine Hauptstadt der weißen Leute war, eine Stadt, aus der sie gekommen waren und dann Orte wie New York gegründet hatten. [...] [A]uch hier war Wald gewesen, dichter Urwald, grünes Gestrüpp, Odysseus sah gewaltige Dschungeln unter sich wachsen, Gestrüpp, Farne, Lianen überwucherten die Häuser; [...]. (TG, S. 115)

5.3.2. „Den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit“: Der Dienstmann Josef als Flaneur wider Willen

Die Wahrnehmungsweise des Flaneurs ist Cotton fremd. Die Stadt offenbart sich Cotton lediglich als geschichtsloser, feindlicher Großstadtdschungel. Diese Wahrnehmungsweise entdeckt man hingegen bei seinem Gefährten und späteren Opfer Josef, der auf dieser letzten „Dienstreise“ zum Flaneur wider Willen wird. Die „Aura“ des Viertels um die Heiligengeistkirche wird Josef zugänglich:

Die Heiligengeistkirche gab dem Heiligengeistplatz, dem Heiligengeistspital und der Heiligengeistwirtschaft den Namen. Die Wirtschaft war verrufen. Wo waren sie hingeraten? Als Josef noch klein war, hatten sich Marktleute in der Wirtschaft getroffen. Die Marktleute kamen mit Pferd und Wagen in die Stadt gefahren [...] Damals war das alte Viertel um die Heiligengeistkirche das Herz der Stadt gewesen. Später hatte sich das Stadtzentrum verlagert. Die alte Gegend starb. Der Markt starb. Der Platz, die Häuser, das Spital, die Kirche wurden im Krieg bombardiert, als sie schon lange gestorben waren. Ruinen blieben. [...] Die Gegend wurde ein Schlupfwinkel. Die kleinen Diebe trafen sich hier, die schäbigen Zuhälter, die billigen Dirnen. [...] Es war Josefs Erzheimat, sein Spielviertel, sein Kinderarbeitsviertel, die Kirche seiner ersten Kommunion. Wo waren sie hingeraten? (TG, S. 154f.)

Der Anblick der Heiligengeistkirche eröffnet in Josef einen Erinnerungsraum, der in seine Kindheit reicht und den Verfall des einstigen Stadtkerns zum kriminellen Umschlagplatz demonstriert. Durch Zufall gelangt der Dienstmann an diesen Ort seiner Kindheit, der ihm diese vergegenwärtigt. Das Verfahren der ortsgebundenen Kindheitserinnerungen wandte Walter Benjamin in seinem Werk „Berliner

Kindheit um neunzehnhundert“ ebenfalls an. Die Kindheit Benjamins wird dabei nicht chronologisch eingebracht, sondern manifestiert sich an einer Vielzahl von Orten (z. B. Berliner Zoo), aus welchen sich eine topographische Geschichte zusammensetzt.³⁸⁹ Im Gegensatz zu Benjamin, der „die Bilder [...] der Kindheit mit Absicht“³⁹⁰ hervorrief, stellt die Erinnerung Josefs eine *mémoire involontaire* dar. Nach Marcel Proust handelt es sich dabei um eine nicht intendierte und nicht bewusst vollzogene Erinnerung, die an einen bestimmten Erinnerungsträger gebunden ist.³⁹¹ Proust utilized die *mémoire involontaire* als Textstrategie in seinem die Zeit und ihre individuelle Erfahrung behandelnden Werk *A la recherche du temps perdu*.³⁹² Indem die Betrachtung der Orte der Kindheit des Dienstmannes Josef verborgene Erinnerungen heraufbeschwört, folgt Koeppen der Textstrategie Benjamins, denn „den Flanierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit.“³⁹³

5.3.3. „Rom schwamm vor seinem Blick“: Gottlieb Judejahn als Anti-Flaneur

Den Typus des Flaneurs schuf Paris. Daß nicht Rom es war, ist das sonderbare. Und der Grund? Zieht nicht in Rom selbst das Träumen gebahnte Straßen? Und ist die Stadt nicht zu voll von Tempeln, umfriedeten Plätzen, nationalen Heiligtümern, um ungeteilt mit jedem Pflasterstein, jedem Ladenschild, jeder Stufe und jeder Torfahrt in den Traum des Passanten eingehen zu können?³⁹⁴

Eine Antwort auf Walter Benjamins Frage mag die Figur des Gottlieb Judejahn geben. Dem SS-General, der wegen eines Waffendeals und eines Familientreffens in Rom verweilt, ist es trotz der Kulisse der ewigen Stadt eben nicht möglich, in den „Traum des Passanten“ einzugehen. Vielmehr stellt Rom eine Bedrohung für ihn dar.

Die Kirche [*Trinità dei Monti*] hatte zwei spitze Türme. Nonnen vom Kloster *du Sacré Coeur* standen auf den Stufen, die zur Kirche führten. Judejahn ekelte sich vor ihren langen Röcken, ihren Umhängen, ihren Hauben. Hexen!

³⁸⁹ Vgl. Ebeling 2010, S. 123f.

³⁹⁰ Walter Benjamin: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« Fassung letzter Hand. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. VII. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 937), S. 385-433., hier: S. 385.

³⁹¹ Vgl. Eva Erdmann: *mémoire involontaire*. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 367-368, hier: S. 367f.

³⁹² Vgl. Erdmann 2001, S. 367f.; ferner Köhn 1989, S. 211-223.

³⁹³ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 524.

³⁹⁴ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 525.

Zu seinen Füßen war nun die Spanische Treppe, lag Rom, und im Hintergrund erhob sich mächtig die Kuppe von St. Peter – der alte Feind. [...] Er musste nach der Brüstung greifen. Seine Finger klammerten sich an die bröckelnde Mauerung. Schmerz wühlte ihn auf. Rom schwamm vor seinem Blick, ein Meer von sich auflösenden Steinen, und die Kuppel von St. Peter war eine schaukelnde Luftblase auf dieser wilden See. Schluchzen schüttelte Judejahn. (TR, S. 426f.)

Die Unsicherheit, mit der sich der Zivilist Judejahn durch die Stadt bewegt, äußert sich einerseits in einer Regression in sein kindliches Alter-Ego³⁹⁵, andererseits in dem Versuch, sich die Stadt „militärisch“ anzueignen, Rom zu „erobern“ (TR, S. 445).

Er warf einen Blick auf den Stadtplan, den er gefaltet bei sich trug. Er orientierte sich schnell, das hatte er gelernt; in Wäldern, in Sümpfen und in Wüsten konnte er sich nicht verirren. Er würde sich auch im Dschungel der Stadt nicht verlaufen. (TR, S. 425)

Eine weitere Form des „Einverleibens“ Roms verfolgt Judejahn durch sein maßloses tierisches Fressen. Während der Flaneur „wie ein asketisches Tier [...] durch unbekannte Viertel“ streift, „bis er in tiefster Erschöpfung [...] zusammensinkt“³⁹⁶, „schlingt“ Judejahn „gegen alles Grausen“ verschiedene Speisen hinunter, „um der Auflösung zu entgehen“ (TR, S. 429). Das Bestialische an seinem Wesen äußert sich dabei nicht nur in seiner Gefräßigkeit. In tierischer Weise beschränkt sich seine Begierde auf „[f]ressen, saufen, huren“ (TR, S. 454). Vor der bedrohlichen Stadterfahrung verkriecht sich Judejahn zumeist in unterirdische, geschlossene Innenräume. Dabei handelt es sich zum einen um städtische Innenräume wie eine heruntergekommene Kellerkneipe oder den Kerker der Papstburg, zum anderen um den – zumindest temporär – privaten Innenraum des Hotelzimmers, welche sich im Vergleich zum Stadttreiben durch eine Reizarmut auszeichnen. Eine weitere Rückzugsmöglichkeit bietet der imaginierte Raum der Wüste.³⁹⁷ Das Bild des Einverleibens tritt in paradoxer Weise noch einmal auf:

So trieb er ab, trieb in den Corso hinein, einen langen gefüllten Darm, gefüllt mit Wagen und Menschen. Wie Mikroben, wie Maden, wie Stoffwechsel und Verdauung zog es durch den Längsdarm der Stadt. Judejahn schwemmte der Sog des Verkehrs nach rechts [...]. (TR, S. 445f.)

³⁹⁵ Vgl. „der kleine Gottlieb“ (TR, S. 424)

³⁹⁶ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 525.

³⁹⁷ Vgl. Kap. 4.

Nicht Judejahn „verleibt“ sich die Stadt ein, ganz im Gegenteil, er wird von dem überdimensionalen Verdauungsapparat der organisch konstituierten Stadt wie eine nichtige „Mikrobe“ zersetzt.

Die Reizüberflutung der Stadt scheint ihm zunehmend zuzusetzen.

Er schob sich voran, zurück, er hatte Richtung und Zeit verloren, Gegenwart wurde Vergangenheit, aber das Ziel hielt er im Auge, die Marmorstufen, den Steinkoloß, das weiße Ehrenmal an der *Piazza Venezia*, das Nationaldenkmal des zweiten Viktor Emanuel, das Judejahn nach irgendeiner Verwechslung, einer falschen Erklärung für das Kapitol hielt und zugleich für einen Musso-
lini-Bau, [...]. (TR, S. 446)

Die Dimensionen Raum und Zeit werden in Judejahns Wahrnehmung außer Kraft gesetzt. Ziel- und zeitlos taumelt er durch Rom. Eine Flut von Eindrücken und Bildern dringt auf Judejahn ein, die unzählige Assoziationen in ihm auslösen. Die Stadt scheint Judejahns Weg zu diktieren. Während ihm „die Jahre am Wüstenrand [...] nun wie eine in Narkose verbrachte Zeit“ (TR, S. 428) erscheinen, löst die Großstadt Krankheitszustände wie Schmerz, Fieber und Übelkeit bei Judejahn aus.³⁹⁸ Dem SS-Schergen fehlt es an jenem Attribut der Großstädter, welches Georg Simmel in dem 1903 erschienenen Aufsatz *Die Großstädter und das Geistesleben* als „Blasiertheit“³⁹⁹ bezeichnete. Dabei handelt es sich um eine „eigentümliche Anpassungserscheinung [...], in der die Nerven ihre letzte Möglichkeit, sich mit den Inhalten und der Form des Großstadtlebens abzufinden, darin entdecken, daß sie sich der Reaktion auf sie versagen.“⁴⁰⁰ Die anfängliche Verwirrung steigert sich bis zum Ende des Romans zu einem Wahn, in welchem Judejahn Vergangenheit und Gegenwart, Imagination und Realität nicht mehr voneinander trennen kann. Die geistige Überforderung, die Judejahn in Rom erfasst, sowie das animalische Verhalten, welches er an den Tag legt, weisen offensichtliche Ähnlichkeiten zu dem Gebaren Franz Biberkopfs aus Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* auf.⁴⁰¹ Kaserne und Gefängnis, zwei Räume, die Foucault in seinen Ausführungen zu den Heterotopien nennt und die für mehrere Jahre die Heimat der

³⁹⁸ Vgl. Kap. 4.1.3.

³⁹⁹ Georg Simmel: *Die Großstädter und das Geistesleben*. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Bd. 1. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1995, S. 116 – 131, hier: 122.

⁴⁰⁰ Simmel 1995, S. 122.

⁴⁰¹ Vgl. Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. München 2007. (dtv; Bd. 295) sowie zur Wahrnehmungsweise Franz Biberkopfs vgl. Sabina Becker: »Simultan-Epos der Weltstadt« - Döblins »Berlin Alexanderplatz« In: Becker 1993, S. 288-354.

jeweiligen Protagonisten ausmachen, sind in ihrer reizlosen Kargheit vergleichbar.

Judejahn fällt damit unter die Kategorie des Anti-Flaneurs. Während es Odysseus Cotton durch seine Naivität nicht möglich ist, die „Aura“ des Münchens der Nachkriegszeit zu erfassen, mangelt es Judejahn an der Simmelschen Blasiertheit, um die Reizüberflutung der Großstadt Rom zu bewältigen.

5.3.4. “[N]och mehr liebe ich Rom, wie es lebt.“: Siegfried Pfaffrath als Flaneur

Der Tod in Rom bietet aber auch eine Flaneurfigur: Siegfried Pfaffrath⁴⁰². Die Wahrnehmungsweise des „Touristen“ und des „Flaneurs“ stellt Koeppen in *Der Tod in Rom* in eine klare Opposition. Zynisch heißt es im Roman:

Reisegesellschaften sind fleißig und absolvieren noch in der Nacht ihren Schnellkurs in Kulturgeschichte und Länderkunde. Photographen lassen ihr Blitzlicht leuchten: auch ich war in Rom. (TR, S. 449)

Für die Touristen stehen nicht der Kunstgenuss oder gar das Bildungserlebnis im Vordergrund, das Sightseeing wird als Pflichtprogramm verstanden. Die Aura der Kunst- und Bauwerke Roms erschließt sich aber, wie Benjamin erklärt, nicht durch ein „militärischen Passwort“⁴⁰³. Die Touristen entdecken somit nicht das Unbekannte und das Fremde des Auslands, ihnen verbleibt lediglich ein „auch ich war in Rom“.⁴⁰⁴

Dem musischen und kunstinteressierten Siegfried Pfaffrath, der neben Philipp aus *Tauben im Gras* und Felix Keetenheuve aus *Das Treibhaus* zu den typischen melancholischen Künstlerfiguren Koeppens zählt⁴⁰⁵, offenbart sich dagegen die Aura der ewigen Stadt. Mehr noch als den Kunstgenuss schätzt Siegfried Pfaffrath die Lebendigkeit auf den Straßen Roms⁴⁰⁶:

[Siegfried Pfaffrath] „[I]ch liebe die alten Götter, liebe die Schönheit, die, lange in der Erde verborgen, wieder ans Licht kam, liebe das Maß und die glatte kühle Steinhaut der alten Gestalten, aber noch mehr liebe ich Rom, wie es lebt, wie es ist und mir sich zeigt, [...], ich liebe die Straßen, die Winkel, die Treppen, die stillen Höfe mit Urnen, Efeu und Laren und die lauten Plätze

⁴⁰² Vgl. Kuhn 2007, S. 68 sowie Häntzschel 2006, S. 102.

⁴⁰³ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 524.

⁴⁰⁴ Vgl. Kuhn 2007, S. 66.

⁴⁰⁵ Vgl. Wittig 2009, S. 44.

⁴⁰⁶ Vgl. Kuhn 2007, S. 67.

mit den tollkühnen Lambrettafahrern, ich liebe das Volk am Abend vor den Haustüren, seine Scherze, seine ausdrucksvollen Gesten, seine Begabung für die Komödie, sein Gespräch, das ich nicht verstehe, ich liebe die rauschenden Brunnen mit ihren Meeresgöttern, Nymphen und Tritonen, ich liebe die Kinder auf dem Brunnenrand aus Marmelstein, die gaukelnden bekränzten grausamen kleinen Neronen, ich liebe das Drängen, Reiben Stoßen, Schreien, Lachen und die Blicke auf dem Corso [...]“ (TR, S. 436)

Pfaffraths Flanieren durch Rom ist gefolgt von solch gearteten Lobeshymnen auf die ewige Stadt, die eine Vielzahl von Impressionen wiedergeben und Rom als Inbegriff der Stadt darstellen.⁴⁰⁷ Siegfried Pfaffraths Wahrnehmung der Stadt erfolgt synästhetisch.⁴⁰⁸ Die hypotaktischen Satzkonstruktionen, die Pfaffraths innere Monologe prägen, können im Sinne Hessels als rastloses Flanieren durch die verwinkelten Gassen des historischen Zentrums Roms aufgefasst werden. Mittenzwei sieht mit Verweis auf die Tätigkeit des Ich-Erzählers in diesen Wortkaskaden das Auf- und Abswellen symphonischer Musik gespiegelt.⁴⁰⁹ Im Gegensatz zu Judejahn, der von dem lebendigen Treiben auf den Straßen Roms sinnlich wie kognitiv überfordert ist, weist Siegfried Pfaffrath eben jene Simmelsche „Blasiertheit“⁴¹⁰ auf, die es ihm ermöglicht, Rom sowohl in seiner historischen, künstlerischen Tiefe wahrzunehmen, als auch in seinem vitalen gegenwärtigen Treiben. Rom bedeutet für den homosexuellen Komponisten, der im Bruch mit seiner deutschnationalen Familie lebt, Unabhängigkeit, Einsamkeit und Ruhe vor jeglicher sozialer Bindung.⁴¹¹ Pfaffraths Stadtwahrnehmung beruht nicht auf einem „realitätsfremden und esoterischen Schönheitssinn“⁴¹², er erweist sich auch als kritischer Beobachter, zum Beispiel bei einem Spaziergang durch die Anlagen der *Villa Borghese* und der *Villa Medici*⁴¹³:

[Siegfried Pfaffrath] „Macht hatte diese Gärten geschaffen, Macht die Villen, Macht die Paläste, Macht die Stadt gebaut, Macht die Mauer errichtet, Macht hatte die Schätze herbeigeholt, Macht die Kunst angeregt, die Stadt war schön, ich war glücklich, an ihrer alten Mauer entlangzugehen, aber die Macht war für die Mitlebenden stets schrecklich, war Machtmißbrauch, war

⁴⁰⁷ Vgl. Kuhn 2007, S. 67.

⁴⁰⁸ Vgl. Kap. 6.6.2.2.

⁴⁰⁹ Vgl. Johannes Mittenzwei: Die musikalische Kompositionstechnik des »inneren Monologs« in Koeppens Roman »Der Tod in Rom«. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976, S. 109-132, hier: S. 114.

⁴¹⁰ Simmel 1995, S. 122.

⁴¹¹ Vgl. Kuhn 2007, S. 68.

⁴¹² Kuhn 2007, S. 68.

⁴¹³ Vgl. Kuhn 2007, S. 68.

Gewalt, war Unterdrückung, war Krieg, war Brandstiftung und Meuchelmord, Rom war von Erschlagenen aufgebaut, [...]“ (TR, S. 546f.)

Pfaffrath nimmt damit eine ambivalente Haltung gegenüber Rom und seinen Kunstwerken ein. Einerseits erfreut er sich an der Schönheit Roms und seiner Künste, andererseits speisen sich eben diese aus Barbarei, Machtmissbrauch und Unterdrückung. Der Tonsetzer kann sich über die Grenzen des Ästhetizismus hinaus, der im Kontrast zu seiner nationalsozialistischen Erziehung steht und damit eine therapeutische Wirkung auf ihn hat, eine ethisch korrekte Haltung einnehmen, Mitleid und Empathie empfinden.⁴¹⁴ Die Fähigkeit zu diesen Gefühlen wie auch sein Kunstverständnis sind weitere Aspekte, die ihn von dem Anti-Flaneur Judejahn trennen.

Eine weitere Dimension des Flaneurs nach Benjamin kommt in der Figur des Siegfried Pfaffrath zur Geltung. Die Erfahrung des Rausches, der denjenigen „überkommt, der lange ohne Ziel durch Straßen marschiert“⁴¹⁵. Der Flaneur taucht in einem „anamnestischen Rausch“⁴¹⁶ in die Stadt ein und begibt sich – wie schon Baudelaires Flaneurfigur – in die „explosiven Landschaften der Städte“, er sucht die „Einöden“ auf, das „intellektuelle Brachland, wo der Einzelne dem gesellschaftlichen Zwang entgeht“⁴¹⁷. Diese bilden einen Teil der Stadterfahrung, doch sie werden von der bürgerlichen Welt ausgeblendet. Siegfried Pfaffrath steigt hinab in diese urbane Unterwelt Roms, die von einem verdreckten, verlassenen Badeschiff am Tiber-Ufer symbolisiert wird. Dort erwarten ihn abstoßende römische Straßenjungen, die ihn durch eine sexuelle Offerte hinab gelockt hatten. Einem Palimpsest gleich, drängen die homosexuellen Kindheitserfahrungen, die Pfaffrath in der NS-Eliteschule sammelte, an die Oberfläche.⁴¹⁸ Obwohl er nur von Selbsthass und Abscheu gezeichnet der Offerte nachkommen kann, kehrt er in einem „Sinnesrausch“ an die Oberfläche zurück. Der Abstieg zu dem Tiber-Ufer bedeutet eine Schwellenerfahrung. Benjamin betont die Affinität von Prostituierten zu eben diesen Schwellen.⁴¹⁹ Die Schwelle steht für „Wandel [und] Übergang“, aus ihrer Erfahrung lässt sich „Kraft saugen“⁴²⁰. Empfindet er

⁴¹⁴ Vgl. Kuhn 2007, S. 68.

⁴¹⁵ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 525.

⁴¹⁶ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 525.

⁴¹⁷ Ernst Jünger u. Louis Aragon zit. nach: Voss 1988, S. 49.

⁴¹⁸ Vgl. Egger 2003, S. 39f.

⁴¹⁹ Vgl. Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 617f.

⁴²⁰ Benjamin, Bd. V. I. 1982, S. 617.

das Wasser des Tibers vor seiner Unterwelterfahrung als stinkend und faulend (vgl. TR, S. 508), so erquickt ihn „die feuchte, umschlingende Umarmung des mythischen Elements“ (TR, S. 510) nach seinem Erlebnis. Die rauschhafte Stadterfahrung lässt ihn schließlich seine Melancholie überkommen und beflügelt somit seine Abreisepläne nach Afrika, welches einen kulturellen Gegenentwurf zu Rom darstellt.⁴²¹ Das Bad im Tiber wird in der Forschungsliteratur als mythologische „Wiedergeburt“⁴²² des Künstlers aufgefasst.

Mittels der Figuren Gottlieb Judejahn und Siegfried Pfaffrath stellt Koeppen in *Tauben im Gras* die beiden literarischen Konzepte der Stadtwahrnehmung der Weimarer Republik gegenüber. Der Anti-Flaneur Judejahn verfügt eben nicht über eine „beschleunigte, fragmentierte Wahrnehmung“⁴²³, welche Georg Simmel und Siegfried Kracauer bei der Berliner Bevölkerung am Beginn des 20. Jahrhunderts konstatierten, um der Großstadt Rom Herr zu werden, und erinnert dabei an Alfred Döblins Figur Franz Biberkopf aus *Berlin Alexanderplatz*. Der Flaneur Siegfried Pfaffrath begegnet den Stadtdiskursen Roms mit einer „verlangsamte[n], einführende[n] Wahrnehmung“⁴²⁴ im Sinne Charles Baudelaires, Franz Hessels und Walter Benjamins, die ihm die Aura der Stadt zugänglich macht.

⁴²¹ Vgl. Häntzschel 2006, S. 102 sowie Kuhn 2007, S. 69.

⁴²² Gerhard Pinzhoffer: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“. Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht. Würzburg 1996. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 174), S. 32.

⁴²³ Irmgard Egger: Exil und Heterotopie. Joseph Roths Reisebuch ‚Die weißen Städte‘. In: Jahrbuch für Literatur und Kultur der Weimarer Republik, Bd. 13 (2009/10), S.75-88, hier: S. 76.

⁴²⁴ Egger 2009, S. 76.

6. Großstadt Wahrnehmung

Mit allen Sinnen will er [Koeppen] das Dasein spüren, erfassen und ergründen. Ein hungriger und nimmersatter, ein gieriger Beobachter seiner Umwelt ist er bis heute geblieben. [...] Seine Bücher strotzen von Licht, Schatten und Farbe, von Klängen, Lauten und Tönen, von Düften und Gerüchen, ihnen haftet das Aroma des Lebens an. Er ist der sinnlichste deutsche Prosaist.

Marcel Reich-Ranicki 1976^{*}

6.1. München⁴²⁵ – Die Stadt als Pandämonium

Koeppens Bezeichnung der Stadt als „Pandämonium“⁴²⁶ manifestierte sich in *Tauben im Gras* im zivilisatorischen Untergang der Münchner Nachkriegsbevölkerung. Die Romanhandlung, die die Zeit eines Tages umschließt und sich aus etwa 106 Abschnitten zusammensetzt, folgt etwa 30 Figuren verschiedenen Alters, aus verschiedenen Schichten, Branchen und Herkunftsländern.⁴²⁷ Hunger, Existenzangst, Armut und eine Atmosphäre der Bedrohung und der Aggression lassen die Großstadtbevölkerung in der Nachkriegszeit zu erniedrigten und entmenslichten Tieren verkommen.⁴²⁸ Als Odysseus Cotton mit dem Gepäckträger Josef durch die Straßen zieht, verwandeln sich die Menschen um sie herum in Tiere: „[...] [H]ungrige Gesichter, Gesichter die Gott vergessen hatte, Ratten, Haifische, Hyänen, Lurche, kaum noch mit Menschenhaut getarnt [...]“ (TG, S. 98). Cotton nimmt die Stadt in der Folge als bedrohlichen Großstadtdschungel wahr (vgl. TG, S. 115). Stühler sieht in den Beziehungen der Menschen zueinander in der Nachkriegsgesellschaft das Gesetz vom *Homo homini lupus* verdeutlicht.⁴²⁹ Die Figuren der Großstadt treten nur kurz in Verbindung, innerlich bleiben sie sich aber fremd. Wenn es zur Interaktion kommt, verläuft diese in negati-

^{*} Reich-Ranicki 1976, S. 134.

⁴²⁵ Obwohl der Handlungsort nie namentlich genannt wird, geht man davon aus, dass es sich hierbei um München handelt. Beispielsweise ist einer jener zentralen Orte des Romans, das Bräuhaus, unschwer als das stadtbekannte Hofbräuhaus zu erkennen. Vgl. Koch 1973 S. 64.

⁴²⁶ Vgl. Horst Bienek: Werkstattgespräch. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976, S. 247-276, hier: S. 250.

⁴²⁷ Vgl. Stühler 1989, S. 89f.

⁴²⁸ Vgl. Stühler 1989, S. 107f.

⁴²⁹ Vgl. Stühler 1989, S. 107.

ven Bahnen, etwa wenn die Prostituierte Susanne dem US-Soldaten Odysseus Cotton Geld stiehlt, oder dieser den Gepäckträger Josef tötet (vgl. TG, S. 164f.). Das Tierische, das Bestialische in den Figuren drängt sich insbesondere dann an die Oberfläche, wenn die Figuren miteinander Geschäfte machen.⁴³⁰ Als Emilia zu den Pfandleihanstalten geht, „steigt sie hinab in ihre Keller, steigt hinunter zu den Schlangen, Fröschen und Lurchen [...] läßt sich von Lurchen anlangen, es eckelt sie, aber sie treibt Geld auf [...]“. (TG, S. 98) Diese tierische Unterwelt verdeutlicht die zwischenmenschliche Kälte der Nachkriegsgesellschaft.

Doch die Entmenschlichung der Figuren eröffnet noch eine weitere Bezugsebene für die Interpretation des Romans. Die Menschen der Nachkriegszeit werden wie Tiere als Objekte des Zufalls dargestellt. Dies spiegelt sich im Bild der Tauben im Gras wider. Der Titel des Romans referiert auf den Zufall, dem das Geschehen im Roman unterliegt. Das Überkreuzen der Erzählstränge durch die Begegnungen der Figuren scheint dem Zufall anheimzufallen. Der Fatalismus und der Glaube an eine höhere Macht haben nach dem Grauen der Weltkriege abgedient, der Zufall regiert.⁴³¹ Im Text erscheint der Titel zweimal und bekräftigt die Macht des Zufalls. Erstmals erscheint das Bild der Tauben im Gras, als die amerikanischen Lehrerinnen Miss Wescott und Miss Burnett einen ehemaligen Platz der Nationalsozialisten betreten:

Die Lehrerinnen gingen über den großen Platz, eine von Hitler entworfene Anlage, die als Ehrenhain des Nationalsozialismus geplant war. Miss Wescott machte auf die Bedeutung des Platzes aufmerksam. Im Gras hockten Vögel. Miss Burnett dachte »wir verstehen nicht mehr als die Vögel von dem was die Wescott quatscht, die Vögel sind zufällig hier, und vielleicht waren auch die Nazis nur zufällig hier, Hitler war ein Zufall, seine Politik war ein grausamer und dummer Zufall, vielleicht ist die Welt ein grausamer und dummer Zufall, keiner weiß warum wir hier sind, die Vögel werden wieder auffliegen und wir werden weitergehen, [...] (TG, S. 171)

Der Dichter Mr. Edwin zitiert in seinem Vortrag über den europäischen Geist die amerikanische Dichterin Gertrude Stein, der das Zitat „*Pigeons on the grass alas*“ zugeschrieben wird⁴³²:

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

⁴³⁰ Vgl. Stühler 1989, S. 107.

⁴³¹ Vgl. Stühler 1989, S. 104.

⁴³² Vgl. Stühler 1989, S. 104.

Tauben im Gras als an Tauben auf dem Markusplatz in Venedig, wie Tauben im Gras betrachten 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, wortlos, frei und von Schlingen bedroht, dem Metzger preisgegeben, aber stolz auf die eingebildete, zu nichts als Elend führende Freiheit und göttlicher Herkunft. (TG, S. 214f.)

Obwohl gegenteiliger Meinung, entlarvt Mr. Edwin in seinem Vortrag die Rückbindung des Menschen an eine göttliche Existenz und den Wert der Freiheit als Trugbild.⁴³³ Die Verweise auf die Orientierungslosigkeit der Figuren in einer „von Gott aufgegeben[en]“ (TG, S. 127), lediglich durch den Zufall bestimmten Welt sind im Roman zahlreich. Der unerbittliche, grausame „Strom der Geschichte“ (TG, S. 83), den der Dienstmann Josef aus einem Kofferradio zu vernehmen vermeint, wird sie beizeiten unter seinen Schlammmassen vergraben und ihre Existenz auslöschen.⁴³⁴

Der Strom der Geschichte floß. Zuweilen trat der Strom über die Ufer. Er überschwemmte das Land mit Geschichte. Er ließ Ertrunkene zurück, er ließ Schlamm zurück, die Düngung, das stinkende Mutterfeld, eine Fruchtbarkeitslauge. (TG, S. 83f.)

Im Kontrast zu dem animalischen Großstadtdschungel steht die Ebene der mythologischen Referenzen. Während das Bestialische in der Nachkriegsbevölkerung tief verankert zu sein scheint, bilden die Vergleiche zu mythischen Gestalten lediglich eine oberflächliche, sinnentleerte Fassade.⁴³⁵

6.2. Rom – Die Welt des Todes

Koeppen stilisiert die ewige Stadt in diesem Roman als „Welt des Todes“⁴³⁶. Verweise auf die lebensfeindliche Ausrichtung der Stadt finden sich bereits in den vorangestellten Motti des Romans. Dabei handelt es sich zum einen um das Zitat „*il male seme d'Adamo*“ aus Dantes Inferno, welches am Ende des dritten Gesanges der Hölle steht, zum anderen um den Satzsatz aus Thomas Manns Novelle

⁴³³ Vgl. Stühler 1989, S. 105.

⁴³⁴ Vgl. Dietmar Voss: Das Meer, der Wahn und die Großstadt. Magische Bildräume bei Döblin und Koeppen. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 239-255, hier: S. 247f.

⁴³⁵ Vgl. Stühler 1989, S. 106.

⁴³⁶ Brink-Friederici 1990, S. 132.

Der Tod in Venedig, welcher den Roman in abgewandelter Form abschließt.⁴³⁷ Beide Zitate haben den Tod zum Thema. Das erste Motto ist jener Szene der Höllenfahrt der verworfenen Seelen entnommen. Die Bezeichnung als „schlechter Samen Adams“ korreliert mit dem negativen Menschenbild Koeppens in *Der Tod in Rom*. Das zweite Motto verweist auf den Cholera-Tod des Schriftstellers Gustav von Aschenbach in Venedig.⁴³⁸ Tod und Höllenfahrt erwarten die Romanfiguren, insbesondere die Figur des Gottlieb Judejahn, schließlich auch in der ewigen Stadt.

Brink-Friederici sieht in dieser Omnipräsenz des Todes, der den „Gipfel der naiven Unmoral“⁴³⁹ darstellt, sowie in der Märchenformel des Romananfangs die Textgattung des „Antimärchens“ erfüllt.⁴⁴⁰ Verfall und Verwesung prägen das römische Stadtbild. So bröckelt die Mauerung der Brüstung, an welcher Judejahn Halt sucht angesichts des wilden Treibens der Stadt (vgl. TR, S. 427). Die heruntergelassenen Rolläden vor den kleinen Lebensmittelläden der *Via del Lavatore* wirken „altersgrau und altersgrün“ und „machen die Front der Häuser blind wie grauer oder grüner Star das altersmüde Auge“ (TR, S. 447) und das Wasser fließt „über alte römische Wasserleitung[en]“, „über das verfallene Gemäuer der alten Aquädukte“ (TR, S. 477) in die italienische Hauptstadt. Rom erscheint als ein alter, bereits verwesender Organismus, dessen Straßen einem „lange[n] Darm“ gleichen, „gefüllt mit Wagen und Menschen“ (TR, S. 402).

Auch in der Stadtwahrnehmung einzelner Figuren wird der Befund der Stadt als „Welt des Todes“ Genüge getan.⁴⁴¹ Adolf Judejahn überquert „einen toten Platz“ (TR, S. 471) auf seinem Nachhauseweg zu seiner Herberge. Die schlafende Stadt erscheint ihm als friedvoller Friedhof:

[...] [V]ielleicht war auch er [Adolf Judejahn] gestorben, es war ihm recht, und ging als Toter durch die tote Stadt und suchte als Toter die Gasse mit der Absteige der reisenden Kleriker, auch sie Tote, tot in ihren toten Betten in ihrer Totenabsteige [...]. (TR, S. 473)

Insbesondere in der Nacht scheint die Stadt überschattet vom Tod. So ist die *Via del Lavatore* nachts „eine tote Straße“ (TR, S. 447). Gottlieb Judejahn nimmt

⁴³⁷ Vgl. 2.2.2.

⁴³⁸ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 130.

⁴³⁹ Brink-Friederici 1990, S. 132.

⁴⁴⁰ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 132.

⁴⁴¹ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 135.

Rom als nach dem Fall des Faschismus geschichtslose, sterbende Stadt wahr, die damit keine Existenzberechtigung mehr aufweisen kann⁴⁴²:

Rom leuchtete. Aber ihm [Gottlieb Judejahn] schien es eine tote Stadt zu sein, reif zum Abservieren, der Duce war geschändet, die Geschichte hatte Rom verlassen und mit ihr der zu rühmende Tod. Nun lebten die Leute hier, wagten es, nur so zu leben, lebten für ihre Geschäfte, lebten für ihr Vergnügen – gab es Schlimmeres? Judejahn sah die Stadt. Sie dünkte ihm toter noch als tot zu sein. (TR, S. 447)

Der Stadt-Leichnam zeichnet sich zudem durch Kälte aus.⁴⁴³ Ilse Kürenberg fällt Siegfried durch ihre kalten Hände auf (vgl. TR, S. 530), der Rezeptionist aus Siegfried Pfaffraths Hotel passt seine Kleidung den niedrigen Temperaturen an (vgl. TR, S. 450), selbst die Sonne strahlt Kälte aus: „Ihre Strahlen wärmten und dennoch war ihr Leuchten kalt“ (TR, S. 480). Der Eindruck der Kälte überkommt Adolf Judejahn angesichts der marmornen Kunstwerke in dem Museum der Diokletiansthermen: „Da war die Venus von Cirene. Sie war makellos. Jeder mußte sehen, daß sie makellos war. Ein fester wohlerhaltener Leib, aber kalt, kalt, kalt.“ (TR, S. 576) Das Kälteempfinden des Diakons erreicht seinen Höhepunkt im Petersdom⁴⁴⁴:

Säulenpracht Säulenpracht Säulenpracht, Bramante, Raffael, Michelangelo, wer dachte ihrer hier nicht, aber die Säulen ihres Baues waren glänzend und kalt, der Stuck war prächtig und kalt, Karl der Große ritt, ein kalter Mann, auf einem kalten Pferd, und Adolf schritt ins Mittelschiff, und dort war die Porphyrlatte, auf welcher der Kaiser gekrönt wurde, Gußgestein, Kristalle von Quarz, Feldspat und Glimmer, kalt kalt kalt, [...] Auch die Beichtstühle schienen Adolf in kalter Luft zu stehen; sie dünkten ihm kalt wie die Marmorplatten der Geldwechsler. [...], und allein die brennenden Öllampen über dem Sarkophag des Apostels verliehen dem kalten Raum ein wenig Wärme, [...]. (TR, S. 500f.)

Angesichts der Omnipräsenz des Todes in Rom mutieren die Lebenden zu Toten, die machtlos dem Tod entgegenstehen und als Gespenster die Stadt bevölkern.⁴⁴⁵ So wird Eva Judejahn als „nordisches Gespenst“ (TR, S. 415) bezeichnet. Siegfried sieht in seinem Onkel Gottlieb Judejahn ein Gespenst (vgl. TR, S.402). Ilse Kürenberg erkennt in den Pfaffraths und Judejahns die Gespenster der Vergan-

⁴⁴² Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 135.

⁴⁴³ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 136f.

⁴⁴⁴ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 137.

⁴⁴⁵ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 141f.

genheit (vgl. TR, S. 543). Adolf Judejahn schreitet als „Toter durch die tote Stadt“ (TR, S. 473) und sein Vater Gottlieb Judejahn ist ein „Gespenst in den Illustrierten Zeitungen des Vaterlandes“ und überlegt, „von den Toten“ (TR, S. 543) aufzuerstehen.

Konterkariert wird der Verwesungsprozess der Stadt durch Elemente der „grotesk-komischen Satire“⁴⁴⁶, die Günther Häntzschel in *Der Tod in Rom* ausmacht.⁴⁴⁷ So erkennt sich Siegfried Pfaffrath selbst und seinen Cousin Alfred Judejahn als „traurige Clowns in einer mäßigen Verwechslungsposse“ (TR, S. 451). Zu der Gegebenheit, dass Adolf Judejahn und Ilse Kürenberg, der eine Sohn eines NS-Täters, die andere Tochter eines NS-Opfers, in einer Loge des Konzerthauses nebeneinander ihre Plätze beziehen, äußert sich der auktoriale Erzähler wie folgt: „Da die Tragödie geschehen war, mußte das Satyrspiel folgen.“ (TR, S. 531) Das zufällige Zusammentreffen der Familie Pfaffrath und der Familie Judejahn im Konzerthaus verweist auf eine komödiantische Konstellation. Die Begegnung zwischen dem ehemaligen SS-General Judejahn und seinem Sohn, einem katholischen Diakon, in einer Schwulenbar, in welcher beide um die Gunst der Kellnerin Laura werben, kann aufgrund der Unglaubwürdigkeit als komödiantische Komposition aufgefasst werden.⁴⁴⁸

Insbesondere jene Figuren, die durch ihre nationalsozialistische Gesinnung in Erscheinung treten, werden in grotesker Weise dargestellt. „[D]ie provozierende Verbindung heterogener Elemente, die Mischung von Ernstem mit Komischem, Satanischem mit Lächerlichem, Tragischem mit Komödienartigem“⁴⁴⁹ kennzeichnet die Schilderung von Figuren wie dem Ehepaar Gottlieb und Eva Judejahn, dem Waffenhändler Austerlitz und den ehemaligen österreichischen SS-Mitgliedern. Auch die Figurengruppe der Mitläufer legt ein ebenso groteskes Verhalten an den Tag.⁴⁵⁰ Die Schilderung dieser beiden Gruppierungen steht damit im Kontrast zu jener ernsten, tragischen Darstellung der Figuren Siegfried Pfaffrath und Adolf Judejahn sowie der lebensbejahenden, positiven Zeichnung des Künstlerehepaars Kürenberg. Die Spitze der Groteske stellt mit Sicherheit die Gestaltung der Figur Gottlieb Judejahns dar. Koeppen führt die Figur als gefährli-

⁴⁴⁶ Häntzschel 2006, S.100.

⁴⁴⁷ Vgl. Häntzschel 2006, S. 100.

⁴⁴⁸ Vgl. Häntzschel 2006, S. 101.

⁴⁴⁹ Häntzschel 2006, S. 101

⁴⁵⁰ Vgl. Häntzschel 2006, S. 101f.

chen, mordlüsternen Kriegsverbrecher in den Roman ein, modelliert sie aber angesichts der Großstadterfahrung als „lächerlichen, verunsichert[en], hilflos[en] und angstvoll[en] Tölpel“⁴⁵¹, der in seiner drastisch geschilderten Fress- und Sexualgier bestialisch und bizarr erscheint.⁴⁵²

6.3. Großstadt als Textstrategie

Die Industrialisierung und Urbanisierung des Lebensraums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts resultierte in einem veränderten Wahrnehmungs- und Erfahrungsbereich. Diese tiefgreifende Modifikation äußerte sich in einem Wandel der ästhetischen Ausdrucksformen in der Kunst und der Literatur am Anfang des 20. Jahrhunderts.⁴⁵³ Traditionelle Erzählstrukturen und herkömmliche Darstellungsmittel hatten zur Erfassung der Realität, die sich aufgrund von neuen Verkehrstechnologien und neuer Kommunikationstechnik durch eine nicht gekannte Flüchtigkeit auszeichnete, ausgedient. Die Bewältigung des komplexen urbanen Lebens erfolgte in der Literatur der Moderne eben deshalb nicht über die Thematisierung der Großstadt, sondern über die formale Gestaltung gemäß der Stadterfahrung und der städtischen Mentalität.⁴⁵⁴ Der Versuch, die Großstadt sinnlich erfahrbar zu machen nahm mit dem Impressionismus seinen Anfang. Zur Vollendung gebracht wurde diese literarische Bestrebung von den Avantgardebewegungen des italienischen Futurismus, des deutschen Frühexpressionismus und sowie des Dadaismus, außerdem in Rainer Maria Rilkes Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*.⁴⁵⁵

Wolfgang Koeppen suchte in seinen Werken die deutschen Nachkriegsstädte sinnlich erfahrbar zu machen, indem er sich der formalen Mittel der avantgardistischen Moderne der 1910er und 1920er Jahre bediente. Der Einsatz von Montagetechnik, Simultanstil und Multiperspektivität zur Darstellung der Komplexität der Großstadt als einziger Schriftsteller der deutschen Nachkriegszeit brachte ihm die Bezeichnung eines „verspätete[n] Modernisten“⁴⁵⁶ ein.⁴⁵⁷ Insbesondere die Vor-

⁴⁵¹ Häntzschel 2006, S. 102.

⁴⁵² Vgl. Häntzschel 2006, S. 98-104.

⁴⁵³ Vgl. Becker 1993, S. 11.

⁴⁵⁴ Vgl. Becker 1993, S. 10.

⁴⁵⁵ Vgl. Becker 1993, S. 9-23.

⁴⁵⁶ Sabina Becker: Ein verspäteter Modernist. Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 97-115, hier: S. 97.

bildfunktion von James Joyces *Ulysses*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Don Passos *Manhattan Transfer* für Koeppens Werk wird in der Forschungsliteratur betont.⁴⁵⁸ Der Autor selbst stellte die Relevanz von Döblin und Joyce für sein Schreiben fest.⁴⁵⁹ Über Joyce äußerte sich Koeppen in einem Werkstattengespräch mit Horst Bienek wie folgt:

Ich bin überzeugt, daß man heute ohne die Wegmarke Joyce in seine Richtung gehen müßte. Dieser Stil entspricht unserem Empfinden, unserem Bewußtsein, unserer bitteren Erfahrung.⁴⁶⁰

Eine Anekdote demonstriert den Respekt, den der junge Autor Koeppen vor Döblin hatte:

Ich hatte mal die Absicht, einen berühmten Kollegen [Alfred Döblin] – ich hätte gar nicht gewagt, Kollegen zu sagen – also einen berühmten Schriftsteller zu besuchen. Aber ich bin nur bis zu dessen Haustür gekommen. Dann bin ich umgekehrt. [...] Ich habe ihn nie kennengelernt.⁴⁶¹

Die Ähnlichkeiten von Koeppens *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* zu den genannten Werken sind offensichtlich. Wie in Joyces berühmtem Roman umfasst *Tauben im Gras* einen einzigen Tag, der in einzelne Sequenzen unterteilt ist. Ähnlich zu Passos' Werk steht eine Schar an Figuren im Zentrum des Stadtgeschehens. Die Montage von heterogenen Materialien wie Kino- und Hotel-Reklame sowie Schlagzeilen aus Zeitungen erinnert an Döblins Bestreben, die Vielfalt von Großstadteindrücken in seinen Texten wiederzugeben.⁴⁶² Trotz all dieser Anknüpfungspunkte verfügen Koeppens Texte über eine Eigenständigkeit, die über eine bloße Nachahmung hinausgeht. Insbesondere die Erfahrungswelt der Nachkriegszeit wird sowohl thematisch als auch strukturell in Koeppens Werken reflektiert. So spiegelt die Fragmentstruktur, die sowohl *Tauben im Gras* als auch *Der Tod in*

⁴⁵⁷ Vgl. Becker 2005, S. 97.

⁴⁵⁸ Vgl. Stühler 1989, S. 89 sowie Hielscher 1988, S. 75; ferner Marcel Reich-Ranicki 1976, S. 140f.

⁴⁵⁹ Vgl. Manfred Durzak: Der Autor als literarischer Architekt? Städtebilder bei Döblin und Koeppen. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 116-129, hier: S. 117.

⁴⁶⁰ Bienek 1976, S. 249.

⁴⁶¹ Wolfgang Koeppen. zit. nach: Walter Erhart: Koeppen & Döblin. Topographien der literarischen Moderne. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 9-31, hier: S. 19.

⁴⁶² Vgl. Durzak 2005, S. 125ff.

Rom auszeichnet, bei Koeppen nicht nur die Komplexität der Großstadt wider, sie verweist auch auf die spezielle Situation der Nachkriegszeit. Die deutschen Städte sowie das Leben der besiegten deutschen Bevölkerung lagen nach dem Zweiten Weltkrieg in Trümmern, damit hat auch der Text, der diese Situation thematisierte, in Trümmern zu liegen.

Das Netz aus zufälligen, konsequenzlosen Begegnungen der Protagonisten, welches Koeppen in den beiden Romanen aufspannt, bildet die Kontaktlosigkeit, die Entfremdung innerhalb der Nachkriegsgesellschaft ab, mehr als es die speziellen Kommunikationswege der Großstadt aufzeigt. Dem von Döblin geforderten nüchternen, antipsychologischen Berichtsstil setzt Koeppen die Schilderung der psychischen Vorgänge und Erinnerungen seiner Protagonisten entgegen.⁴⁶³ Becker betont zudem die starke Position des Erzählers in *Tauben im Gras*, der kommentierend und allwissend dem traditionellen auktorialen Erzähler entspricht.⁴⁶⁴ Nicht zuletzt Koeppens Hinwendung zu Vergangenem, welches der Autor in höchst artifizieller Weise in seine Werke einflechtet, verweist auf die Einzigartigkeit seines literarischen Oeuvres.⁴⁶⁵

Im folgenden Kapitel soll auf die Eigenheiten von Koeppens Großstadtdarstellungen anhand von *Tauben im Gras* und der *Der Tod in Rom* konkreter eingegangen werden.

6.3.1. Fragmentierung und Montage: Die Trümmerstadt in *Tauben im Gras*

Koeppen setzt in *Tauben im Gras* die Großstadt als Textstrategie um. Die Komplexität der Großstadt illustriert Koeppen mittels Kompositionsmuster und Erzählform. Das Kompositionsmuster setzt sich aus etwa 20 Erzählsträngen zusammen, die sich durchkreuzen und miteinander verkettet sind. Der Erzähler bedient sich eines ständigen Perspektivenwechsels. Figurenrede, Erzählerbericht und Erzählerkommentar gehen bis zur Unkenntlichkeit ineinander über. Gedanken, Erinnerungen und Reflexionen werden in Form von erlebter Rede, innerem Monolog oder Bewusstseinsstrom dargebracht. Durch den ständigen Perspektivenwechsel entsteht ein komplexes Bild der Nachkriegsrealität. Gerade der *stream of consciousness*, der kennzeichnend für eine moderne Erzählform ist, ermöglicht eine die

⁴⁶³ Vgl. Becker 2005, S 99-107.

⁴⁶⁴ Vgl. Becker 2005, S. 108.

⁴⁶⁵ Vgl. Durzak 2005, S. 129.

Zeitdimension sprengende Gedankenbewegung sowie die Anordnung von heterogenen Materialien.⁴⁶⁶ Nicht nur das Leben im Nachkriegsdeutschland präsentiert sich damit chaotisch und zufällig, auch die Bewusstseinsinhalte der Figuren wirken ungeordnet, wirr, unkontrolliert und austauschbar.⁴⁶⁷

Am Beispiel der im Roman flüchtigen Figur des US-Luftwaffensoldats Richard Kirsch, der als Mitglied der amerikanischen Besatzung über das europäische Festland fliegt, soll dies dargestellt werden:

Es war eine Morgenlandfahrt. Kreuzritter der Ordnung waren sie, Ritter der Vernunft, der Nützlichkeit und angemessener bürgerlicher Freiheit: sie suchten kein heiliges Grab. Es war Nacht, als sie das Festland erreichten. [...] Sie flogen den Rhein aufwärts. Lieb-Vaterland-magst-ruhig-sein-fest-steht-und-treu-die-Wacht-am-Rhein: Lied des Vaters, als er achtzehn war, [...], Wacht des Vaters, Wacht des Großvaters, Wacht des Urgroßvaters, Wacht am Rhein, Wacht von Brüdern, Wacht von Vettern, Wacht am Rhein, Grab der Ahnen, Grab der Blutsverwandten, Wacht am Rhein, nicht erfüllte Wacht, mißverständene Wacht, sie-sollen-ihn-nicht-haben, wer? die Franzosen, wer hatte ihn schon? die Menschen am Strom, Schiffer, Fischer, Gärtner, Winzer, Händler, Fabrikherren, Liebende, der Dichter Heine, wer soll ihn haben? [...] Er dachte »[...] wo werde ich Bomben werfen? wen werde ich bombardieren? hier? diese? weiter vor? andere? weiter zurück? wieder andere?« Über Bayern trübte sich das Land ein. (TG, S. 39f.)

Erkenntlich an dieser Textstelle ist der fließende Übergang zwischen Bericht, Kommentaren des Erzählers und Reflexionen und Erinnerungen aus der Figurenperspektive. Die begrenzte Figurenperspektive wird durch historische Anspielungen gesprengt, wie etwa der Assoziationen der Mission der Besatzungsmacht Amerika mit den Kreuzzügen. Diese eröffnen einen weiteren Reflexionsraum.⁴⁶⁸ Eine zusätzliche historische Dimension wird durch die Sprachspiele mit dem aus der Kaiserzeit stammenden, revisionistischen Lied *Wacht am Rhein* zugänglich gemacht. Das rhetorische Stilmittel der Anapher erfährt sowohl in dieser Gedankenkette als auch in der direkten Rede des US-Soldaten Verwendung.⁴⁶⁹ Die direkte Figurenrede verweist auf einen zukünftigen, möglichen Krieg in dem von politischer Unsicherheit geprägten Deutschland, in den der Soldat involviert sein könnte.

⁴⁶⁶ Vgl. Stühler 1989, S. 97.

⁴⁶⁷ Vgl. Stühler 1989, S. 97ff.

⁴⁶⁸ Vgl. Stühler 1989, S. 93.

⁴⁶⁹ Vgl. Stühler 1989, S. 95

Anfang und Ende des Romans bilden allgemeine Aussagen zur politischen Lage Deutschland, die das Figurengefüge umschließen.⁴⁷⁰ Innerhalb der Erzählstränge werden die politischen Probleme des Nachkriegsdeutschlands protokollartig referiert. Schlagzeilen aus der Presse werden im Text den „assoziativen Gedankenreihen“⁴⁷¹ der Figuren anheimgestellt. Die Schlagzeilen beziehen sich auf politische Thematiken jener Zeit, wie etwa den Ölkrieg, Atomversuche, Rüstung und Besetzung sowie die Remilitarisierung der Bundesrepublik. Sie bilden die politischen Verhältnisse der Nachkriegszeit ab, die gleichsam die Lebensbedingungen der Romanfiguren darstellen und somit eine Art Rahmen um das Romangefüge spannen. Sie verweisen zudem auf einen möglichen zukünftigen Krieg.⁴⁷²

Die Montagetechnik unterstreicht die anorganische, hochartifizielle Produktion des Werks. Die Montage hinterlässt Bruchstellen im Textgewebe, die den Schnittstellen eines Films ähneln.⁴⁷³ Koeppen, der ab 1938 Treatments, Drehbücher und Filmentwürfe für UFA und ab 1941 für die Bavaria-Film-Kunst verfasste⁴⁷⁴, war sicherlich mit der Kunst des Schneidens eines Films vertraut und gebraucht diese filmische Schnitttechnik in *Tauben im Gras* als Textstrategie.

Die Stadt, deren Totalität Koeppen einfangen will, liegt nach dem zweiten Weltkrieg in Trümmern, ebendies spiegelt sich in den artifiziell zusammengefügt disparaten Textteilen wider. In Aleida Assmanns Theorie der Erinnerungsräume wäre der montierte Text eine Art „Gedenkort“. Diese markieren Diskontinuität. Geschichte, die abrupt und gewaltsam abgebrochen wurde, materialisiert sich in ihnen. Die „Texttrümmer“ stellen etwas Gegenwärtiges dar, referieren aber gleichzeitig auf etwas Vergangenes.⁴⁷⁵

Koeppen bedient sich verschiedener Kunstgriffe, um die Textteile miteinander zu verbinden. Zum einen bestehen topographische Verknüpfungen zwischen den disparaten Teilen, beispielsweise eine Kreuzung, die sieben Handlungsstränge zusammenführt. Zum anderen wird der Anschluss der Textteile durch bestimmte Worte, die am Ende des einen Erzählstrangs stehen und am Beginn des folgenden

⁴⁷⁰ Vgl. Stühler 1989, S. 90.

⁴⁷¹ Stühler 1989, S. 90.

⁴⁷² Vgl. Stühler 1989, S. 90f.

⁴⁷³ Vgl. Stühler 1989, S. 103.

⁴⁷⁴ Vgl. Müller-Waldeck 1995, S. 92 sowie zu Koeppens Arbeit im Filmgeschäft vgl. Döring 2001, S. 187-235.

⁴⁷⁵ Vgl. A. Assmann 1999, S. 309.

wieder aufgenommen werden – zumeist in modifizierter Weise – hergestellt⁴⁷⁶: „Richard Kirsch war bereit, für Amerika zu kämpfen.“ – „Schnakenbach wollte nicht kämpfen.“ (TG, S. 114) Darüber hinaus wird der Konnex zwischen zwei Erzählsträngen durch Enjambement z.B. mittels der Stimme aus dem Kofferradio des Odysseus Cotton fabriziert. Der situative Kontext des vorangegangenen Textteils deckt sich hierbei aber nicht mit jenem des anschließenden Parts. Diese oberflächliche Übereinstimmung soll einmal mehr auf die Beziehungslosigkeit der Figuren zueinander sowie der verschiedenen Handlungsstränge verweisen.⁴⁷⁷

Die kunstvolle Verbindung verschiedener Textteile soll auf zeitlicher Ebene die Simultanität der Handlung vermitteln. Die erzählte Zeit tendiert dadurch immer mehr zur Stagnation und nähert sich dem Raum an. Die Zeit, welche ihrer chronologischen Kontinuität verlustig gegangen ist, erscheint nur mehr in Zeitparzellen und Augenblicken, die den Sequenzen des Romans gleichkommen. In Ermangelung ihrer individuellen Lebenschronologie verkommen die Figuren zu „Partikeln des Stadtkollektivs“⁴⁷⁸, sie bilden einen Teil der „Stadtzeit“⁴⁷⁹, die sich dem Stadtraum annähert.⁴⁸⁰ Die Stagnation, die aus der Simultanität hervorgeht, findet sich auch in den inneren Monologen und Bewusstseinsströmen der Figuren wider. Die Seelenvorgänge der Figuren führen zu keinem Progress oder zu Ergebnissen, die Protagonisten treten gedanklich auf der Stelle oder bewegen sich im Kreis. Die gedankliche Stagnation äußert sich in der Handlungsunfähigkeit der Protagonisten.⁴⁸¹

6.3.2. Polyperspektivität: Die Stimmen der Stadt in *Der Tod in Rom*

Die Komplexität der Großstadt veranschaulicht Koeppen, wie schon in *Tauben im Gras*, anhand des Kompositionsmusters und der Erzählform. Der Roman ist unterteilt in zwei Kapitel, die jeweils aus kurzen Textsequenzen zusammengesetzt sind. Diese „Texttrümmer“ können, ähnlich zu *Tauben im Gras*, als Hinweis auf die Ruinen, die das Stadtbild Roms prägen, verstanden werden. Sie verkörpern nach Aleida Assmanns Konzept des „Gedenkortes“ etwas Vergangenes in der Roman-

⁴⁷⁶ Vgl. Stühler 1989, S. 103f.

⁴⁷⁷ Vgl. Stühler 1989, S. 103f.

⁴⁷⁸ Brink-Friederici 1990, S. 87

⁴⁷⁹ Brink-Friederici 1990, S. 87

⁴⁸⁰ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 87.

⁴⁸¹ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 88.

gegenwart.⁴⁸² Die verschiedenen Handlungsstränge überkreuzen sich durch zufällige oder geplante Treffen der Figuren. Ansonsten verlaufen sie parallel, wodurch die Gleichzeitigkeit des Geschehens auf den verschiedenen Schauplätzen vermittelt werden soll. Die Textsequenzen sind – wie schon in *Tauben im Gras* – durch „syndaktische Gelenkstellen“⁴⁸³ miteinander verbunden. Der abrupte Schauplatzwechsel, welcher durch solch geartete Textelemente vollzogen wird, erinnert einmal mehr an die filmische Schnitttechnik.⁴⁸⁴

Im Vergleich zu *Tauben im Gras* beschränkt sich die Figurenanzahl nur auf etwa zehn Personen. Die Erzählperspektive ist in *Der Tod in Rom* von größerer Bedeutung als in *Tauben im Gras*. Die Aufspaltung der Erzählperspektive sowie die Beschränkung auf lediglich zehn Protagonisten ermöglicht eine differenziertere Wahrnehmung der Großstadt aus der Perspektive der einzelnen Figuren. „Jede einzelne Erzählstimme stellt eine Lektüre des römischen Stadtdiskurses dar, so dass *Der Tod in Rom* als Stadttext eine mehrstimmige Textstadt hervorbringt.“⁴⁸⁵ Da die einzelnen Protagonisten verschieden auf die Stadt reagieren, erweist sich der erzählte Raum als „handlungsauslösend“⁴⁸⁶. Die Figuren agieren „vor allem durch die geheimnisvollen Beziehungen zu der Stadt [...]“⁴⁸⁷.

Ein Exempel für diese unterschiedlichen Blickwinkel auf die Stadt stellt die Eingangsszene des Romans dar.⁴⁸⁸ Am Anfang des Romans steht ein Panoramablick eines szenischen Erzählers auf das Pantheon und seine Besucher, sodann wird eine Person fokussiert. Dabei handelt es sich um den Komponisten Siegfried Pfaffrath, dessen Reflexionen bezüglich der eigenen Musik der Erzähler in der Innenperspektive der Figur wiedergibt. Der Blick des auktorialen Erzählers lenkt den Leser schließlich vom Pantheon über eine Fütterungsszene der römischen Katzen durch eine alte Dame zu einer espressobar an der Ecke der *Piazza della Rotonda*, wo schließlich die Blickführung des Erzählers abrupt abbricht. Die fol-

⁴⁸² Vgl. A. Assmann 1999, S. 309.

⁴⁸³ Hartmut Buchholz zit. nach: Kuhn 2007, S. 51.

⁴⁸⁴ Vgl. Kuhn 2007, S. 51f. sowie zur filmischen Schnitttechnik im Werk Koeppens vgl. Karl Prümm: „Ich weiss, man kann mit den Mitteln des Films dichten.“ Kinematographisches Schreiben bei Wolfgang Koeppen. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 68-85.

⁴⁸⁵ Kuhn 2007, S. 52.

⁴⁸⁶ Kuhn 2007, S. 49.

⁴⁸⁷ Walter Jens: Totentanz in Rom. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976, S. 80-82, hier: S. 81.

⁴⁸⁸ Vgl. Egger 2003, S. 38f.

genden Beschreibungen der Umgebung erfolgen aus der Perspektive des Ich-Erzählers Siegfried Pfaffrath, der in eben dieser Espressobar an der *Piazza della Rotonda* einen Grappa konsumiert. Die Beobachtungen des Komponisten erfahren einen Abbruch. An die Stelle des Ich-Erzählers tritt der szenische Erzähler, der die Ankunft des ehemaligen SS-Generals und Onkels des Tonsetzers Gottlieb Judejahn in einem Auto vor dem Pantheon beschreibt. Der Blick des Erzählers nimmt aber ebenso wieder Siegfried Pfaffrath in das Visier, der die Vorfahrt des Wagens beobachtet, seinen Onkel aber nicht wiedererkennt, wie der Erzähler aus der Innenperspektive der Figur anmerkt (vgl. TR. S. 393-403). Die Blickführung erfolgt in *Tod in Rom* in erster Linie durch den szenischen Erzähler, dessen Sichtfeld nicht eingeschränkt ist, sowie durch die Figuren Siegfried Pfaffrath und Gottlieb Judejahn.⁴⁸⁹

Erzählerbericht und Erzählerkommentar gehen in *Der Tod in Rom* ineinander über. Die Gedanken, Erinnerungen und Reflexionen der Figuren werden in erlebter Rede, innerem Monolog oder Bewusstseinsstrom wiedergegeben. Der innere Monolog dominiert naturgemäß die Textpassagen des Ich-Erzählers Siegfried Pfaffrath, die Erzählform der erlebten Rede wählt Koeppen insbesondere für die Textpassagen der Figur Gottlieb Judejahn.⁴⁹⁰ Die exponierte Stellung Siegfried Pfaffraths in *Der Tod in Rom* wird durch das Privileg der Ich-Erzählung hervorgehoben. Der Figur wird die direkte, unmittelbare Kommunikation mit dem Leser ermöglicht, was sich anhand der Vorstellung des Ich-Erzählers mit Namen und Beruf darlegen lässt. Sie verfügt damit über die gleiche „erzählerische Kompetenz“⁴⁹¹ wie der szenische Erzähler. Die Figur kann aufgrund dieser speziellen Erzählsituation als „Sprachrohr des Autors“⁴⁹² aufgefasst werden. Diese Erzählsituation wird jedoch phasenweise konterkariert, indem Treffen Siegfrieds mit anderen Figuren aus der Ich- und der Er-Perspektive erzählt werden.⁴⁹³

⁴⁸⁹ Vgl. Rosenkranz 2005, S. 5f.

⁴⁹⁰ Vgl. Brink-Friederici 1990, S. 160.

⁴⁹¹ Kuhn 2007, S. 50f.

⁴⁹² Dietrich Erlach. zit. nach: Kuhn 2007, S. 50.

⁴⁹³ Vgl. Kuhn 2007, S. 50f.

6.4. Bildstrategien zu Textstrategien: Giovanni Battista Piranesi Einfluss auf Wolfgang Koeppens Stadtkonstruktionen

Der Roman [Der Tod in Rom] ist ein Piranesischer Kerker, eine Wand aus Teufeln und Dämonen, dahinter der Künstler seine Entgrenzung genießt, das Schweifen des Blicks von Zeichen zu Zeichen.

Martin Hielscher, 1988*

Koeppens Blick in die Tiefe des Raumes und damit in die Historie ist nicht nur im Sinne der Verräumlichung der Zeit zu sehen. Diese tiefgreifende Erstreckung und Auffächerung der Perspektive ist in Hinblick auf Koeppens große Vorbilder und Virtuosen der Perspektive, Casper David Friedrich und Giovanni Battista Piranesi, als eine Modifikation von Bildstrategien in Textstrategien zu verstehen.⁴⁹⁴ Insbesondere für Koeppens Konstituierung von Urbanität erwiesen sich die architektonischen Modelle Piranesis als fruchtbar, mit denen der Autor bereits als Kind in Berührung kam.⁴⁹⁵ In der Skizze *Der geborene Leser, für den ich mich halte* beschreibt er die jugendliche Faszination für Piranesi:

So durfte ich jung die *Carceri* von Piranesi betrachten und bin in diesem bewundernswerten grausamen Labyrinth verirrt geblieben; gefesselt, geängstigt und unbegreiflich entzückt.⁴⁹⁶

Die Auseinandersetzung mit Piranesi *Vedute di Roma, Antichità Romane* und im speziellen den *Carceri d'Invenzione* lassen Koeppen den Konnex zwischen Piranesi Labyrinthen und der Fiktionalität erkennen⁴⁹⁷:

Ich bestückte mein kindliches Paris mit den ungebauten Architekturen meines Onkels, auch den *Carceri* Piranesis. Ich war wieder im Labyrinth gefangen, wußte aber auf einmal, eine plötzliche Erleuchtung, die mit Lust über mich

* Hielscher 1988, S.106.

⁴⁹⁴ Vgl. Egger 2003, S. 31.

⁴⁹⁵ Vgl. Egger 2003, S. 32f.

⁴⁹⁶ Wolfgang Koeppen: *Der geborene Leser, für den ich mich halte*. In: Wolfgang Koeppen: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Bd. 5: *Berichte und Skizzen II*. Frankfurt a. M. 1986, S. 322-329, hier: S. 323.

⁴⁹⁷ Vgl. Egger 2003, S. 33.

kam, daß dies alles Literatur war, ein irrsinniges Vergnügen, ein Werk des Geistes und der Phantasie [...].⁴⁹⁸

In einem Essay mit dem Titel *Das phantastische Gefängnis des G.B. Piranesi* aus dem Jahr 1931, welcher in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht wurde, thematisierte Koeppen die selbstzerstörerische Arbeitsweise des Künstlers Piranesi und schildert dessen Überarbeitungsschritt der hell schattierten Traumbilder *Capricci di Carceri* zu den düsteren Schreckens- und Wahnbildern der *Carceri d'Invenzione*.⁴⁹⁹

Jene Elemente, die Piranesis düstere Wahnbilder auf struktureller Ebene auszeichnen, sind zum einen die nicht-mimetische Blickführung der Fluchtlinien, welche die Perspektive in eine ungekannte Weite und Tiefe leiten, zum anderen die polyperspektivische Auffächerung des Blicks.⁵⁰⁰ Diese strukturellen Innovationen ermöglichen die bildliche Darstellung der Abgründe und Hintergründe. Auf motivischer Ebene zeigen Piranesis Bilder ins Leere verlaufende Treppen und Stege, düster verwinkelte Räume und darin orientierungslos herumirrende Figuren. Angst und Schrecken potenzieren sich in den ubiquitären, sich ineinander fortsetzenden Kerkern.⁵⁰¹

Koeppen flechtet sowohl auf motivischer als auch auf struktureller Ebene die angeführten Elemente in seine Texte ein. Dies lässt sich anhand des Romans *Der Tod in Rom* demonstrieren. Die Ab- und Hintergründe Roms illustriert Koeppen mittels der vielfachen Überlagerung der Topographie der Stadt, womit ein Einblick in die historische Tiefe ermöglicht wird.⁵⁰² Die Auffächerung der Perspektive in mehrere Erzählerinstanzen erfolgt insbesondere bei den Begegnungen der Familienmitglieder und geschieht ebenfalls in Reminiszenz an Piranesis Wahnbilder. Das Labyrinth als für Piranesi typisches Motiv wird in Form der ins Leere verlaufenden Wege der Protagonisten über die Topographie Roms sowie über deren Beziehungsgeflecht eingebracht.⁵⁰³ Die Piranesi-Unterwelt wird insbesondere in den Tiefen des Kerkers der Engelsburg heraufbeschworen. Die vertikale Blickführung des Erzählers führt von der steinernen Figur des Erzengels Michael auf der Spitze der Engelsburg über die „Festgemächer“ und „Kapellen“ (TR, S.

⁴⁹⁸ Koeppen, Bd. 5 1986, S. 328f.

⁴⁹⁹ Vgl. Egger 2003, S. 33f.

⁵⁰⁰ Vgl. Egger 2003, S. 37.

⁵⁰¹ Vgl. Egger 2003, S. 37.

⁵⁰² Vgl. Egger 2003, S. 37.

⁵⁰³ Vgl. Egger 2003, S. 39.

505f.) in den Kerker.⁵⁰⁴ Judejahns Abstieg erweckt Assoziationen zu Piranesis *Carceri d'Invenzione*:

[...] tief und tiefer wand sich der düstere, nur von spärlichem Lampenschein erhellte Weg in den Leib der Papstburg, und dann kamen niedere Gewölbe, kam Grabesluft [...] abgeschirmte Falltüren zeigten noch finstere Löcher, bodenlose Abgründe schreckten, Mordgruben, Todesbrunnen, Ketten fielen aus der Mauer, Kettenringe für die Füße, Fangeisen für Arme, geschmiedete Stachelschnallen für den Leib, allerlei Martergerät hing von der Decke [...] (TR, S. 505f.)

Der „Henker“ Gottlieb Judejahn fühlt sich durchaus wohl in den weit verzweigten Folterkammern.⁵⁰⁵ Während das „Grab des lebendige Leibes“ (TR, S. 509), in welchem Gefangene in ihrer eigenen Unflat ertranken, den Diakon Adolf Judejahn zum Beten um die Gefangenen anregt (vgl. TR, 506), fühlt sich Gottlieb Judejahn, von seinem Sohn beobachtet, in „seinem Handwerk bestätigt“ (TR, S. 509) und verrichtet seine Notdurft, seiner Zunft folgend, in eben dieses Grab. Die Aufspaltung der Perspektive in die Erzählerinstanzen Gottlieb Judejahn und Adolf Judejahn ist einmal mehr ein Verweis auf Piranesi.⁵⁰⁶

Eine räumliche, aber insbesondere eine historische Perspektive auf die ewige Stadt, die wiederum auf Piranesis strukturellen Eigenheiten beruht, bietet neben *Der Tod in Rom* der Reisebericht *Neuer römischer Cicerone*, welchen Koeppen 1958 im Sammelband *Russland und anderswohin. Empfindsame Reisen* veröffentlichte.⁵⁰⁷

In das „Schattenreich der Unterwelt“⁵⁰⁸ führt Koeppen seine Leser auch in *Tauben im Gras*. Die Bildstrategie Piranesis offenbart sich in diesem Roman zum einen anhand des „archäologischen Blicks“⁵⁰⁹, der das räumliche wie mentale Ineinandergreifen von Vergangenheit und Gegenwart illustriert.⁵¹⁰ Zum anderen ist diese durch das labyrinthische Netzwerk der sinnlosen Wege der orientierungslosen und zueinander beziehungslosen Figuren durch die Ruinen der Trümmerstadt München markiert.⁵¹¹

⁵⁰⁴ Vgl. Pinzhoffer 1995, S. 29f.

⁵⁰⁵ Vgl. Pinzhoffer 1995, S. 26f.

⁵⁰⁶ Vgl. Egger 2003, S. 39.

⁵⁰⁷ Vgl. Rosenkranz 2005, S. 50.

⁵⁰⁸ Egger 2003, S. 42.

⁵⁰⁹ Egger 2003, S. 42.

⁵¹⁰ Vgl. Kap.3.

⁵¹¹ Vgl. Egger 2003, S. 39.

Die Suche des Schriftstellers Philipp nach einem Ausgang aus jenem Hotel, in welchem er den Gelehrten Edwin interviewen sollte, versinnbildlicht das Piranesische Labyrinth mit seinen ins Endlose führenden Treppen⁵¹²:

Er [Philipp] ging die Treppe hinauf, die zu den Hotelzimmern führte, aber er hoffte irgendwo eine Hintertreppe zu finden, die er wieder hinuntergehen konnte, um dann einen Notausgang zu erreichen. [...] Er eilte die Treppe hoch, [...], wollte umkehren, fürchtete sich dann und öffnete eine Tür, die an Wäschekammern vorbei zu einem absteigenden Gang und schließlich in die berühmte [...] Küche des Hotels führte. (TR, S. 104ff)

Neben den Bildstrategien Piranesis bindet der Autor dessen Werk unmittelbar in den Text ein. An der Wand der Familienvilla Emilias, die das großbürgerliche Familienerbe in den Pfandleihanstalten verkaufen muss, um mit ihrem Gatten, dem erfolglosen Schriftsteller Philipp, überleben zu können, hängt ein Bild des Architekten. Der Stich zeigt ein „Gemäuer des alten Aquäduktes in Rom“ (TG, S. 219). Die Ruine in der Ruine soll „eine Mahnung an Untergang und Verfall“ (TG, S. 219) darstellen.⁵¹³

Die Figuren aus Koeppens *Tauben im Gras* sind in einem Piranesischen Labyrinth gefangen und können diesem nicht entgehen. „Niemand entflieht seiner Welt“ (TG, S. 228), schließt Koeppen den Roman.

Sowohl die Tiefenperspektive in die Historie als auch das labyrinthische Textgewebe finden sich auch als Erzählstrategien in der Erzählungssammlung *Romanisches Café*⁵¹⁴ Sie konstituieren Koeppens Bild der deutschen Trümmerstädte der ersten Kriegs- und Nachkriegsjahre. Exemplarisch sei hier ein Zitat aus der Erzählung *Romanisches Café* genannt, welches den Leser in das unterirdische Labyrinth der Kanäle und U-Bahn-Schächte des zerbombten Berlins des Jahres 1943 führt.⁵¹⁵

[...] [U]nd ich floh in einer Nacht im November durch die Kanäle der Stadt, durch die dunklen Adern ihre unterirdischen Kommunikation, über die stromlosen Schienen der Untergrundbahn, ich traf Hadesgespenster, [...] wir waren im Purgatorium zwischen Wittenbergplatz und Zoologischer Garten [...] (RC, S. 10f.)

⁵¹² Vgl. Rosenkranz 2005, S. 66.

⁵¹³ Vgl. Egger 2003, S. 42.

⁵¹⁴ Vgl. Kap. 3.

⁵¹⁵ Vgl. Egger 2003, S. 29.

Die organisch anmutende Topographie des Untergrundes zeichnet sich durch seine Dunkelheit aus, während die Stadt selbst „in Lichtern strahlte“ und „ein Feuersturm“ (RC, S. 10f.) an ihrer Oberfläche brauste. Diesen Helldunkelkontrast spiegelt das für Piranesi typische *Chiaroscuro* wider.⁵¹⁶

6.5. Piranesi und Koeppen: Die historische Imagination

Doch auch auf einer weiteren Ebene scheint Koeppen Piranesis Spuren zu folgen. Der Architekturmaler veröffentlichte im Jahr 1756 vier Folio-Bände mit dem Titel *Le Antichità Romane*, in welchen er für sich beanspruchte, „die Spuren der ewigen Stadt von den Schändungen und Verwundungen der Zeiten errettet“⁵¹⁷ zu haben.⁵¹⁸ Piranesi versuchte mit seinen über 250 Radierungen das „Zerstörungswerk der Zeit“⁵¹⁹ zu revidieren und das vergangene Rom in seiner Phantasie wiederzubeleben. Der Verfall der bereits stark zerstörten Grabanlagen, die an den Ausfallstraßen des antiken Roms lagen, bildete den Anstoß für dieses Projekt. Moderne Reproduktionstechniken wie Buchdruck und Kupferstich, aber auch Schrift und Bild ermöglichten die Konservierung der Objekte für die Nachwelt.⁵²⁰

Piranesi erklärte im Vorwort die Absicht seines Projekts wie folgt:

Da sah ich, daß die Überreste der antiken Bauten Roms, [...], von Tag zu Tag mehr zusammenschrumpfen, teils durch die Verwüstungen der Zeit, teils durch die Habgier der Besitzer, die mit barbarischem Gleichmut die Ruinen heimlich abreißen und die Steine zur Verwendung bei Neubauten verkaufen, habe ich mir vorgesetzt, sie durch Druck zu bewahren. [...] Deshalb habe ich in den vorliegenden Bänden mit aller erdenklichen Sorgfalt die erwähnten Relikte abgebildet: ich habe bei vielen nicht nur ihr äußeres Erscheinungsbild wiedergegeben, sondern auch ihren Grundriß und das Innere, ich habe die einzelnen Teile durch Schnitte und Aufrisse unterschieden und die Materialien, gelegentlich auch die Konstruktionsweisen der Bauten angegeben, wozu ich mir die Einsichten im Verlauf langer Jahre unermüdlicher und genauester Beobachtung, Grabungen und Untersuchungen erworben habe.⁵²¹

Piranesi erkannte die Fragilität und Schutzlosigkeit der Ruinen und Monumente Roms, die zu flüchtigen Objekten zu verkommen drohten. Bei aller pedantisch

⁵¹⁶ Vgl. Rosenkranz 2005, S. 71.

⁵¹⁷ Giovanni Battista Piranesi zit. nach: A. Assmann 1999, S. 317f.

⁵¹⁸ Vgl. A. Assmann 1999, S. 317f.

⁵¹⁹ A. Assmann 1999, S. 317.

⁵²⁰ Vgl. A. Assmann 1999, S. 317f.

⁵²¹ Giovanni Battista Piranesi zit. nach: Assmann 1999, S. 318.

anmutenden Detailtreue in der Rekonstruktion der Monumente maß Piranesi der Imagination aber dieselbe Bedeutung zu wie der archäologischen Genauigkeit.⁵²²

Diesen Konnex zwischen wissenschaftlicher Genauigkeit und Phantasie propagierte der Künstler einmal mehr in der 1760 erschienenen erweiterten Fassung der *Vedute di Roma*. Die darin erschienenen Kerkerskizzen *Carceri d'Invenzione* siedelte Piranesi nun in der frühen römischen Kaiserzeit an, womit er ein Meisterwerk der historischen Imagination schuf, welches die Romantiker inspirierte.⁵²³ Die Kerker-Konstruktionen symbolisieren einerseits die „virtuelle Labyrinth-Architektur der menschlichen Seele“, andererseits die „verborgene, aber dauerhafte Substruktur des römischen Imperiums, als unterirdische Gewölbe und Hohlräume, die dem historischen Bewußtsein entzogen bleiben und sich nur der historischen Imagination öffnen“⁵²⁴. Piranesi veranschaulichte in den *Carceri d'Invenzione* eine „unter der Oberfläche der Erfahrungswelt begrabene Gegenwartlichkeit“⁵²⁵.

Koeppen verfolgte wohl mit seinem literarischen Schaffen dieselbe Strategie. Die flüchtige Nachkriegszeit mit ihren Kriegeruinen, die das Wirtschaftswunder Schritt für Schritt abtrug, bewahrte der Autor mit seinen Schriften. Wie bereits angeführt wurde, bediente sich Koeppen dabei auch Piranesis *Carceri* und schilderte mit einer ebensolchen Kombination aus archäologischer Genauigkeit und Imagination das Nachkriegsdeutschland, mit seiner unter der Oberfläche noch existierenden nationalsozialistischen Durchdringung. Gleichsam wie Piranesi Rom wieder auferstehen ließ, entriss Koeppen das Nachkriegsdeutschland anhand verschiedener Trümmerstädte dem „Zerstörungswerk der Zeit“, aber auch dem willentlichen Vergessen.

Im Vorwort zur Taschenbuchausgabe von *Tauben im Gras* des Jahres 1956 erklärte Koeppen die Intention, dieses Werk zu verfassen, wie folgt:

Tauben im Gras wurde kurz nach der Währungsreform geschrieben als das deutsche Wirtschaftswunder im Westen aufging, als die ersten neuen Kinos, die ersten neuen Versicherungspaläste die Trümmer und die Behelfsläden überragten, [...]. Diese Zeit, den Urgrund unseres Heute, habe ich geschildert, und ich möchte annehmen, sie allgemeingültig beschrieben zu haben,

⁵²² Vgl. A. Assmann 1999, S. 319.

⁵²³ Vgl. A. Assmann 1999, S. 319f.

⁵²⁴ A. Assmann 1999, S. 319f.

⁵²⁵ A. Assmann 1999, S. 319f.

denn man glaubte, in dem Roman einen Spiegel zu sehen, in dem viele [...] sich wähnten. (TG, S. 7)

In einem Interview mit der Zeitschrift Literatur aus dem Jahr 1952 führte Koeppen weiter aus:

Dabei wollte ich nur einen Tag meiner Zeit einfangen, die Zeit und ihre Menschen beschreiben, wie ich sie sehe und empfinde, [...], ich wollte [...] die Essenz des Daseins, das Klima der Zeit, die Temperatur des Tages schildern, und ich scheine, [...] das Bezeichnende getroffen zu haben [...]⁵²⁶

6.6. Die Großstadt mit den Sinnen erfassen

6.6.1. Raumwahrnehmung

Die Wahrnehmung beruht auf „empirischem Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten“⁵²⁷ und erfordert einen äußeren Reiz, der einen Eindruck auslöst.⁵²⁸ Die Raumwahrnehmung erfolgt durch die menschliche Sinnestätigkeit, wobei der visuellen Wahrnehmung eine übergeordnete Rolle bei der Perzeption zukommt.⁵²⁹ Die einzeln sinnlich erfassten „Raumausschnitte“ fügen sich zu einem einzigen „Raumerlebnis“ zusammen.⁵³⁰ In der Antike stellte die „Sehstrahlentheorie“ neben der „Abbildungstheorie“ die wichtigste Raumwahrnehmungstheorie dar. Die „Abbildungstheorie“, die von Epikur, Demokrit und Aristoteles vertreten wurde, besagt, dass Wahrnehmung durch „Umgebungsprozesse“ ausgelöst wird, während die „Sehstrahlentheorie“, welche unter anderen Pythagoras und Platon verfochten, auf der Entsendung von Strahlen aus dem Auge beruht, welche unbegrenzt schnell den Raum ausmessen.⁵³¹ Aristoteles betonte, dass die Wahrnehmung des Raumes durch mehrere Sinne erfolgt.⁵³² Trotzdem blieb das Auge als visueller Wahrnehmungsapparat im Fokus der Theorien um die Raumwahrnehmung. Während John Locke, ein Vertreter des englischen Empirismus, das räumliche Erkennen in visuellen und taktilen Wahrnehmungseindrücken begründet sah, hob George Ber-

⁵²⁶ Wolfgang Koeppen zit nach: Koch 1973, S. 63.

⁵²⁷ Hubertus Busche, Thomas Dewender u.a.: Wahrnehmung. In: Historischer Wörterbuch der Philosophie. 12. Bd. Hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Basel 2004, Sp. 190-250, hier: Sp. 190. [=HWPH]

⁵²⁸ Vgl. HWPH, Bd. 12, Sp. 190.

⁵²⁹ Vgl. Dück 2001, S. 47.

⁵³⁰ Vgl. Dück 2001, S. 43.

⁵³¹ Vgl. William R. Woodward: Raum, Raumwahrnehmung, psychologischer Raum. In: Historischer Wörterbuch der Philosophie. 8. Bd. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel 1992, Sp. 111-121, hier: Sp. 111f. [=HWPH]

⁵³² Vgl. HWPH, Bd. 8, Sp. 112.

keley, der ebenfalls dem Empirismus zuzurechnen ist, die Relevanz der Bewegung für das räumliche Erkennen hervor. Erst durch Augen- und Tastbewegungen ist eine Tiefenwahrnehmung und damit eine räumliche Wahrnehmung möglich.⁵³³ An diesem Punkt schließt sich der Kreis zwischen Raumwahrnehmung und narrativer Raumkonstituierung. Nach Certeau stellen „Sehen“ und „Gehen“ in der Narration „raumschaffende Handlungen“⁵³⁴ dar, nach Berkeley ermöglichen diese Handlungen erst die Raumwahrnehmung.

Koeppen beschränkt sich nicht auf die visuelle und taktile Wahrnehmung, um die Innen- und Außenräume der Stadt in seinen Romanen zu konstituieren. Er macht die Großstadt für den Leser im Sinne Beckers „sinnlich erfahrbar“⁵³⁵, indem er seine Figuren die Stadt mit allen fünf Sinnen wahrnehmen lässt. Auf diese Weise konstruiert Koeppen sowohl in *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* ein komplexes Stadtgebilde.

In Bezug auf die innerliche Verarbeitung von Wahrnehmungen bietet sich ein (neu-)platonisches Wahrnehmungsmodell an, welches auf dem Zusammenspiel von *aísthesis*, *phantasia* und *mnemosýne* basiert.⁵³⁶ Erst Platon unterschied konsequent zwischen dem Denken und der Sinneswahrnehmung, die Platon und Aristoteles als *aísthesis* bezeichneten.⁵³⁷ Nach Platon nahm das Sehen eine besondere Stellung ein. Dem äußeren Auge oblag die sinnliche Wahrnehmung, während dessen „seelische[m] Korrelat“⁵³⁸, dem inneren Auge der Erkenntnisprozess zukam.⁵³⁹ Die durch die Wahrnehmung empfangenen Informationen verarbeitete die Vorstellungskraft (*phantasia*) zu einem Vorstellungsbild (*phántasma*).⁵⁴⁰ Diese Vorstellungsbilder sind für alle Operationen des Verstandes grundlegend.⁵⁴¹ Nach Aristoteles ist die Vorstellungskraft aber auch ohne übermittelte Informationen der äußeren Sinne dazu fähig, willkürlich oder unwillkürlich, Bilder zu erzeugen,

⁵³³ Vgl. HWPH, Bd. 8, Sp. 114.

⁵³⁴ de Certeau 1988, S. 222.

⁵³⁵ Becker 1993, S. 10.

⁵³⁶ Vgl. Irmgard Egger: *Italienische Reise. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann*. München 2006, S. 15.

⁵³⁷ Vgl. Fritz-Peter Hager: *Aísthesis (Wahrnehmung)*. In: *Historischer Wörterbuch der Philosophie*. 1. Bd. Hrsg. von Joachim Ritter. Basel 1971, Sp. 119-121, hier: Sp. 119f. [=HWPH]

⁵³⁸ Egger 2006, S. 15.

⁵³⁹ Vgl. Thomas Schirren: *aísthesis*. In: *Wörterbuch der antiken Philosophie*. Hrsg. von Christoph Horn und Christof Rapp. München 2002, S. 23f.

⁵⁴⁰ Vgl. Johannes Brachtendorf: *phantasia*. In: *Wörterbuch der antiken Philosophie*. Hrsg. von Christoph Horn und Christof Rapp. München 2002, S. 336f.

⁵⁴¹ Vgl. Bettina Full: *mneme*. In: *Wörterbuch der antiken Philosophie*. Hrsg. von Christoph Horn und Christof Rapp. München 2002, S. 283-285, hier: S. 284.

beispielsweise im Traum oder bei einer Wahnvorstellung.⁵⁴² Die Erinnerung (*mnemosýne*) verbindet die inneren Bilder mit den bereits vorhandenen Erfahrungen.⁵⁴³ Da die Erinnerung Vergangenes vergegenwärtigt, ist sie eine Voraussetzung für „Lernprozesse, Urteilsfähigkeit, Erfahrung und Orientierungsgrund für praktisches Wissen und theoretische Reflexion“⁵⁴⁴. Insbesondere der Abgleich äußerer Reize mit dem bereits vorhandenen Gedächtnisinhalten steht im Zentrum der folgenden Ausführungen.

Koeppen gibt die Erfahrungen aller fünf Sinne aus der Perspektive verschiedener Protagonisten in den hier behandelten Werken wider. Den visuellen und den auditiven Wahrnehmungen räumt Koeppen in dieser Hinsicht den meisten Raum ein, aber auch die olfaktorischen und die gustatorischen Wahrnehmungen werden hinreichend geschildert. Die taktile Wahrnehmung des Stadtraums erfolgt im Sinne des „Begehens“ des Stadtraums⁵⁴⁵, des Weiteren sind die taktilen Eindrücke spärlich gesät. Etwa, wenn Gottlieb Judejahn Halt an der „bröckelnde[n] Mauerung“ (TR, S. 427) einer Brüstung sucht, oder der US-Soldat Odysseus Cotton und der Dienstmann Josef „bröckelnde Gemäuerstufen und steile Leitern“ (TG, S. 114) überwinden müssen, um die oberste Bühne eines Kirchenturms zu erreichen. Beide Textstellen verweisen auf den Grad des Verfalls beider Städte hin, im ersten Fall auf die Zersetzung des verwesenden Organismus‘ Rom, im zweiten Fall auf die kriegsbedingte Destruktion Münchens.

6.6.2. Betrachtung

6.6.2.1. „Ein dunkles Gemälde“: Visuelle Wahrnehmung in *Tauben im Gras*

Die visuelle Wahrnehmung ist sowohl in *Tauben im Gras* als auch in *Der Tod in Rom* eng mit der Konstituierung von Erinnerungsräumen verbunden. Der Blick in die Vergangenheit wird zumeist durch einen äußeren visuellen Reiz ausgelöst.⁵⁴⁶ Koeppen macht dadurch nicht nur die gegenwärtige Stadt für den Leser sinnlich erfassbar, sondern offenbart auch ältere Zeitschichten, die zur Erklärung der Romangegenwart beitragen. So löst die visuelle Wahrnehmung des Heiligengeist-

⁵⁴² Vgl. Brachtendorf 2002, S. 336f.

⁵⁴³ Vgl. Full 2002, S. 283-285.

⁵⁴⁴ Full 2002, S. 284.

⁵⁴⁵ Vgl. Kap. 5.

⁵⁴⁶ Vgl. Siebenpfeiffer 2004, S. 107f.

platzes bei dem Dienstmann Josef eine Erinnerung an das München seiner Kindheit aus. Nach dem (neu-) platonischen Wahrnehmungsmodell erfolgt ein Abgleich des Wahrgenommenen mit den Gedächtnisinhalten Josefs.

Die Ansicht der Pariser Tuilerien löst ebenfalls Erinnerungen bei Henriette Gallaghers aus:

Sie sah, während sie mit Christopher sprach, die Seine, die Tuilerien in der Sonne liegen, sie sah den lieblichen Pariser Frühlingstag, die Landschaft vor dem Fenster glich einem Renoir, aber ihr war es, als ob durch die Grundierung ein anderes Bild durchbräche, ein dunkles Gemälde. Die Seine verwandelte sich in die Spree, und Henriette stand am Fenster eines Hauses am Kupfergraben, und drüben lag die Museumsinsel, lagen die preußisch-hellenischen Tempel, an denen ewig und ewig gebaut wurde, und sie sah ihren Vater am Morgen ins Amt gehen, [...] (TG, S. 70)

Der visuelle äußere Reiz des Pariser Tuileriengartens ruft im Inneren der SchauspielerIn eine Analogie zu einem Landschaftsgemälde Renoirs hervor. Das virtuelle Bild des französischen Impressionisten erweist sich in einem nächsten Gedankenschritt als Palimpsest. Unter der freundlichen, gestalteten Oberfläche der Illustration schimmert „ein dunkles Gemälde“ hervor. Der imaginierte Raum des Berlins der 1930er Jahre schichtet sich über die visuelle Wahrnehmung Paris‘. Henriette Gallagher sieht sich in das nationalsozialistische Berlin ihrer Vergangenheit zurückversetzt, welchem sowohl ihr jüdischer Vater, ein Prototyp des korrekten Preußen, als auch ihre Karriere zum Opfer fielen (vgl. TG, S. 69ff.).

Das Inkrafttreten der *phantasia* lässt sich anhand eines anderen visuellen Reizes darlegen. Das amerikanische Auto der Gallaghers, welches einem Sportflugzeug gleicht (vgl. TG, S. 73), bildet den Stimulus für Ezra Gallaghers Gewaltphantasie:

Ezra macht Rundflüge über den Platz. Er gab es ihnen aus allen Bordwaffen. Er feuerte lustig in die Straße. Eine Panik bemächtigte sich der Menge, des Gewimmels aus Spaziergängern und Mördern, dieses Haufens von Jägern und Verfolgten. Sie sackten in die Knie, sie beteten und winselten um Gnade. Sie wälzen sich am Boden. Sie hielten die Arme schützend vor das Gesicht. Sie flohen wie aufgeschrecktes Wild in die Häuser. Die Schaufenster der großen Geschäfte zersplitterten. Die Kugeln flogen in leuchtender Spur in die Läden. Ezra stürmte im Tiefflug auf das Denkmal los, das den Mittelpunkt des amerikanischen Parkplatzes vor dem Central Exchange bildete. (TG, S. 73)

Die Ansicht des Wagens und Getümmels auf dem Platz vor dem Central Exchange verschmelzen in der Imagination des amerikanischen Jungen zu einer Kampfhandlung mit einem Jagdflugzeug. Ezra Gallagher befindet sich in einem Tagtraum, seine Vorstellungskraft erzeugt dabei bewusst ohne weitere äußere Reize imaginäre Bilder eines Luftangriffes. Die Perspektive des Jungen aus dem Flugobjekt auf das Geschehen auf dem Platz stellt eine Referenz auf den Flug des US-Soldaten Richard Kirsch über München dar (vgl. TR, S. 40). Während Kirsch einen Angriff noch in Frage stellt, scheint die nächste Generation in Form von Ezra Gallagher, wie die allzu realistischen Gewaltphantasien beweisen, kriegsbereit. Der erschreckende Tagtraum des Jungen ist ein weiterer Verweis auf einen drohenden Krieg.

6.6.2.2. „Eine Furt im Nebel“: Die Überblendung visueller Reize in *Der Tod in Rom*

Im Zuge der Erläuterung des Konzepts des Flaneurs bzw. des Anti-Flaneurs wurde bereits auf die besondere Wahrnehmungsweise dieser literarischen Figur und ihres Antagonisten anhand des Romans *Der Tod in Rom* eingegangen. Deshalb sollen die Ergebnisse dieses Kapitels in Hinblick auf das Sehen als raumschaffende Handlung hier kurz skizziert werden. Die Wahrnehmung des Stadtraums der zentralen Figuren Siegfried Pfaffrath und Gottlieb Judejahn wird im Roman gegensätzlich geschildert. Pfaffrath, der den Typus des Flaneurs vertritt, zeichnet sich durch eine synästhetische Wahrnehmung der Stadt aus.

Er „liebt [...] die Straßen, die Winkel, die Treppen, die stillen Höfe“, „das Drängen, Reiben, Stoßen, Schreien, Lachen und die Blicke“ sowie die „wehrauchdurchzogenen [...] Kirchen“ und „den heißen starken bittersüßen Kaffee“ (TR, S. 436f.). Im Gegensatz dazu quält Judejahn in Rom nach Jahren in der reizarmen Wüste die Reizüberflutung. Die visuelle Wahrnehmung der Stadt erregt bei Judejahn verschiedene Assoziationen, insbesondere Erinnerungen an seine Vergangenheit während des NS-Regimes.⁵⁴⁷ Diese innere Reaktion auf äußere Reize ist zudem anhand der visuellen Wahrnehmung Adolf Judejahns ersichtlich.

[...] [D]ummerweise nahm er die Pylonen der Straße wahr und erinnerte sich an andere Wegmarken [...], an Schmuckpfeiler mit Flammen und Rauch, an glühende Feuerhäupter, an eine Gasse brennender Säulen, [...], an Nürnberg

⁵⁴⁷ Vgl. Kap. 3.6.

erinnerte ihn die *Via della Conciliazione*, an das Parteigelände [...] (TR, S. 497)

Während der Diakon sehr wohl zwischen Vergangenheit und Romangegenwart unterscheiden kann, kommt seinem Vater das Zeitgefühl zunehmend abhanden. Die Zeitschichten verschwimmen vor seinen Augen, wie die folgende Szene veranschaulicht:

Er [Judejahn] schwankte zum Fenster, riß es auf und beugte sich in die tiefe Straße, die voll von dichtem roten Nebel war. [...] Aber eine Lichtung bot sich in den Schwaben, gerade vor seinem Blick, eine Furt im Nebel, und da stand am bis zum Boden reichenden geöffneten französischen Fenster des gegenüberliegenden großen Hotels Ilse Judejahn, das Aufhäusermädchen, die Judentochter, die Entkommene, [...], Ilse Kürenberg stand da in einem weißen Frisiermantel, ein wenig vom Fenster entfernt, nackt wie in der Nacht, nackt wie die Frauen vor dem Leichengraben, und Judejahn schoß das Magazin von Austerlitz' Pistole leer, er schoß die Grabensalve, diesmal befahl er nicht nur, [...], man mußte selber schießen, und erst beim letzten Schuß fiel Ilse Kürenberg um, und des Führers Befehl war vollstreckt. (TR, S. 575f.)

Judejahns visuelle Wahrnehmung ist aufgrund eines Herzinfarkts, dem er schließlich erliegt, beeinträchtigt. Ein „roter Nebel“ legt sich über seine Augen und führt zu einer räumlichen wie zeitlichen Desorientierung. Das einzige Objekt, welches er visuell beeinträchtigt ausmachen kann, ist die nackte Ilse Judejahn. Das Bild der nackten Dirigentengattin, die er anfangs noch richtig zuordnet, wird durch jenes einer Jüdin vor einem Leichenhaufen, die im Zuge der nationalsozialistischen Massenvernichtung zu töten ist, überblendet. Solch geartete wahnhaften „Wahrnehmungsillusionen“ repräsentieren nach Iser „Manifestationen, durch die das Bewußtsein von den Wirkungen seiner Hervorbringungen überfallen ist“⁵⁴⁸. Das Imaginäre bewirkt sodann eine „Zerspaltung, Lähmung und Freiheitsberaubung“⁵⁴⁹ des Bewusstseins. Die Vorstellung verursacht einen „radikalen Zustandswechsel“, der – so Iser – „bis zur Irrealisierung unserer je augenblicklichen Existenz reichen kann“⁵⁵⁰.⁵⁵¹ Von seiner wahnhaften Vorstellung eingenommen, ist Judejahn somit eine zeitliche Differenzierung in Vergangenheit und Romange-

⁵⁴⁸ Iser 1993, S. 349.

⁵⁴⁹ Iser 1993, S. 349.

⁵⁵⁰ Iser 1993, S. 335.

⁵⁵¹ Vgl. Iser 1993, S. 335-349.

genwart nicht mehr möglich. Im Glauben der Erfüllung seiner Aufgabe als SS-General erschießt er die Jüdin.

Neben Judejahns Sinneswahrnehmung erweist sich auch seine kognitive Wahrnehmung als gestört. Dies offenbart sich in Judejahns Unvermögen, sein Spiegelbild zu erkennen. Der Blick in den „blinden Spiegel“ (TR, S. 578) in den Diokletiansthermen zeigt ein von der Krankheit gezeichnetes, „angeschwollenes“, „blaurotes Gesicht“ (TR, S. 578), welches Judejahn nicht mit sich selbst assoziieren kann. Er nimmt dafür ein „Mosaikbild [eines] Athleten“ (TR, S. 578) für sein Spiegelbild. Das Nichterkennen seiner selbst im Spiegel verweist auf einen Mangel an Selbsterkenntnis. Judejahn nimmt sich trotz seines Gesundheits- und seines Seelenzustandes nach wie vor als kraftvoller Kämpfer wahr.⁵⁵² Er erkennt die Vorzeichen des Todes, welche der Spiegel reflektiert, nicht.⁵⁵³

6.6.3. Geräusch

6.6.3.1. Der „Verfall der Aura“: Tertiäre Medien in *Tauben im Gras*

Die Stadt wird in *Tauben im Gras* von den Protagonisten als äußerst laut wahrgenommen. Das Heulen der Polizeisirenen, der Lärm der Fliegermotoren, der Krach und die Musik der Lokalitäten (vgl. TG, S. 184, 9, 155) bildet die Geräuschkulisse der Großstadt. Die städtischen Innen- wie Außenräume scheinen von Lärm erfüllt. Das „Flüstern“ (TG, S. 15) der zahlreichen Betenden lässt die Protagonisten selbst in der Kirche keine Ruhe finden. In den privaten Innenräumen herrscht aufgrund der kriegsbedingten Wohnungsknappheit Unruhe und eben keine Privatheit.

Die kleinen Bürger, die hier [in einem Mietshaus] in vielen Parteien wohnten, in jedem Raum drei, vier Menschen, jeder Zimmer ein Käfig, im Zoo hauste man geräumiger, die kleinen Bürger drückten sich gegen die oft gestopften und immer wieder gestärkten Gardinen und stießen einander an. (Vgl. TG, S. 84).

Emilias großbürgerliche Villa bietet Privatsphäre. Ruhe findet sich aber dort ebenso wenig, vielmehr ist der Verfallsprozess des Gebäudes akustisch vernehm-

⁵⁵² Vgl. Brink-Frederici 1990, S. 137f.

⁵⁵³ Der Spiegel ist ein Symbol für Selbsterkenntnis und Tod. Vgl. Almut-Barbara Renger: Spiegel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hgg. Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008, S. 357-359.

bar. „Sie [Emilia] hörte das ewige Säuseln in den Röhren des Hauses, das Bröckeln des Verputzes, [...]“ (TG, S. 30)

Auffallend ist der Störfaktor beim Einsatz von tertiären Medien im Roman. So nimmt der Kofferträger Josef die Laute, welche das Kofferradio des US-Soldaten Odysseus Cottons produziert, lediglich als „Lautrauschen“ war.

Und wieder war Rauschen, Lautrauschen, dumpfes Silbengeplätscher, der Strom der Geschichte rauschte vorüber, Josef saß am Ufer des Stroms, [...], unverständlich war der Strom, unverständliches Geplätscher, einlullend das Silbenrauschen. (TG, S. 83)

Auch der Schriftsteller Philipp sammelt negative Erfahrungen bei dem Gebrauch eines tertiären Mediums, eines Diktiergeräts.

Er schaltete das Band zurück, und Philipp hörte nun seine eigene Stimme seine Gedanken über das Interview mit Edwin wiedergeben. Die Stimme befremdete ihn. Was sie sagte, beschämte ihn. (TG, S. 59)

Das Motiv des Nicht-Erkennens der eigenen Stimme aufgrund eines technischen Mittels erscheint in *Tod in Rom* ein weiteres Mal:

Falsch klang die Musik, [...], fast war sie ihm [Siegfried Pfaffrath] unsympathisch wie die eigene Stimme, die man, auf ein Tonband gefangen, zum erstenmal aus dem Lautsprecher hört und denkt, das bin nun ich, dieser aufgeblasene Geck, [...] (TR, S. 393)

Die akustische Wahrnehmung der Protagonisten scheint in beiden Fällen durch den Einsatz tertiärer Medien gestört zu sein. So „erschreckt“ (TG, S. 59) Philipp vor der mechanischen Wiedergabe seiner eigenen Stimme, während Josef nicht fähig ist, aus dem verzerrten Stimmengewirr des Radios eine Botschaft zu entschlüsseln. Mit Walter Benjamin könnte man diese Störfaktoren beim Umgang mit tertiären Medien als „Verfall der Aura“⁵⁵⁴ betrachten. In seinem 1935 im Pariser Exil verfassten Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* thematisiert er eben diesen Verlust der „Echtheit“ des Kunstwerks durch den technischen Fortschritt:

⁵⁵⁴ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. 2. Frankfurt a. M. 1974. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 931), S.471-508, hier: S. 479.

[...] [W]as im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. [...] Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.⁵⁵⁵

Dieser Verlust der Aura durch die Technisierung wird im Roman bei der Rede des amerikanischen Gelehrten Edwin im Amerikahaus am deutlichsten. Ein defekter Lautsprecher verhindert das Vordringen seiner Rede über den „europäischen Geist“ zum zahlreich erschienenen Publikum, welche das kulturelle Gedächtnis der deutschen Nachkriegsbevölkerung wieder erwecken soll.⁵⁵⁶

Edwin wollte mit der griechischen und lateinischen Antike beginnen, er wollte die Christenheit erwähnen, die Verbindung biblischer Tradition mit der Klassik, er wollte von der Renaissance sprechen und Lob und Tadel an den französischen Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts wenden, aber leider drang statt der Worte nur Geräusch zu den Zuhörern, ein Gurgeln und Knacken und Raspeln wie von Jahrmarktspritschen. (TG, S. 190f.)

Die Reproduktion der Stimme Edwins durch den „dummen und bösen Sprechtrichter“ (TG, S. 191) hat ihre „Echtheit“ eingebüßt, dies führt zur „Erschütterung des Tradierten“⁵⁵⁷ und zum Autoritätsverlust.⁵⁵⁸ Die Botschaft der Rede kann durch den Verlust der Aura nicht transportiert werden. Philipp fühlt sich durch Edwins misslungenen Vortrag an Charly Chaplins Hitler-Satire *The Great Dictator* aus dem Jahr 1940 erinnert (vgl. TG, S. 209f.). Die den Weltfrieden propagierende Rede des falschen Diktators in diesem Film wird durch die Vergröberung des Lautsprechers vom Publikum als Aufforderung zur Gewalt verstanden. Doch Edwins Vortrag zeigt nicht einmal diese Wirkung, das Publikum verschläft den Vortrag. Edwins Rede bleibt „folgenlos“ (TG, S. 210).

Chaplins Verweis auf die Nutzung neuer Medien wie den Film zur Politisierung greift auch Walter Benjamin in seinem bereits erwähnten Artikel auf. Darin betont Benjamin, dass die technischen Möglichkeiten der Reproduktion die Sinneswahrnehmung der Menschen verändert hätten. Der Verlust der Aura des Kunstwerks und seine Reproduzierbarkeit kommen der Masse entgegen, deren Anliegen die Überwindung der Einmaligkeit sowie die räumliche Nähe zu den

⁵⁵⁵ Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 477.

⁵⁵⁶ Vgl. Kap. 2.1.

⁵⁵⁷ Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 477.

⁵⁵⁸ Vgl. Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 477.

Dingen ist.⁵⁵⁹ Der Film ermöglicht einerseits eine kollektive Rezeption, andererseits zeichnet er sich durch seine „Chocwirkung“⁵⁶⁰ aus, welche durch eine schnelle Abfolge von Bildern eine beschleunigte Wahrnehmung erfordert. Die Rezeption des Films geschieht damit in der Zerstreuung, die auf eine veränderte Apperzeption verweist.⁵⁶¹ Damit ist „das Publikum [...] ein Examiner, doch ein zerstreuter.“⁵⁶² Der Faschismus hat, so Benjamin, mittels Film und Fotografie die Ästhetisierung der Politik, insbesondere des Krieges betrieben.⁵⁶³ Die Dominanz der Medien Radio und Film⁵⁶⁴ in *Tauben im Gras* kann als ein Ausdruck eben dieser faschistischen Propaganda verstanden werden.

Während, wie gezeigt wurde, tertiäre Medien aufgrund des Verlusts ihrer Aura die Lautwahrnehmung der Protagonisten einschränken, kann Live-Musik ihre volle Wirkung beim Publikum entfalten. Als die Oberländer-Kapelle im Bräuhaus den „Badenweiler Marsch, den Lieblingsmarsch des toten Führers“ (TG, S. 199) anstimmt, erwachen die nostalgischen Gefühle der Feiernden an den Nationalsozialismus im Saal. Sie erheben sich „wie eine einzige geschwellte Brust“ (TG, S. 199f.). Die nationalistische Stimmung der Besucher des Bräuhauses entlädt sich schließlich in einem Angriffsturm auf das Lokal der schwarzen US-Soldaten. Die Musik dient als Initialzündung dieser Begebenheit. „»Schluss mit der Niggermusik«, schrie die Volksstimme.“ (TG, S. 209)

Das „Zuhören“ scheint den Protagonisten nicht nur in Bezug auf Edwins Rede nicht zu gelingen, auch im privaten zwischenmenschlichen Bereich scheint diese Kompetenz der Protagonisten beschränkt. Dies äußert sich im Roman in einem Mangel an Dialogen.⁵⁶⁵ Auf die Spitze treibt Koeppen die gestörte zwischenmenschliche Kommunikation, als Frau Behrend von ihrer Tochter Carla in deren Stammcafé, dem Domcafé, aufgesucht wird. Obwohl sich Mutter und Tochter gegenüberstehen, fällt kein einziges Wort. Vielmehr verlegt Koeppen ihren Meinungsaustausch in die Reflexionen der Figuren, welche in der Form des inneren Monologs wiedergegeben werden. Sie „erraten“ (TG, S. 118) ihre gegenseitigen Gedanken:

⁵⁵⁹ Vgl. Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 479.

⁵⁶⁰ Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 503.

⁵⁶¹ Vgl. Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 505.

⁵⁶² Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 505.

⁵⁶³ Vgl. Benjamin, Bd. I. 2. 1974, S. 503-508.

⁵⁶⁴ Vgl. Kap. 2.

⁵⁶⁵ Vgl. Hielscher 1988, S. 77.

»Wenn sie nur schon in Amerika wäre«, dachte Frau Behrend, »Amerika soll zusehen, wie es mit der Schande umgeht, wir haben hier keine Neger, aber Carla wird nie nach Amerika fahren, sie wird mit ihrem schwarzen Bankert hier bleiben, sie wird mit dem schwarzen Kind auf dem Arm in dieses Café kommen.« - »Ich will nicht« dachte Carla, »woher weiß sie es? hat der Fischkopf Seheraugen? Ich wollte es ihr sagen aber ich habe es ihr nicht gesagt, ich kann ihr garnichts sagen.« (TG, S. 116)

6.6.3.2. „Ein Höllenlärm“: Die städtische Geräuschkulisse in *Der Tod in Rom*

Die Geräuschkulisse Roms variiert in *Der Tod in Rom* mit der Tageszeit. Während der Lärmpegel am Tag in der Großstadt hoch ist, erweist sich die Hauptstadt Italiens in der Nacht als so „still“ und ruhig wie ein „Friedhof“ (TG, S. 472). Insbesondere jene Orte, die die Touristen im Zuge ihres Sightseeing-Programms absolvieren, zeichnen sich durch Lärm und Unruhe aus. Die Ankunft eines Touristenbusses vor dem Petersdom wird beispielsweise geräuschintensiv geschildert:

Ein Omnibus hatte ihn [Adolf Judejahn] und andere Besucher hier ausgeworfen wie eine Kiepe voll Geflügel, das man auf die Weide läßt, und schon scharrt sie und rüsteten sich, Bildung und bleibendes Erlebnis aufzupicken, [...], schon schnappten sie die Verschlüsse ihrer photographischen Apparate hoch, schon raschelte Stullenpapier, wurde Mitgebrachtes ausgepackt, den Hunger zu stillen, zu dem die Sterne im Baedeker anregen, während andere sich flink in die Andenkengeschäfte stürzten, [...] (TR, S. 496)

Die Beurteilung bestimmter Geräusche erfolgt bei der Figur Siegfried Pfaffraths selektiv. Während der „authentische Lärm“ der römischen Straßen, wie etwa das „Schreien, Lachen“ und „die obszönen [Damen im Vorübergehen zugeflüsterten] Worte[]“ (TR, S. 436) auf dem *Corso*, das Rauschen der Brunnen oder die „Litanen“ und „das eintönige Gemurmel“ (TR, S. 481) in der Kirche neben der *Fontana di Trevi*, positiv konnotiert sind, nimmt der Komponist die Geräusche, die die Touristen verursachen, auditiv negativ wahr.

Und schon überfällt Siegfried der Lärm und das Rauschen am Platz der *Fontana di Trevi*. Die Scharen der Fremden stehen am Rande des Wunderbrunnens und reden wie einst in Babel in vielen Sprachen. (TR, S. 449)

Der Lärm, den die Touristen erzeugen, dringt vom städtischen Außenraum in den Innenraum der ansonsten ruhigen Hotelzimmer ein. Etwa, wenn deutsche Reisende die römische Nachtruhe stören und entsprechend ihrer deutsch-nationalen Gesinnung *Am Brunnen vor dem Tore* anstimmen (vgl. TR, S. 468).

Im Gegenteil dazu empfindet der Kriegsverbrecher Gottlieb Judejahn das „authentische“ Treiben und die damit einhergehende Geräuschkulisse in den römischen Straßen in Ermangelung der Blasiertheit der Großstädter im Sinne Simmels als störend und Stress auslösend: „Die Straße war eng, und auf ihrem Grund fuhren die Automobile, kreischten, ratterten, machten einen Höllenlärm [...]“ (TR, S. 575) Die musikalische Darbietung der deutschen Touristen erweckt dagegen patriotische Gefühle in Judejahn und bedeutet „Labsal für des braven alten Kämpfers Gemüt“ (TR, S. 468).

Die Musik, die der Komponist Siegfried Pfaffrath zusammen mit dem Dirigenten Kürenberg im Konzerthaus präsentiert, stellt ein wichtiges Handlungselement des Romans dar. Die konzertante Aufführung des Werks Pfaffraths führt die drei Familien zusammen. Koeppen schildert die Bewertung dieser Musik der einzelnen Figuren äußerst genau und differenziert, wodurch die Kunstauffassung der jeweiligen Figuren zu Tage tritt.⁵⁶⁶ Der Komponist Pfaffrath begann seine musikalische Karriere als „Auflehnung gegen seine [nationalsozialistische] Umgebung“ (TR, S. 396) und als Befreiungsschlag von seiner deutschnationalen Familie. Sie bietet aber auch einen Weg die traumatische Vergangenheit im NS-Regime zu verarbeiten, die sein Leben nach wie vor überschattet: „[A]us Angst, aus Verzweiflung, aus bösen Gesichtern, aus schrecklichen Träumen schrieb ich [Siegfried Pfaffrath] Musik, [...]“ (TR, S. 517) Der Tod ist auch in Pfaffraths Werk allgegenwärtig, so trug sein erstes Stück den Titel „*Variationen über den Tod und die Farbe des Oleanders*“ (TR, S. 394). Er versucht mit seiner Musik „die Furcht vor dem Dasein“ zu vertonen, „die Wahrheit der Dinge, die nur unmenschlich sein konnte“ (TR, S. 394).

Insbesondere Ilse Kürenberg nimmt die lebensfeindlichen Schwingungen in Pfaffraths Komposition wahr. „Es war zu viel Tod in diesen Klängen, und ein Tod ohne den heiteren Todesreigen auf antiken Sarkophagen.“ (TR, S. 535) Trotz der Glättung und Akzentuierung der Musik durch den Dirigenten Kürenberg in das „[H]uman[e] und [L]icht[e]“, die Pfaffrath als „Vergewaltigung“ seiner Komposition, als Wiedergabe einer „gebändigte[n] Empfindung“ (TR, S. 394) beurteilt, erkennt Ilse Kürenberg darin einen „nordische[n] Totentanz, eine Pestprozession“ (TR, S. 535). Die Musik Pfaffraths resultiert aus den Kindheitserfahrungen von

⁵⁶⁶ Vgl. Kuhn 2007, S. 65-76.

Krieg, Gewalt und Diktatur, die menschlichen Abgründe und der Tod speisen seine Kompositionen.⁵⁶⁷ Als Jüdin und Opfer des Nationalsozialismus verfügt Ilse Kürenberg über eine tiefschürfende, besondere Wahrnehmung Pfaffraths Musik.⁵⁶⁸ Aufgrund seines ähnlichen Erfahrungshorizonts besitzt auch Adolf Judejahn ein tieferes Verständnis für Pfaffraths Musik: „Manchmal glaubte Adolf, sich selbst in den Tönen zu erkennen. Es war ihm, als würde ihm in einem zerbrochenen Spiegel die Kindheit reflektiert.“ (TR, S. 538) Die Erinnerung auslösende Musik empfindet der Diakon als „quälend“ (TR, S. 538). Er vermeint das Musikstück auf den Straßen Roms noch einmal zu vernehmen, als er einen intimen Moment mit der Kellnerin Laura erlebt. Eingeholt von Erinnerungen, stürzt er schließlich erschrocken davon (vgl. TR, S. 568).

Auf Unverständnis stößt der Komponist mit seiner Musik bei seiner Familie. Angesichts der modernen Zwölftonsymphonie ihres Sohnes offenbaren die Pfaffraths ihren deutschnationalen, konservativ-bildungsbürgerlichen Dünkel gegen die avantgardistischen Töne⁵⁶⁹:

[Es] klang [...] gar wie Verhöhnung ihrer deutschbürgerlichen Sitte, sie meinten Jazz-Rhythmen zu erkennen, einen Urwald ihrer Einbildung, einen Negerkral voll Entblößung und Gier, und dieser Dschungel entarteten Getöses wurde wieder abgelöst von einfach langweiligen Stellen, von wahrhaft eintönigen Partien disharmonischer Notenreihen. (TR, S. 537)

Ihre Verehrung für Beethoven und Wagner beruht nicht auf musikalischer Kennerschaft, Musik muss für ihr Empfinden „aus süßer Masse allegorisch ideal geformt“ (TR, S. 537) sein. Synästhetisch nimmt das Ehepaar die Komposition des Sohnes wahr: „Siegfrieds Töne machten sie frösteln, sie empfanden Unbehagen, es war, als wehe Eishauch sie an, [...]“. (TR, S. 537) Judejahn ist nicht fähig, Reflexionen zur dargebotenen Musik anzustellen, er langweilt sich, niedere Triebe wie Hunger, Durst und sexuelle Gier bezüglich Ilse Kürenberg quälen ihn während der Aufführung. Pfaffraths Musik polarisiert auch das römische Publikum, weshalb ihm schließlich nur ein „halber Preis“ (TR, S. 566) von den römischen Künstlerbehörden übergeben wird.⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ Vgl. Kuhn 2007, S. 71f.

⁵⁶⁸ Vgl. Kuhn 2007, S. 72.

⁵⁶⁹ Vgl. Brink-Frederici 1990, S. 154f.

⁵⁷⁰ Vgl. Brink-Frederici 1990, S. 156.

Die Kommunikation zwischen den Protagonisten erscheint, wie in *Tauben im Gras*, gestört. Insbesondere jene zwischen den abtrünnigen Söhnen Alfred Judejahn und Siegfried Pfaffrath und ihren jeweiligen Familien.⁵⁷¹ Die gestörte Kommunikation offenbart sich beispielsweise in der Unfähigkeit Gottlieb Judejahns, mit der Kellnerin Laura Kontakt aufzunehmen oder im Unwillen Siegfried Pfaffraths, nach seinem Konzert mit seinen Eltern zu sprechen.

6.6.4. Geruch und Geschmack

6.6.4.1. „Der Geruch der Gräfte“: Olfaktorische und gustatorische Wahrnehmung in *Tauben im Gras*

Fäulnis- und Verwesungsgerüche prägen den Stadtraum in *Tauben im Gras*⁵⁷², die der olfaktorischen Wahrnehmung des amerikanischen Gelehrten nicht verborgen bleiben:

[...] [F]urcht und Trauer schienen ihm [Edwin] hier in die Keller verbannt zu sein, in die Keller, über die Häuser gestürzt waren, und dort ließ man sie nun eine Weile. Der Geruch dieser zugeschütteten Keller lag über der Stadt. Niemand schien es zu merken. Vielleicht vergaß man die Gräfte. Sollte Edwin erinnern? (TG, S. 110)

Der Verwesungsgestank verweist auf die nicht aufgearbeitete NS-Vergangenheit und die Kriegserfahrungen. Der Versuch diese und die zahlreichen Toten, die das NS-Regime und der Krieg gefordert hat, zu verdrängen, ist zum Scheitern verurteilt. Die ausgeblendete Vergangenheit und ihre Toten drängen in Form der Verwesungsgerüche aus den unterirdischen Gräften an die Oberfläche und verpesten die Luft der Stadt. Ein „Todesdunst“ zieht sich leitmotivisch durch die verschiedenen Etablissements des Stadtraums. Der „Gewölbedunst“ des Altwarenhandels von Herrn Unverlacht raubt Emilia „den Atem“ (TG, S. 94). Die Luft in jenem Hotel, in welches sich der Schriftsteller Philipp und die junge Amerikanerin Kay zurückziehen, war „dumpf und säuerlich“ (TG, S. 226). Die „Hexenküche“ der Vermieterin Frau Welz, welche der US-Soldat Washington Price mit eben dieser Märchengestalt verbindet, ist „in Wolken von Rauch, Dampf und Gerüchen“ (TG, S. 88, 165) getaucht. Das Lokal am Heiligengeistplatz, in welches Odysseus Cotton und der Dienstmann Josef einkehren, ist erfüllt von „eine[r] schwere[n] war-

⁵⁷¹ Vgl. Hielscher 1988, S. 77.

⁵⁷² Vgl. Brink-Frederici 1990, S. 72f.

me[n] Luft aus Dunst, Gestank und Rauch.“ (TG, S. 155) Die Luft scheint in dem Lokal dermaßen verdichtet zu sein, sodass sie sich in einer Sichtbehinderung äußert. Synästhetisch erfasste Odysseus Cotton daher den Raum des Lokals. „Er [Odysseus Cotton] blickte in den Nebel aus Schweiß, Unsauberkeit, Bratwurstgeruch, Tabakschwaden, Alkoholdunst, Pißgeruch, Zwiebelbeize und schalem Menschenatem.“ (TG, S. 156) Einen Fäulnisgestank verbreitet auch ein sich in fortgeschrittener Zersetzung befindlicher „Mainzer Handkäse“ (TG, S. 143) in einem Lebensmittelgeschäft, welcher eine „Mischung aus Not und fetten Speisen, aus Mißgunst, Mangel und Illusionen“ (TG, S. 134) ausstrahlt. Insbesondere die Familienvilla Emilias trägt den Duft der Verwesung. Eine „kalte und tote Luft“ erfüllt das Haus (Vgl. TG, S. 218).

Die einzige positive Geruchserfahrung des Romans erlebt der Schriftsteller Philipp mit der amerikanischen Lehrerin Kay:

Kay duftete nach Reseda. Philipp liebte die Blütenwasser nicht, er mochte Parfüme aus künstlichen Ingredienzen, aber der Resedaduft paßte gut zu Kay, er war ein Attribut ihrer Jugend, eine Aura ihrer grünen Augen, er erinnerte Philipp an etwas. (TG, S. 101)

Die junge Amerikanerin weckt in dem Schriftsteller Erinnerungen an die eigene glückliche Jugend vor dem Krieg und dem Regime. Kay symbolisiert die junge, unbescholtene, freie Republik der USA, die im Gegensatz zum Nachkriegsdeutschland vor Kraft strotzt. Das Grün ihrer Augen, der einzige Farbreiz des Romans, symbolisiert Hoffnung.⁵⁷³ Die BRD veranschaulicht in dieser Hinsicht der von Krieg und Entbehrung gezeichnete Körper Emilias, der mit dem Geruch und der Konsistenz abgestandener Milch verglichen wird.

Emilias Schultern sackten ein, die Schlüsselbeinknochen traten hervor, ihr Fleisch verlor an Frische, und ihre Haut, ihre Jugend war wie mit abgestandener, mit geronnener Milch übergossen, für eine Sekunde käsig, säuerlich, krümelig. (TG, S. 32)

Die Opposition zur der deutschen Trümmerstadt ist auch anhand der Klarheit der Luft erfahrbar. Während über der BRD der Geruch der Gräfte liegt, kommt Kay „aus anderer Luft, aus herber und reiner Luft, [...], aus einem anderen Land mit Weite, Frische und Jugend“ (TG, S. 100).

⁵⁷³ Vgl. Friedrich 2009, S. 85.

Die Fäulnis und die Verwesung, die die Stadterfahrung prägen, sind auch gustatorisch wahrnehmbar. Der Frankenwein, den Edwin in seinem Hotelzimmer konsumiert, „schmeckte nach Gräbern, er schmeckte, wie alte Friedhöfe bei nassem Wetter riechen, [...]“ (TG, S. 106). Das Essen mundet dem amerikanischen Gelehrten ebenfalls nicht, obwohl er die kulinarische Kunst hochschätzt. Ein ähnliches Geschmackserlebnis wiederfährt dem Dienstmann Josef beim Verzehr eines Schinkensandwiches.

Der Schinken schmeckte wie verdorben. Der süßliche Geruch störte Josef. Es war, als wäre der Schinken verdorben und man hätte ihn dann parfümiert. (TG, S. 128)

Koeppen bedient sich der rhetorischen Figur der Hyperbel, wenn er das Sandwich als „Grab einer Schinkensemmel, mit Efeu bewachsen“ bezeichnet. Der Geschmack des belegten Brotes löst schließlich Todesassoziationen aus. „Josef würgte mit Widerwillen an dem Brot. Er dachte an seinen Tod.“ (TG, S. 128)

Der Einfluss der Trümmerstadt auf die olfaktorische und gustatorische Wahrnehmung der Protagonisten wird anhand der Figur Edwin, die auf das verschmählte Essen blickt, treffend resümiert: „Die Stadt schreckte ihn [Edwin], die Stadt bekam ihm nicht, sie hatte zu viel durchgemacht, sie hatte das Grauen erlebt [...]“ (TG, S. 108).

6.6.4.2. „Der Odeur des Todes“: Geruch und Geschmack in *Der Tod in Rom*

Auf die Schilderung der ewigen Stadt als verwesenden Organismus in Koeppens *Der Tod in Rom* wurde bereits hingewiesen. Negative Gerüche begleiten diesen Verwesungsprozess und runden das Bild Roms als „Welt des Todes“⁵⁷⁴ ab:

Aas, ein scharfer Geruch von Ausscheidungen, von Sekret, von Fortpflanzungsgier, ein süßer von Altersfäulnis und Eiter steigt in die Luft und vermischt sich mit den Benzindünsten der Straße und dem frischen anregenden Kaffeeduft aus der Espressobar an der Ecke der *Piazza della Rotonda*. (TR, S. 397)

Den Besuchern des Kerker gewölbes der Engelsburg strömt eine „Grabesluft“ (TR, S. 505) entgegen. Insbesondere die beiden blickführenden Figuren Gottlieb Judejahn und Siegfried Pfaffrath nehmen den Fäulnisgeruch olfaktorisch wahr. So

⁵⁷⁴ Brink-Friederici 1990, S. 132.

macht der Komponist Pfaffrath den Odeur des Todes am Tiber aus, über welchen einstmals die Versorgung der Weltstadt vonstattenging⁵⁷⁵:

Der Tiber floß trübe, schwärzlich, brackig durch die alten Steinbögen, er strömte unter mir [Siegfried] nach Ostia und zum Meer, [...], und es lockte mich nicht, in seiner Flut zu baden, die wie das stinkende Waschwasser einer alten nymphomanen Vettel war [...] (TR, S. 503)

Den Fäulnisgestank der Stadt verbreitet auch der Kater Benito, welchen Judejahn in Reminiszenz an den gleichnamigen italienischen Faschisten in sein Hotelzimmer mitgenommen hatte:

Auf dem Damast des Bettes lag der rüdidige Kater Benito. Er reckte sich, machte einen Buckel und blinzelte. Judejahn kraulte ihm das schütterte Fell. Das Tier stank. Überall stank es. (TR, S. 474)

Die Bestialisierung Judejahns geschieht ebenfalls über Gerüche.⁵⁷⁶ Der Kriegsverbrecher „stinkt wie ein [...] dreckiger gemeiner Ziegenbock“ (TR, S. 575). Den tierischen Eigengeruch versucht Judejahn durch Parfüm entgegenzuwirken, um den „Bock“ zu „verbergen“ (TR, S. 408), wie Judejahn anmerkt. Seine olfaktorische Wahrnehmung korreliert mit jener eines Tiers. So verfügt der SS-General über eine „gute Witterung“ (TR, S. 410) in der Wüste. Im Laufe seines Aufenthalts in Rom schränken sich seine Wahrnehmungskompetenzen zunehmend ein.⁵⁷⁷

Der Eindruck der Stadt als Ort der Verwesung setzt sich in der gustatorischen Wahrnehmung der Protagonisten fort. Der Grappa, den Siegfried Pfaffrath aus Reminiszenz an Hemingway konsumiert, schmeckte „synthetisch und faulig“, zudem weckt er Erinnerungen an „deutsche[n] Schwarzmarktschnaps aus der Reichsmarkzeit“ (TR, S. 398). Selbst dem liebevoll zubereiteten Essen der Kürtenbergs haftet der Geschmack des Verderbens an. „[...] [I]ch schmeckte nichts, oder doch – Asche schmeckte ich, leblose zum Verwehen bereite Asche, [...].“ (TR, S. 435) Jene kleinen in Teig und Öl gebackenen Meerestiere, die Gottlieb Judejahn in einem Anfall von Gier und Gefräßigkeit verschlingt, tragen den Geschmack der Verwesung an sich.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Vgl. Kuhn 2007, S. 79.

⁵⁷⁶ Vgl. Häntzschel 2006, S. 103

⁵⁷⁷ Vgl. Kap. 5.3.3.

⁵⁷⁸ Brink-Friederici 1990, S. 136.

Er [Judejahn] schlang sie hinunter, und ihn grauste. Er fühlte, wie sein schwerer Leib sich in Würmer auflöste, er erlebte lebendigen Leibes seine Verwesung, aber um der Auflösung zu begegnen, schlang er gegen alles Grausen weiter hinunter, was auf dem Teller lag. (TR, S. 429)

Das Bier, welches Judejahn in einem Kellerlokal konsumiert, schmeckte wie eine „mit Gift gemischte Brauselimonade“ (TR, S. 455). Die Stadt Rom bekommt den deutschen Gästen ebenso nicht, wie das München der Nachkriegsjahre dem Gelehrten Mr. Edwin aus *Tauben im Gras*. Dies äußert sich in einer Appetitlosigkeit der beiden Familienaussteiger Siegfried Pfaffrath und Adolf Judejahn.

Das Essverhalten, welches die verschiedenen Protagonisten an den Tag legen, stellt aber auch eine Charakterisierung und Differenzierung der Figuren dar. Judejahn wird durch seine unbändige „Fresslust“ und durch seine mangelnden Tischmanieren in die Nähe eines wilden Tieres gerückt. Die bereits erwähnte, gestörte Essenslust der beiden Cousins kann den bedrückenden Kindheitserfahrungen unter der Herrschaft der Nationalsozialisten zugeschrieben werden, die sie nach wie vor in ihren Freiheiten beschränken.⁵⁷⁹ Dieses mentale Traumata äußert sich ebenfalls in einer gestörten Sexualität der Verwandten. Adolf lebt als angehender Priester zölibatär, vor der Gelegenheit einer sexuellen Begegnung mit der römischen Kellnerin Laura flüchtet er in letzter Sekunde. Siegfried hat die Erziehung in einer nationalsozialistischen Eliteeinrichtung zu einem Päderasten gemacht, er lebt in der ständigen Unterdrückung seiner Triebe und empfindet Abscheu vor der „Lebensgier“ und der „Fortpflanzungssucht“ (TR, S. 493) der Menschen. Dem gegenüber steht einmal mehr die Sexualgier Judejahns.⁵⁸⁰

Sowohl in Bezug auf ihre Essgewohnheit als auch auf ihr Sexualleben zeichnet sich das Zusammenleben des Künstlerehepaars Kürenberg durch Offenheit und Freude am Leben aus.⁵⁸¹ Die Kürenbergs „aßen gern; sie aßen oft, sie speisten viel und gut.“ (TR, S. 403) Dies wird anhand einer anregenden Schilderung ihrer Essenszubereitung illustriert. Einzig das Ehepaar macht positive kulinarische Erfahrungen in der ewigen Stadt.

Sie speisten kleine knusprige in Butter gesottene Krebse, zartgegrilltes Geflügel, trockene mit Zitronensaft und Öl betropfte Salatblätter, wollüstige rote Riesenerdbeeren, und dazu tranken sie herben anregenden Frascatiwein. Sie

⁵⁷⁹ Vgl. Häntzschel 2006, S. 103.

⁵⁸⁰ Vgl. Häntzschel 2006, S. 103f.

⁵⁸¹ Vgl. Häntzschel 2006, S. 103.

genossen den Wein. Sie genossen das Essen. Sie tranken andächtig. (TR, S. 405)

Im Unterschied zu den Pfaffraths und Judejahns scheinen sie sich in Rom integriert zu haben, die Omnipräsenz des Todes in der ewigen Stadt bemächtigt sich ihrer vorerst nicht. Die Stadt bekommt ihnen.

Die Analyse der Stadtwahrnehmung der Protagonisten nach den fünf Sinnen schlägt einen Bogen zu bereits bearbeiteten Aspekten der behandelten Romane. So löst die visuelle Wahrnehmung äußerer Reize, wie etwa von Gebäuden oder Landschaften, einen Erinnerungsprozess im Inneren der Protagonisten aus. Dies rekurriert auf die Erinnerungsorte nach Aleida Assmann. Die Wahrnehmung der Protagonisten bezüglich der Großstädte München und Rom auf allen übrigen sinnlichen Ebenen verweist zumeist auf Verwesungsprozesse. Im Falle Münchens knüpft dieser Eindruck an Koeppens Konzeption der Trümmerstadt als Pandämonium an, in welcher Angst, Not und moralischer Verfall herrschen und in welcher an eine adäquate Verarbeitung der NS-Vergangenheit noch nicht zu denken ist. Bezüglich Roms beziehen sich die sinnlich wahrgenommenen Verfallsprozesse auf die Schilderung der ewigen Stadt als Welt des Todes, in welcher die einst herrschenden Mächte, die antiken Götter und die katholische Kirche, die ein Weltdeutungssystem für Generationen von Menschen darstellten, entmachteter erscheinen und die schließlich auch für zwei Protagonisten den Tod bedeutet.

II. Bibliographie

Textgrundlagen

- Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. 46. Auflage. München 2007. (dtv; Bd. 295).
- Koeppen, Wolfgang: Der geborene Leser, für den ich mich halte. In: Wolfgang Koeppen: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Bd. 5: Berichte und Skizzen II. Frankfurt a. M. 1986, S. 322-329.
- Koeppen, Wolfgang: Der Tod in Rom. In: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Frankfurt a. M. 1986, S. 391-580. [=TR]
- Koeppen, Wolfgang: Romanisches Café. In: Wolfgang Koeppen: Romanisches Café. Frankfurt a. M. 1972. (Suhrkamp Taschenbuch; Bd. 71). [=RC]
- Koeppen, Wolfgang: Trümmer, oder wohin wandern wir aus. In: Wolfgang Koeppen: Romanisches Café. Frankfurt a. M. 1972. (Suhrkamp Taschenbuch; Bd. 71). [=TW]
- Koeppen, Wolfgang: Tauben im Gras. Frankfurt a. M. 1980. (Suhrkamp Taschenbuch; Bd. 601). [=TG]
- Schiller, Friedrich: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie. In: Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. 5 Bände. Bd. 2: Dramen 2. Auf Grund der Originaldrucke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Darmstadt 1981. [Zuerst Berlin 1801].

Quellen

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999. [=A. Assmann]
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politisches Gedächtnis in frühen Hochkulturen. 2. Aufl. München 1999.
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. von Ewald Kowalski, Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt a. M. 1989.
- Benjamin, Walter: »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« Fassung letzter Hand. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. VII. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 937), S. 385-433.

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. 2. Frankfurt a. M. 1974. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 931), S.471-508.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. V. I. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 935).
- Benjamin, Walter: Die Wiederkehr des Flaneurs. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1980. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 933), S. 194-199.
- Bloch, Ernst: Erbschaften der Zeit. Frankfurt a. M. 1985.
- Cicero: De finibus bonorum et malorum, Über das höchste Gut und das größte Übel. Übers. u. hrsg. von Harald Merklin. Stuttgart 1989. V. I-2.
- de Certeau, Michel: Kunst des Handelns. Aus dem Französischen übersetzt von Roland Vouillié. Berlin 1988.
- Foucault, Michel: Andere Räume. Aus dem Französischen von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hgg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig 1991, S. 34-46.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. Frankfurt a. M. 1991, S. 7-49. [=Foucault 1991b]
- Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: Studienausgabe in 11 Bänden. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a. M. 1969-1979 u. ö., Bd. 9, S. 197-270.
- Hessel, Franz: Spazieren in Berlin. In: Franz Hessel: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Hartmut Vollmer u. Bern Wittig. Bd. 3: Städte und Porträts. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Echte. Oldenburg 1999, S. 7-192.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1993. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 1101).
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1977.
- Simmel, Georg: Die Großstädter und das Geistesleben. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 Bd. 1. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1995, S. 116–131.

- Simmel, Georg: Soziologie des Raumes. In: Georg Simmel: Gesamtausgabe. Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 1. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt, Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1995. Frankfurt a. M. 1995, S. 132-183.
- Virilio, Paul: Fahrzeug. In: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hgg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Leipzig 1991, S. 47-72.
- Wagner, Richard: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Wien 1957. (Taschen-Bibliothek im Globus Vlg; Bd. 26).
- Weber, Max: Die protestantische Ethik und der »Geist« des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920. München 2006.

Forschungsliteratur

- Adamowsky, Natascha: Utopie/Utopisch. In: Achim Trebeß (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag. Stuttgart, Weimar 2006, S. 400-402.
- Becker, Sabina: Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 97-115.
- Becker, Sabina: Urbanität und Moderne. Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930. St. Ingbert 1993. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder, Gerhard Schmidt-Henkel; Bd. 39).
- Bienek, Horst: Werkstattgespräch. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976, S.247-276.
- Brachtendorf, Johannes: phantasia. In: Wörterbuch der antiken Philosophie. Hrsg. von Christoph Horn und Christof Rapp. München 2002, S. 336f.
- Brink-Friederici, Christl: Wolfgang Koeppen: Die Stadt als Pandämonium. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1990. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur; Bd./Vol. 1148).
- Busche, Hubertus; Dewender, Thomas; u.a.: Wahrnehmung. In: Historischer Wörterbuch der Philosophie. 12. Bd. Hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel. Basel 2004, Sp. 190-250. [=HWPB]

- Christians, Heiko: Landschaftlicher Raum: Natur und Heterotopie. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S. 250-265.
- Döring, Jörg: „...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...“ Wolfgang Koeppen 1933-1948. Frankfurt a.M. Basel 2001.
- Dück, Michael: Der Raum und seine Wahrnehmung. Würzburg 2001. (Epistematika. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie; Bd. 252).
- Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 1800), S. 19-43.
- Durzak, Manfred: Der Autor als literarischer Erzähler? Städtebilder bei Döblin und Koeppen. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 116-129.
- Ebeling, Knut: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S. 121-133.
- Egger, Irmgard: Exil und Heterotopie. Joseph Roths Reisebuch ‚Die weißen Städte‘. In: Jahrbuch für Literatur und Kultur der Weimarer Republik, Bd. 13 (2009/10), S.75-88.
- Egger, Irmgard: Italienische Reise. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München 2006.
- Egger, Irmgard: Perspektive – Abgrund – Hintergrund: Giovanni Battista Piranesi Carceri bei Wolfgang Koeppen. In: Günther Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hgg.): Jahrbuch der Internationalen Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003, S. 29-50.
- Eggert, Stefan: Wolfgang Koeppen. Berlin 1998. (Köpfe des 20.Jahrhunderts, Bd. 134).
- Egyptien, Jürgen (Hg.): Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009.
- Erdmann, Eva: *mémoire involontaire*. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 367-368.
- Erhart, Walter: Koeppen & Döblin. Topographien der literarischen Moderne. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S. 9-31.

- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Weimar, Stuttgart 2011.
- Fetz, Bernhard: Vertauschte Köpfe. Studien zu Wolfgang Koeppens erzählender Prosa. Wien 1994. (Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrsg. von Hedwig Heger, Wendelin Schmidt-Dengler u. Werner Welzig, Bd. 17).
- Friedrich, Hans-Edwin: „Kreuzritter an Kreuzungen“. In: Jürgen Egyptien (Hg.): Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009, S. 62-102.
- Full, Bettina: mneme. In: Wörterbuch der antiken Philosophie. Hrsg. von Christoph Horn und Christof Rapp. München 2002, S. 283-285.
- Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001.
- Greiner, Ulrich (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976.
- Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007.
- Günzel, Stephan: Philosophie. In: Handbuch Sozialraum. Hrsg. von Fabian Kessl, Christian Reutlinger, Susanne Maurer, Oliver Frey. Wiesbaden 2005, S. 89-110.
- Günzel, Stephan: Physik und Metaphysik des Raums. Einleitung. In: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M. 2006. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 1800), S. 19-43.
- Haas, Christoph: Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre. Würzburg 1998. (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte. Hrsg. von Walter Gebhard, Heinz Gockel, Günter Hess, u.a.; Bd. 7).
- Hager, Fritz-Peter: Aisthesis (Wahrnehmung). In: Historischer Wörterbuch der Philosophie. 1. Bd. Hrsg. von Joachim Ritter. Basel 1971, Sp. 119-121. [=HWPH]
- Häntzschel, Günter u. Häntzschel, Hiltrud: Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 2006. (Suhrkamp Basis Biographie; Bd. 12).
- Haider, Edgard: Romanisches Café, Berlin. Künstlertreff in den goldenen Zwanzigern. In: Edgard Haider: Verlorene Pracht. Geschichten von zerstörten Bauten. Hildesheim 2006, S. 162-167.
- Harenberg Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters: 265 Autoren mit mehr als 750 Werken. Geleitwort von Willi Quadflieg. Dortmund 1997.

- Herwig, Oliver: Pandorabüchse der Not. Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in *Der Tod in Rom*. In: Wolfgang Koeppen. *Mein Ziel war die Ziellosigkeit*. Hrsg. von Gunnar Müller-Waldeck u. Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 61-73.
- Herwig, Oliver: Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus. Die Strategie der literarischen Auseinandersetzung mit Thomas Mann im Roman „*Der Tod in Rom*“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 3/1995, S. 543-553.
- Hielscher, Martin: Wolfgang Koeppen. München 1988. (Beck'sche Reihe; Bd. 609: Autorenbücher).
- Horn, Eva: Der Flüchtling. In: Eva Horn, Stefan Kaufmann, Ulrich Bröckling (Hgg.): *Grenzverletzer. Von Schmugglern, Spionen und anderen subversiven Gestalten*. Berlin 2002. (Copyrights; Bd. 6), S. 23-40.
- Jens, Walter: Totentanz in Rom. In: Greiner, Ulrich (Hg.): *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt a. M. 1976, S. 80-82.
- Kajetzke, Laura; Schroer, Markus: Sozialer Raum: Verräumlichung. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S.192-203.
- Karentzos, Alexandra; Kittner, Alma-Elisa: Touristischer Raum: Mobilität und Imagination. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar 2010, S.280-293.
- Keidel, Matthias: Die Wiederkehr der Flaneure. Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion. Würzburg 2006. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 536).
- Kessl, Stephan (Hg.) u.a.: *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden 2005.
- Koch, Manfred: Wolfgang Koeppen. Literatur zwischen Nonkonformismus und Resignation. Stuttgart 1973.
- Köhn, Eckhardt: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin 1989.
- Kuhn, Andreas Michael: Topographie der Apokalypse – ROM in Wolfgang Koeppens *DER TOD IN ROM*, Rolf Dieter Brinkmanns *ROM*, *BLICKE* und Federico Fellinis *ROMA*. Hamburg 2007.(*POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft*; Bd. 93).
- Kußmann, Matthias: Auf der Suche nach dem Verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk. Würzburg 2001. (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 363).

- Lippuner, Roland: Sozialer Raum und Praktiken: Elemente sozialwissenschaftlicher Topologie bei Pierre Bourdieu und Michel de Certeau. In: Stephan Günzel (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007, S. 265-277.
- Lurker, Markus: Schlange. In: Manfred Lurker (Hg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991, S. 649f.
- Marx, Friedhelm: Polyphonie. Musik und Romanform bei Wolfgang Koeppen. In: Gunnar Müller-Waldeck, Michael Gratz (Hgg.): Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hamburg 1998, S. 139-152.
- Matussek, Peter: Mnemosyne. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 378f.
- Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008.
- Mittenzwei, Johannes: Die musikalische Kompositionstechnik des »inneren Monologs« in Koeppens Roman »Der Tod in Rom«. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976, S. 109-132.
- Mitterstraß, Jürgen; Mainzer, Klaus: Raum. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Bd. 3. Hrsg. von Jürgen Mittelstraß u. Siegfried Balsche. Stuttgart 1995, S. 482-490. [=EPHW]
- Müller-Waldeck, Gunnar (Hg.): „Nach der Heimat gefragt...“ Texte von und über Wolfgang Koeppen. Begleitheft zur Wolfgang-Koeppen-Ausstellung: Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hrg. im Auftrag des Hans-Fallada-Vereins Greifswald e.V. Berlin 1995.
- Müller-Waldeck, Gunnar; Gratz, Michael (Hgg.): Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hamburg 1998.
- Neumeyer, Harald: Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne. Würzburg 1999. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 252).
- Nikula, Henrik: Romanisches Café. Linguistische Beobachtungen. In: Wolfgang Koeppen – Mein Ziel war die Ziellosigkeit. Hrg. v. Gunnar Müller-Waldeck und Michael Gratz. Hamburg 1998, S. 264-273.
- Pinzhoffer, Gerhard: Wolfgang Koeppens „Tod in Rom“. Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht. Würzburg 1996. (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 174).
- Pethes, Nicolas: Walter Benjamin. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 76-78.

- Prümm, Karl: „Ich weiß, man kann mit den Mitteln des Films dichten.“ Kine-
matographisches Schreiben bei Wolfgang Koeppen. In: Treibhaus. Jahr-
buch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen &
Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. Hrsg. von Wal-
ter Erhart. München 2005, S. 68-85.
- Reich-Ranicki, Marcel: Der Fall Koeppen. In: Ulrich Greiner (Hg.): Über Wolf-
gang Koeppen. Frankfurt a. M. 1976, S. 101-108.
- Renger, Almut-Barbara: Spiegel. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrg.
von Günter Butzer, Joachim Jacob. Stuttgart, Weimar 2008, S.357-359.
- Rodríguez, Freddy André: Exil und Heterotopie: Kubanische Kunst am Ende des
20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., Berlin, Wien u.a. 2008.
- Rosenkranz, Elisabeth: Bildstrategien zu Textstrategien: G. B. Piranesi und C. D.
Friedrich bei Wolfgang Koeppen. Wien: Diplomarbeit 2005.
- Schebera, Jürgen: Damals im Romanischen Café. Künstler und ihre Lokale im
Berlin der zwanziger Jahre. Berlin 2005.
- Scherpe, Klaus R. (Hg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen
zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988. (Ro-
wohlts Enzyklopädie. Hrsg. von Burghard König; Bd. 471).
- Siebenpfeiffer, Hania: Heterotopie und Stadt in Wolfgang Koeppens „Der Tod in
Rom“ In: Krieg und Nachkrieg. Konfigurationen der deutschsprachigen
Literatur (1940-1965). Hrsg. Von Hania Siebenpfeiffer und Ute Wölfel.
Berlin 2004, S. 99-122.
- Schirren, Thomas: aisthesis. In: Wörterbuch der antiken Philosophie. Hrsg. von
Christoph Horn und Christof Rapp. München 2002, S. 23f.
- Straub, Karin: Persönlichkeitsstörung und Gesellschaftskritik. Studien zu schotti-
schen Romanen des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M., Wien u.a.
2006. (Beiträge zur anglo-amerikanischen Literatur. Hrsg. von Hans Ul-
rich Seeber ; Bd. 5).
- Stühler, Friedbert: Totale Welten. Der moderne deutsche Großstadtroman. Re-
gensburg 1989 (Theorie und Forschung; Bd. 70. Literaturwissenschaft:
Bd. 2).
- Trebeß, Achim (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und All-
tag. Stuttgart, Weimar 2006.
- Voss, Dietmar: Das Meer, der Wahn und die Großstadt. Magische Bildräume bei
Döblin und Koeppen. In: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünf-
ziger Jahre. Bd. 1: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien
der literarischen Moderne. Hrsg. von Walter Erhart. München 2005, S.
239-255,

- Voss, Dietmar: Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne. In: Klaus R. Scherpe (Hg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988. (Rowohlt's Enzyklopädie. Hrsg. von Burghard König; Bd. 471), S. 37-60.
- Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung. München 2009.
- Weinberg, Manfred: Mnemosyne-Atlas. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 637-639.
- Weinberg, Manfred: Warburg, Aby M. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, Hgg. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz. Reinbek 2001, S. 637-639.
- Weißmann, Karlheinz: Der Weg in den Abgrund. Deutschland unter Hitler 1933 bis 1945. Berlin 1995. (Propyläen Geschichte Deutschlands; 9. Bd.).
- Wittig, Bernd: Melancholie und Moderne. Wolfgang Koeppens Der Tod in Rom. In: Jürgen Egyptien (Hg.): Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2009, S. 19-26.
- Woerner, Gert: Aischylos. In: Harenberg Schauspielführer. Die ganze Welt des Theaters: 265 Autoren mit mehr als 750 Werken. Geleitwort von Willi Quadflieg. Dortmund 1997, S. 20-29.
- Woodward, William R.: Raum, Raumwahrnehmung, psychologischer Raum. In: Historischer Wörterbuch der Philosophie. 8. Bd. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel 1992, Sp. 111-121. [=HWPH]
- Wörterbuch der antiken Philosophie. Hrsg. von Christoph Horn und Christof Rapp. München 2002, S. 20-29.
- Zekl, Hans Günter; Breidert, Wolfgang u.a. : Raum In: Historischer Wörterbuch der Philosophie. 8. Bd. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel 1992, Sp. 67-111. [=HWPH]

Allgemeine Nachschlagewerke

- Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearbeitete Auflage. Leipzig, Mannheim 2006.
- Reclams Lexikon der Antike. Hrsg. von M.C. Howatson. Mit 211 Abbildungen und 6 Karten. Stuttgart 2006.

III. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit hat die Raumkonstituierung und die Raumwahrnehmung in Wolfgang Koeppens Romanen *Tauben im Gras* und *Der Tod in Rom* sowie in einigen ausgewählten Erzählungen zum Thema. Es galt dabei der „Archäologie“ der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, welche Koeppen in den hier analysierten Texten durch die Überlagerung von Zeitschichten räumlich erfahrbar macht, auf den Grund zu gehen. Diese trägt, wie Koeppens Texte suggerieren, das Potential einer zukünftigen Katastrophe in sich. Aufgrund des raumtheoretischen Schwerpunkts der Arbeit wurde zunächst auf die Begriffsgeschichte des Raums sowie im Besonderen auf die Verschränkung von Raum und Geschichte in der Forschung eingegangen. Die Verknüpfung von eben diesen Elementen ist oftmals mit der Konstitution eines kollektiven Gedächtnisses, welches sich anhand bestimmter Orte manifestiert, verbunden. In diesem Spektrum wurde im Besonderen auf Jan Assmanns Theorie eines kulturellen Gedächtnisses eingegangen. Dieses erwies sich als fruchtbar, um die Kulturlosigkeit von Koeppens Nachkriegsgesellschaft zu analysieren. Anhand der im Textcorpus aufgefundenen Erinnerungsorte nach Aleida Assmann konnte die historische Dimension der Räumlichkeiten aufgezeigt werden. Die Erinnerungsorte sind Medien eines kulturellen Gedächtnisses, welches bereits durch ein anderes überschrieben worden sein kann, aber immer noch dessen Aura ausstrahlen. Insbesondere die Aura ehemaliger nationalsozialistischer Gebäude und deren Wirkung auf die Nachkriegsbevölkerung ist in Bezug auf die „Archäologie der Katastrophe“ von Bedeutung.

Die spezielle Funktion und die exponierte Stellung bestimmter Räume in dem untersuchten Textcorpus verwiesen auf Michel Foucaults *heterotope Räume*. Es konnte gezeigt werden, dass insbesondere Kaffeehäuser im Werk Koeppens Orte einer Gegenkultur darstellen. Sowohl die in den Texten ergründeten Heterotopien als auch die Utopien erfuhren stets eine Dekonstruktion. Dies kann, wie gezeigt wurde, auf die noch immer im nationalsozialistischen Denken verwurzelte Gesellschaft der Nachkriegszeit zurückgeführt werden.

Anhand von Michel de Certeaus Theorie der raumbildenden Handlungen wurde demonstriert, wie Koeppen mittels verschiedener Fortbewegungsweisen seiner Protagonisten einen heterogenen städtischen Raum konstruiert. Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Arten der Fortbewegung im genannten

Textcorpus zeigte, dass sich diese auf die Raumwahrnehmung der Protagonisten auswirken. Insbesondere die Bewegung per Auto wird in den Texten Koeppens ausführlich thematisiert, da sie, wie ausgeführt wurde, zudem zur sozialen Differenzierung der Protagonisten beiträgt. Die Raumwahrnehmung ist ebenfalls ein Bestandteil der Raumkonstituierung. Mittels der Bezugnahme auf die Wahrnehmungsweise des Flaneurs nach Walter Benjamin wurden die ziellos durch den Raum spazierenden Figuren als Flaneure bzw. deren Antagonisten identifiziert. Der Rückgriff auf diese Figur bedeutet neben Wiederaufnahme von literarischen Techniken wie der Montage- und der Schnitttechnik einen weiteren Anknüpfungspunkt Koeppens an die Moderne. Die Untersuchungen zeigten zudem eine Parallele zwischen der Figur des Gottlieb Judejahn aus *Tod in Rom* und jener des Franz Biberkopf aus Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* auf.

Unter Anwendung eines (neu-)platonischen Wahrnehmungsmodells wurde die Raumwahrnehmung nach den einzelnen Sinnen untersucht. Koeppen schildert eine äußerst differenzierte Raumwahrnehmung einzelner Akteure. Die visuelle Wahrnehmung äußerer Reize erwies sich als eng mit dem Erinnerungsvorgang der Protagonisten verbunden. Die sinnliche Wahrnehmung der Protagonisten bezüglich der Großstädte München und Rom verwies in der Untersuchung zumeist auf Verwesungsprozesse, die das Bild der Trümmerstadt als „Pandämonium“ bzw. das Bild Roms als „Welt des Todes“ untermauerten. Zudem wurde illustriert, dass Koeppen die Bildstrategien des Künstlerarchitekten Giovanni Battista Piranesi vielfach als Textstrategien seiner Romane utilisierte.

Im Zentrum dieser Diplomarbeit steht die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Raumkonstituierung und der Raumwahrnehmung in ausgewählten Texten des Nachkriegsautors Wolfgang Koeppen. Beide Elemente ergaben sich als essentielle Textkonstituenten des Textcorpus, mittels derer Koeppen den seinem Werk inhärenten Kultur- und Geschichtspessimismus auf einer weiteren Ebene kundtut, wie sich anhand von zahlreichen Beispielen belegen lässt.

IV. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Clara Nagele

Geburtsdatum: 14.12.1988

Geburtsort: Linz (Oberösterreich)

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildungsdaten

1995-1999 Volksschule Europaschule

1999-2004 Wirtschaftskundliches Bundesgymnasium
4020 Linz, Körnerschule

2004-2007 Akademisches Gymnasium
4020 Linz, Spittelwiese

Seit Herbst 2007 Studium der Geschichtswissenschaften an der Universität
Wien

Seit Herbst 2007 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

Seit Herbst 2009 Studium der Volkswirtschaftslehre an der Universität Wien

Jänner 2010 Abschluss des ersten Studienabschnitts des Studiums der Deutschen Philologie

Februar 2011 Abschluss des ersten Studienabschnitts des Studiums der Geschichtswissenschaft

Tätigkeiten

08.-09.2008: Redaktionspraktikum bei der PR-Agentur Faktenkontor/Hamburg

März 2010: Praktikum im Büro von EU-Parlamentsabgeordneten und Vizepräsident der EVP-Fraktion Mag. Othmar Karas MBL-HSG/Brüssel

07.-09.2010: Redaktionspraktikum im Hey-Hoffmann Verlag/Hamburg

10.10.-01.11: freie Mitarbeiterin des Hey-Hoffmann Verlags/Hamburg

Publikationen

Friedrich Hauer, Sylvia Gierlinger, Clara Nagele, Jonas Albrecht, Till Uschmann
u. Maximilian Martsch: Die Wiener Verzehrungssteuer. Auswertung nach einzelnen Steuerposten (1830-1913). Social Ecology Working Paper Number 134. Wien 2012.