

# Wolfgang Koeppens Reiseessays im Spannungsfeld zwischen Fiktionalität und Faktizität

Studien zur hybriden Textsorte als Möglichkeit  
einer ästhetischen Wirklichkeitserfassung

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
**Sinae Lee**  
aus  
Busan, Südkorea

München 2008

Referent: Prof. Dr. Günter Häntzschel

Korreferent: PD Dr. Sven Hanuschek

Tag der mündlichen Prüfung 19. 07. 2005

## Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung .....	5
0.1	Rezensionen und aktueller Forschungsstand.....	10
0.2	Ansatz und Thesen.....	13
0.3	Ziel und Methoden.....	18
1	Reiseliteratur und Hybridität .....	21
1.1	Reisen und Schreiben .....	21
1.2	Genealogie des Reiseberichts .....	25
1.3	Der Reiseessay als hybride Textsorte .....	30
1.3.1	Essayismus als Welterfassungsform .....	33
1.3.2	Fiktionalität im Reiseessay .....	39
1.3.3	Die kommunikative Funktion des Reiseessays .....	44
2	Gesellschaftsbilder und literarischer Diskurs in den fünfziger Jahren .....	50
2.1	Die Adenauer-Ära und die Kritik der Intellektuellen.....	51
2.1.1	Der „Radio-Essay“ als neues kulturelles Medium .....	55
2.1.2	Der Entstehungsprozeß der Reiseessays Wolfgang Koeppens .....	59
2.1.3	Vergleich von Manuskripten und Buchfassungen.....	62
2.2	Fremdbilder .....	64
3	Reisen in den Raum und die Zeit .....	70
3.1	Hybridität als Strukturprinzip .....	71
3.1.1	Beschreibung und Inszenierung als narrative Strategien.....	72
3.1.1.1	Deskriptive und poetische Sprache .....	74
3.1.1.2	Szene als Kombination von Raum und Zeit .....	77
3.1.2	Das Ich als hybrider Erzähler.....	80
3.1.2.1	Der empfindsame Beobachter.....	83
3.1.2.2	Der Geschichtenerzähler.....	84
3.1.2.3	Selbstinszenierung .....	86
3.1.3	Grenzüberschreitung.....	87
3.1.4	Der Mythos und seine Transformation .....	91
3.2	Raum und Zeit: Spanien, Rom und die Niederlande .....	93
3.2.1	Wirklichkeit und Imagination .....	93
3.2.1.1	Spanien: Ein Fetzen von der Stierhaut.....	94
3.2.1.2	Rom: Neuer römischer Cicerone.....	98

3.2.1.3	Die Niederlande: Im Spiegel der Grachten .....	100
3.2.2	Der romantische Blick .....	101
3.3	Der Raum und die Moderne: London, New York und Paris .....	107
3.3.1	Die Großstadt als Lebenswelt und Diskurs .....	109
3.3.2	Der flüchtige Blick des Flaneurs .....	113
3.3.2.1	London: Zauberwald der roten Autobusse .....	114
3.3.2.2	New York .....	118
3.3.2.3	Paris .....	121
3.4	Raum und Traum: Rußland und Amerika .....	126
3.4.1	Sozialistischer und magischer Realismus .....	126
3.4.2	Der skeptische Blick des Träumers.....	128
3.4.2.1	UdSSR: Herr Polevoi und sein Gast .....	128
3.4.2.2	Amerika: Amerikafahrt.....	132
4	Reisebeschreibungen in den fünfziger Jahren .....	136
5	Reise in Romanen und romanhafte Reiseessays .....	139
5.1	Reisen als Existenzform .....	139
5.2	Der Reiseessay als postmoderne Gattung .....	143
6	Schlußbetrachtung .....	147
	Literaturverzeichnis .....	150
	Lebenslauf.....	161

## 0 Einleitung

Das Reisen ist heutzutage zu einem festen Bestandteil unseres Lebens geworden. Es stellt keine besonderen Privilegien gehobener Gesellschaftsschichten mehr dar, noch birgt es abenteuerliche Gefahren, wie sie ein Kolumbus oder James Cook für die Entdeckung der neuen Welt hat auf sich nehmen müssen. Als kulturelles Phänomen ist das historische Bild des Reisens aus anthropologischer Perspektive sicherlich ein interessanter Forschungsbereich. Freiwillig, ohne existentielle Not den gewohnten Lebensraum zu verlassen und in eine fremde Welt aufzubrechen, ist bei anderen Lebewesen selten zu beobachten. Der Mensch hingegen hat im Zivilisationsprozeß ständig die Möglichkeiten seiner Mobilität weiterentwickelt. Je schneller und bequemer die Verkehrsmittel und Reisebedingungen geworden sind, desto kleiner ist die Welt des Menschen als *homo viator*<sup>1</sup> geworden.

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts, in den Zeiten eines weltumspannenden Massentourismus, schwindet die Besonderheit und Fremdheit jeder Örtlichkeit. Die unterschiedlichen Kulturen begegnen sich viel häufiger und vermischen sich schneller als je zuvor. Die vielzitierte und -beschworene Globalisierung bedeutet also die Aufhebung der „Exotizität“<sup>2</sup>. Doch diese Kulturvermischung entsteht nicht nur durch die realen Reiseerfahrungen, sondern auch – und in noch stärkerem Maße – durch die Medien, mit denen man gleichsam auf virtuelle Reisen in andere Länder und Kulturen gehen kann. So gleicht das Reisen des modernen Menschen heute weniger einer originären Erfahrung als vielmehr der Bestätigung seiner durch die Medien vermittelten Vorkenntnisse über sein Reiseziel. Wir alle sind also von Geburt an „kulturelle Mischlinge“, wie Wolfgang Welsch treffend formuliert.<sup>3</sup>

In der entstehenden globalen „Weltgesellschaft“<sup>4</sup> ist die Vorstellung von Zentrum und Peripherie obsolet geworden. Ein Zentrum findet sich nur im mittelalterlichen Weltbild. Die Globalisierung ist jedoch kein gegenwärtiges Phänomen, sondern sie hat ihre eigene Geschichte. Schon früher haben – wenngleich nur wenige auserwählte – Menschen, ob

---

<sup>1</sup> Ulla Biernat: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004, S. 12.

<sup>2</sup> Vgl. Wolfgang Zank: Vom Globus an sich zum Globus für sich. Zur Geschichte der Globalisierung oder von der „exogenen“ zur „endogenen“ Globalisierung. In: Ernst-Ullrich Pinkert (Hg.), Die Globalisierung im Spiegel der Reiseliteratur. Text & Kontext, Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Sonderreihe, Bd. 42, Kopenhagen / München 2000, S. 15- 26, hier S. 16.

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Welsch: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S. 67-90, hier S. 67f.

<sup>4</sup> Doris Bachmann-Medick: Kultur als Text? In: Ansgar Nünning, Roy Sommer (Hg.), Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven, Tübingen 2004, S. 147-159, hier S. 154.

nun aus politischen, ökonomischen oder wissenschaftlichen Gründen, fremde Welten und Kulturen bereist und erforscht. Um ihre Erfahrungen den Daheimgebliebenen vermitteln zu können, haben die meisten von ihnen ihre Erlebnisse und Beobachtungen schriftlich festgehalten. So gehört der Reisebericht zu den ältesten literarischen Gattungen, und – dank seinem dokumentarischen Charakter – spiegelt sich in ihm am besten der Globalisierungsprozeß der Menschheit wider.<sup>5</sup> Wegen seiner sachlich-objektiven Form und informationsvermittelnden Funktion hat er in der primitiven Gesellschaft ein exklusives Medium für das Verstehen anderer Gesellschaften dargestellt. Doch durch die Lektüre lernt man nicht nur eine andere Welt kennen, sondern nimmt sich selbst und die eigene Welt aus einer anderen Perspektive wahr. Nicht zuletzt durch die interkulturellen Kontakte entwickeln sich Kulturen, und Reiseberichte sind mediale Dokumentationen dieser Kontakte. In der deutschen Literatur finden wir Reiseberichte bei vielen Dichtern: Goethes *Italienische Reise*, Heinrich Heines *Reisebilder*, Georg Forsters *Reise um die Welt* sowie Alexander von Humboldts naturwissenschaftliche Reiseberichte über Lateinamerika und Asien sind die typischen und häufig genannten Beispiele für diese Gattung. Doch bei aller Ähnlichkeit merkt man bei näherer Betrachtung von Reisebeschreibungen schnell, daß sie sich je nach Epoche und Autor hinsichtlich einer elementaren Frage unterscheiden: nämlich der Frage nach der Authentizität des Berichtes, nach der Mischung aus exakter Informationsvermittlung und subjektiver Empfindung des Autors.

Im Nachkriegsdeutschland, als die ganze Nation eine starke Sehnsucht nach der Ferne gezeigt hat, hat der literarische Reisebericht wieder seinen Höhepunkt als moderne Prosaform erreicht. Überblickt man dazu die Weltlage in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so zeigt sich schon die starke Tendenz zur Vernetzung der Welt. Insbesondere haben in dieser Zeit die westlichen Länder immer mehr versucht, ihre Kolonialmacht in der dritten Welt auszuweiten. Diese international vernetzte, politische und wirtschaftliche Zusammenarbeit ist durch die zwei Weltkriege zerrissen worden. Nach 1945 hat die Globalisierung daher einen endogenen Charakter gezeigt: Fast alle Staaten der Erde haben sich aus eigenem Kalkül ans Netz gebunden.<sup>6</sup> So hat in den fünfziger Jahren ein Prozeß der Diversifikation von Lebensstilen und Teilkulturen begonnen, der sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts kontinuierlich und immer stärker gesellschaftsprägend hat fortsetzen sollen. Auch für die Bundesrepublik Deutschland hat das den Beginn der Globalisierung im heutigen Sinne bedeutet.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Am Anfang der abendländischen Literatur steht die *Odyssee* Homers als Gattungsbeispiel. Der Bericht Marco Polos über seine Reise in die Mongolei 1271-1295 gehört zu den wichtigsten Texten der Reiseliteratur. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 8. Aufl., Stuttgart 2001, S. 676, Stichwort *Reiseliteratur*.

<sup>6</sup> Vgl. Wolfgang Zank: Vom Globus an sich zum Globus für sich. In: Ernst-Ullrich Pinkert (Hg.), *Die Globalisierung im Spiegel der Reiseliteratur. Text & Kontext, Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Sonderreihe, Bd. 42, Kopenhagen / München 2000, S. 15-26, hier S. 16.*

<sup>7</sup> Seit 1954 hat in der Bundesrepublik das Fernsehzeitalter begonnen. Die ARD und später das ZDF ha-

Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sind Wolfgang Koeppens Reiseessays<sup>8</sup>, die von den späten fünfziger Jahren bis Anfang der sechziger Jahre verfaßt worden sind. Das besondere Merkmal bei der Entstehung dieser Texte ist, daß sie eigentlich als Auftragsarbeit für den Süddeutschen Rundfunk konzipiert und demgemäß einige Jahre vor der Buchveröffentlichung als Hörtexte gesendet worden sind. Der erste Reisetext über Spanien *Ein Fetzen von der Stierhaut* ist im April 1956 gesendet worden, im Rahmen des „Radio-Essays“ unter der Leitung Alfred Anderschs. Wenn man bedenkt, daß Koeppens letzter Nachkriegsroman *Der Tod in Rom* 1954 erschienen ist und daß Koeppen die Reise für den Spanienbericht 1955 unternommen hat, so gibt es keinen großen Zeitabstand zwischen seiner Nachkriegsromantrilogie und der Reiseprosa. Christoph Haas hat die thematischen und erzählstrategischen Affinitäten zwischen den Reiseessays und Romanen Koeppens festgestellt.<sup>9</sup> Manche Kritiker haben Koeppens „Schweigen“ als Romancier als ein Scheitern an seiner literarischen Produktion angesehen.<sup>10</sup> Aber dieses scheinbare „Verstummen“ kann man im Sinne Roland Barthes’ eher als Grundprinzip der modernen Schreibweise ansehen.<sup>11</sup> Für Barthes ist das moderne Schreiben ein „offener Prozeß“. Nach dem Roman *Der Tod in Rom* wird deutlich, daß Koeppen ein diskursives Potential des Textes gesucht hat. Das Phänomen des „Schweigens“ bei Wolfgang Koeppen hat Dagmar von Briel mit Recht als „Alternative für Fiktion“ betrachtet. Ihrer Ansicht nach kann man nicht von Schweigen reden, wenn man die zahlreichen Porträts, Buchkritiken und Essays berücksichtigt, die bereits seit den Anfängen Koeppens Werk begleitet haben.<sup>12</sup>

Der Grund für die angebliche Zäsur im Produktionsprozeß ist m.E. vielmehr in einem beschränkten Forschungswinkel der Literaturwissenschaft zu suchen: Bis in die achtziger Jahre hinein sind die Hauptinteressen der literaturwissenschaftlichen und literatur-

---

ben täglich Berichte der Auslandskorrespondenten aus aller Welt gesendet. Vgl. Herbert Jost: Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. In: Peter J. Brenner (Hg.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 1989, S. 490-507, hier S. 500.

<sup>8</sup> Die Bezeichnung „Reiseessay“ wird in weiteren Kapiteln begründet. In gesammelten Werken des Suhrkamp Verlags 1986 werden drei Bände dieser Reisetexte als „Reiseberichte und Skizzen“ bezeichnet. Dagmar von Briel hat in ihrer Arbeit *Wolfgang Koeppen als Essayist* geschrieben: „Wolfgang Koeppens nichtfiktionale Texte werden Essays genannt.“ Christoph Haas hat in seiner Arbeit Koeppens Reisetexte als Reiseessays bezeichnet. Vgl. Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, Würzburg 1998, S. 96.

<sup>9</sup> Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, Würzburg 1998, S. 96f.

<sup>10</sup> Dazu gehören u.a. Marcel Reich-Ranicki, Dietrich Erlach u.a. Darauf wird im nächsten Kapitel näher eingegangen.

<sup>11</sup> Dagmar von Briel hat in ihrer Studie ausführlich die *écriture blanche* von Roland Barthes behandelt. Vgl. Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis*, Mainz 1996.

<sup>12</sup> Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis*, Mainz 1996, S. 18.

kritischen Unternehmungen den sogenannten drei großen Gattungen Lyrik, Epik und Dramatik gewidmet worden.<sup>13</sup> Fiktionalität spielt dabei als wichtiges Kriterium für einen literarischen Text die entscheidende Rolle. Nach dem Kriterium der Fiktionalität unterscheidet man geschriebene Texte entweder als Sachtexte, die kaum zum Forschungsinteresse gehören, oder als literarische Texte. Zusehends werden jedoch mit der Diskussion um einen erweiterten Literaturbegriff auch viele nichtfiktionale Textsorten, wie z.B. Autobiographie, Tagebuch und Essay, zum Forschungsgegenstand. Der Studie Christian Schärfs zufolge hat die germanistische Literaturwissenschaft festgestellt, daß der Essay als literarische Gattung nach dem Zweiten Weltkrieg im Horizont der Forschung vernachlässigt worden ist. Er sagt: „Der Essayist wird getrieben zur Artikulation von Problemen. Das kann soweit gehen, daß noch das dichterische Verstummen in letzter Instanz einen Essay produziert, der dessen Unumgänglichkeit erläutert.“<sup>14</sup> Meines Erachtens trifft diese Formulierung auch hervorragend auf den Fall Koeppen zu. Das moderne Subjekt vermag das Verstummen in der Sprachkrise mittels des Essays zu überwinden.

Wenn man die Funktion und den Sinn der Literatur als Welterschließung ansieht, geht es weiterhin darum, in welcher Art sie die Welt erfassen kann. Gibt es eine originelle literarische Sichtweise, die sich von der logischen unterscheidet? Seit der Neuzeit wird das Weltbild immer mehr durch die auf der Vernunft basierenden wissenschaftlichen Erkenntnisse erklärt. Die mythologische Weltauffassung wird zunächst als unaufgeklärt herabgesetzt. Die wissenschaftlich-logische und faktische Weltforschungsmethode ist durch die erfolgreiche Entdeckung Amerikas und die weiteren Expeditionsfolgen der Weltreise endgültig als richtig anerkannt worden. Viele Pioniere sind mit großem Engagement in die Neue Welt gereist und haben darüber berichtet. So tritt die Reiseliteratur schon früh in die Literaturgeschichte ein. Diese literarische Frühform beschäftigte sich mit der Wirklichkeit aus der empirischen und imaginären Sicht, weil sie an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Literatur gestanden ist.

Der Gedanke, die reale und die erfundene Welt seien zwei unterschiedliche Dimensionen, als Sein und Schein, hat seit der Antike den abendländischen Geist und Kulturbereich beherrscht. Die Grundlage für die Auffassung der Wirklichkeit bzw. Lebenswelt, die ausschließlich auf der Vernunft basiert, scheint seit Ende des 20. Jahrhunderts ihre Gültigkeit verloren zu haben. Der New Historicism behauptet den reziproken Zusammenhang zwischen Geschichte als etwas tatsächlich Geschehenem und Literatur als narrativer Möglichkeit. Nach dem New Historicism ist jeder Text historisch geprägt: Er ist kein Abbild der Realität, sondern in ein dynamisches, soziokulturelles und ästhetisches Geflecht ein-

---

<sup>13</sup> Diese wissenschaftliche Tendenz ergibt sich insbesondere in Deutschland. Hier wurde vor allem der Roman „als sakrosankte Form lebensweltlicher Sinnggebung mythologisiert [...]“. Vgl. Walter Grünzweig, Andreas Solbach: Narratologie und interdisziplinäre Forschung. In: Ders. (Hg.), Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Tübingen 1999, S. 1-15, hier S. 3.

<sup>14</sup> Christian Schärf: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen 1999, S. 20.

gebettet.<sup>15</sup> Vor allem die Entdeckung des textuellen Charakters der Geschichtsschreibung ist die innovative Leistung kulturwissenschaftlicher Forschungen. Die historische Wirklichkeit und die literarische Repräsentation brauchen gegenseitige Unterstützung.

Die Ausgangsidee der vorliegenden Arbeit liegt in dem Konzept der „dichten Beschreibung“ Geertz’<sup>16</sup>, wobei diese neuere Denk- und Forschungsmethode für die kulturellen Gegenstände m.E. sehr viel Gemeinsamkeit mit dem europäischen Essayismus hat. Die Reiseliteratur erweist sich im Hinblick auf das neue Paradigma, Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, als ein höchst interessantes Forschungsgebiet für die beiden Disziplinen, weil in ihr die Wirklichkeit stets im Wechselspiel zwischen referentiellen Lebenswelten und deren literarischen Transformationen widergespiegelt wird.

Hinzu kommen die kognitiven Wissenschaftsbereiche, die sich mit menschlichem Erkenntnisvermögen aus der neuronalen Perspektive beschäftigen. So ist die Wirklichkeit für den Radikalen Konstruktivismus je nach individuellem Individuum anders definiert. Er ist der Auffassung, „daß nicht nur die durch Sprache konstituierten Gegenstände einer Theorie konstruktiv sind, sondern daß Realität überhaupt fiktiv ist, [...]“.<sup>17</sup> Nach diesem Denkmuster läßt sich der Bezug zwischen Subjekt und Objekt bzw. die Konstellation von Literatur als fiktionaler Welt und von Wirklichkeit als realer Welt noch enger herstellen. In der abendländischen Philosophiegeschichte oszilliert schließlich immer die Weltauffassung zwischen zwei Tendenzen: Rationalität und ihrer Kritik. Interessant ist, daß in der Entwicklungsgeschichte der literarischen Gattung Reisebericht diese Polarität gezeichnet wird. Im Reisebericht spiegelt sich das Erkenntnismodell der jeweiligen Epoche wider.

Zur nichtfiktionalen Literatur, die in den vergangenen Jahren mehr und mehr in die literaturgeschichtliche Diskussion einbezogen worden ist, gehört die Gattung des Reiseberichts. Mit Fiktionen ist sie dadurch verwandt, daß sie auf dem Weg der sprachlichen Darstellung Fremdes, aus der eigenen Erfahrung von Wirklichkeit Ausgegrenztes, zugänglich macht. Damit trägt sie dazu bei, daß ihre Leser eine von ihrer eigenen Wirklichkeit abgehobene Denkhaltung vorübergehend annehmen können. Und dieser Vorgang steht in einer gewissen Nachbarschaft zu dem, was Fiktionen leisten. Unter besonderer Berücksichtigung dieser Aspekte als roter Fäden werden im folgenden die Reisebeschreibungen Wolfgang Koeppens untersucht.

---

<sup>15</sup> Vgl. Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe; s. Stichwort *New Historicism*.

<sup>16</sup> Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Aus dem Amerikanischen v. Brigitte Luchesi, Rolf Bindemann, Frankfurt a.M. 1983.

<sup>17</sup> Ulf Dettmann: Der Radikale Konstruktivismus. Tübingen 1999, S. 4.

## 0.1 Rezensionen und aktueller Forschungsstand

Der folgende Abschnitt versucht einen repräsentativen Überblick über die Rezensionen und die Forschungsliteratur zu Koeppens Reisebüchern darzulegen. Für das gesamte literarische Werk Koeppens besteht immer noch eine zwiespältige Rezeptionsweise: Einerseits beruht seine Poetik auf scharfer, politisch engagierter Gesellschaftskritik, andererseits aber erreicht seine Dichtung mit ihrem hohen Anspruch auf ästhetischer Autonomie, fernab von der realistischen Welt, eine utopische Dimension. Dies verursacht unterschiedliche Rezensionen und Wertungen einzelner Werke bzw. Textsorten.

Nachdem Koeppens Reisebeschreibungen als Buchform – *Nach Rußland und anderswohin* (1958), *Amerikafahrt* (1959) und *Reisen nach Frankreich* (1961) – veröffentlicht worden sind, haben sich u.a. zwei renommierte Literaturkritiker, Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki, in ganz unterschiedlichen Rezensionen geäußert: In *Melancholie und Moral* hat Jens, der als Vertreter der innovativen Literaturauffassung gilt, Koeppens Stil in der Reiseprosa als eine gelungene Literatur bewertet:

„[...] er ging einen richtigen Weg, als er in seinem Meisterstück, dem Spanienessay, die Fabel zerschlug und statt dessen daran ging, mit einem plötzlich freigegebenen Vokabular jene kühnen raumzeitlichen Muster zu schaffen, deren Perfektion wir bewundern.“<sup>18</sup>

Jens sieht dabei die ästhetische Qualität der Reiseprosa Koeppens, die in ihrer essayistischen Schreibweise bewertet werden kann und soll. Im Gegensatz dazu hat Reich-Ranicki Koeppens Abweichung von der konventionellen Erzählform für mißlungen gehalten. Insbesondere mit dem Frankreichbuch sieht er ihn herausgekommen als

„Mit einem ungewöhnlich schwachen Koeppen-Buch. Und dies scheint insofern wichtig zu sein, als der neue Band das folgerichtige Ergebnis einer bedauerlichen Entwicklung ist“<sup>19</sup>.

Reich-Ranicki, der Herausgeber von Koeppens Gesamtwerk und ein Verehrer des Autors, gehört mit seiner negativen Beurteilung der Reisebücher eher zu den Ausnahmen.

Dies bestätigt auch die positive Resonanz des Publikums. Koeppens Reiseprosa hat tatsächlich dem Autor mehr Beachtung und Popularität bei Hörern bzw. Lesern gebracht als seine Romane. Wirft man einen Blick auf die damaligen Rezensionen seiner Reisebücher

---

<sup>18</sup> Walter Jens: *Melancholie und Moral*. Wolfgang Koeppen. In: Ders., *Von deutscher Rede*. Dritte Aufl. der erweiterten Neuausgabe, München 1983, S. 259-272, hier S. 262.

<sup>19</sup> Marcel Reich-Ranicki: Ein ungewöhnlicher Fall. In: Ders., *Wolfgang Koeppen*. Zürich 1996, S. 11-24, hier S. 24. Diese Schrift war zuerst unter dem Titel *Der Fall Wolfgang Koeppen. Ein Lehrbeispiel dafür, wie man in Deutschland mit Talenten umgeht* in „Die Zeit“ vom 8. September 1961 erschienen.

in Zeitungen, so ist erstaunlich festzustellen, welche überraschenden Reaktionen er dennoch durch seine Reisetexte bei einem breiten Publikum erreicht hat: „Es ist eigentlich bedauerlich, daß der Romanautor Wolfgang Koeppen so wenig Resonanz gefunden hat. Umso erstaunlicher, weil doch seine Reisebücher und vor allem seine Rundfunksendungen ihre Leser und Hörer gefunden haben.“<sup>20</sup> Auf diese Weise ist seine Beliebtheit anlässlich der Veröffentlichung der *Reisen nach Frankreich* bewertet worden. In einem Zeitungsartikel der „Tauberzeitung“ von Bad Mergentheim ist die künstlerische Besonderheit von Koeppens Reisetexten, die Wirklichkeit zu erfassen, hervorgehoben und wie folgt kommentiert: „Er [Koeppen – S.L.] hat die dichterische Begabung, Dinge zu sehen, und gleichzeitig hinter die Oberfläche der Dinge zu schauen.“<sup>21</sup> Man kann merken, daß auch die damalige Öffentlichkeit die mehrdimensionale Konstitution seiner Reisetexte erkannt hat.

David Basker präsentiert in seinem Aufsatz den Stand des damaligen Rezeptionsumfangs in Zahlen. Ihm zufolge hat *Tauben im Gras* eine Erstausgabe von 6500 Exemplaren gehabt, *Das Treibhaus* eine von 12000. Demgegenüber sind etwa 16000 Exemplare von *Nach Rußland und anderswohin* gleich nach Erscheinen verkauft worden. Die Einschaltquoten bei Rundfunksendungen seiner Reisebeschreibungen sind bemerkenswert hoch gewesen.<sup>22</sup> Dies hängt zum Teil mit der Entstehungszeit der Reisetexte Koeppens zusammen, da gerade in den späten fünfziger Jahren und insbesondere ab den sechziger Jahren die Zeit der massenhaften Reisewelle und die Sehnsucht nach fernen Ländern und Welten begonnen hat. Daß Reisegesellschaften und Reisebüros sich erst in dieser Zeit rasant vermehrt haben, bestätigt dies. Dennoch aber gilt, was Basker betont hat, daß die Popularität von Koeppens Reisetexten nicht nur auf dieser Zeittendenz, sondern auch auf ihrer besonderen literarischen Qualität beruhe. In einem Zeitungsartikel des Rheinischen Merkurs, der Koeppens Reiseliteratur rezensiert, heißt es am 1. April 1966:

„Die Reisebeschreibung ist eine der subtilsten literarischen Künste. Es gibt drei Gründe dafür: 1. Der Gegenstand der Beschreibung ist nachprüfbar, und der Anlaß der Beschreibung, die Reise selbst, kann nachgeahmt werden; 2. Eine Nation und ein Menschengeschlag, die tektonische Gestalt der Erde und die historische Gestalt der Geschichte verlangen nach einer quasi objektiven Darstellung; 3. Der Autor muß trotzdem so schreiben, als ob er der erste wäre, der sein Land gesehen hat. [...] Die Kunst der Reisebeschreibung besteht in der subjektiven Darstellung von objektiven Vorkommnissen, kurz: Literatur und Reportage. Nur wenige vermögen diese beiden Formen zu einer neu-

---

<sup>20</sup> In der Saarbrücker Landeszeitung vom 17. 3. 1962. wurde eine Rezension über den Reisebericht unter dem Titel „Fremde Länder – fremde Mächte – fremde Kulturen. Wie Wolfgang Koeppen ein Land entdeckt – Endstation Australien – Bilder aus Mexiko – Der Weg Chinas“ geschrieben.

<sup>21</sup> Tauberzeitung, Bad Mergentheim vom 24. 2. 1962, „In Stalingrad“.

<sup>22</sup> Eine ausführliche Angabe darüber wird in Kapitel 2.1.2 gegeben.

en, eben der Reisebeschreibung zu verschmelzen. Zu ihnen gehört Wolfgang Koeppen.“<sup>23</sup>

Im Vergleich dazu wird in dem Artikel einer Salzburger Zeitung von Koeppens „scho-nungsloser Offenheit“ berichtet und diese als bedauernswert empfunden: „Ein kleines Meisterwerk könnte man jede Geschichte nennen, wenn – [...] Koeppen es nur nicht für notwendig hielte, den Leser ständig mit seinen Gefühlen von Kollektivschuld und deut-scher Selbstbeziehung zu molestieren. Schade, daß er dadurch sein Werk entwertet.“<sup>24</sup> Abgesehen von den literarisch sowie gesellschaftlich konservativ gesinnten Rezeptions-kreisen sind Koeppens Reiseessays im großen und ganzen von der damaligen Öffentlich-keit als von hoher ästhetischer Qualität angesehen worden.

Trotz solcher Rezensionen sind die Reiseessays in der Koeppen-Forschung lange vernach-lässigt worden. Ein Überblick über den älteren und neueren Forschungsstand zu Koeppens Reiseessays ist insofern relevant und notwendig, als in den bisherigen Studien im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Beschäftigungen unterschiedliche Gesichtspunkte zu beo-bachten sind. Wissenschaftliche Forschungen zu Koeppens Reisebüchern gibt es etwa seit Mitte der siebziger Jahre. Besonders bemerkenswert ist die in französischer Sprache ver-öffentlichte Arbeit von Jean-Paul Maurange *Wolfgang Koeppen. Littérature sans frontière*, die als erste Monographie über Koeppens Reiseessays an Aktualität nichts verloren hat.<sup>25</sup>

Sahbi Thabti<sup>26</sup> und Hermann Schlösser<sup>27</sup> haben jeweils 1981 und 1983 in ihren Dissertati-onen Koeppens Reisetexte behandelt: Thabti hat das Reisetexte an sich bleiben hier in sekundärer Position – untersucht, während Schlösser unter dem Aspekt der „Welterfahrung und Selbstdarstellung“ Koeppens Reise-beschreibungen zusammen mit Texten zweier weiterer Reiseschriftsteller interpretiert, wobei sein Hauptinteresse an der besonderen Darstellungsweise schreibender Reisender liegt. Almut Todorow hat in ihrem Aufsatz *Publizistische Reiseprosa als Kunstform* die ästhetischen Elemente in den Texten, vor allem unter sprachanalytischem Ansatz, unter-

---

<sup>23</sup> Rheinischer Merkur, Koblenz vom 1. 4. 1966.

<sup>24</sup> Salzburger Volksblatt, Salzburg vom 17. 9. 1966.

<sup>25</sup> Als erste Monographie über Koeppens Reiseessays nimmt Mauranges Arbeit eine Sonderstellung in Koeppens Reiseessayforschung ein, weil er eigentlich als erster die ästhetische Qualität von Koeppens Reiseessays erkannt und gewürdigt hat. Da Mauranges Arbeit zuerst in Kanada und erst Jahre später in Deutschland im Französischen veröffentlicht wurde, ist sie von Forschern zu lange übersehen worden, obwohl ihre strukturelle Erarbeitung für die Erkenntnis sehr aufschlußreich ist. Jean-Paul Maurange: *Wolfgang Koeppen. Littérature sans frontière*, Bern / Frankfurt a.M. / Las Vegas 1978.

<sup>26</sup> Sahbi Thabti: *Aufbruch und Wiederkehr. Studien und Interpretationen zum Reisetexte im zeitgenössischen Roman, dargestellt am Beispiel Wolfgang Koeppens, Alfred Anderschs und Max Frischs*, Münster, Univ. Diss. 1981.

<sup>27</sup> Hermann Schlösser: *Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebü-chern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes*, Wien 1987.

sucht. So betont sie zusammenfassend: „Koeppen hat in den Reiseberichten Möglichkeiten gesucht, die zeitgenössische Wirklichkeit, die er bereiste, in unterschiedlichen Dimensionen ihrer subjektiven Realisierung sprachlich zu reproduzieren.“<sup>28</sup> Christoph Haas' Arbeit<sup>29</sup> hat den Charakter eines Überblicks über das Œuvre Koeppens. Seine wissenschaftlich präzise „Lektüre“ entdeckt sowohl den eigenen literarischen Wert der Reiseessays als auch ihre Kontinuität mit den Romanwerken.

Neue und neuere Forschungsansätze zeigen vier interessante Arbeiten im Koeppen-Jahrbuch 2 der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft.<sup>30</sup> Themen wie Grenzüberschreitung und Hybridität öffnen dabei für die Koeppen-Reiseessayforschung eine neue Perspektive. Unter anderem sind die Aufsätze von Gunter E. Grimm<sup>31</sup> und Edgar Platen<sup>32</sup> für die vorliegende Arbeit relevant. Grimm hat das Thema des Flanierens und die Großstadtbilder am Beispiel des Paris-Textes untersucht. Platen hat sich mit Koeppens Reisetexten unter dem Aspekt der Hybridität befaßt, wobei der Begriff Hybridität als Zusammensetzung zweier unterschiedlicher kultureller Elemente zu verstehen ist. Der Schwerpunkt seiner Untersuchung liegt auf der Wahrnehmungsweise der Fremde bei Koeppen. Er analysiert hier jedoch exemplarisch nur den Rußlandtext. Auffällig ist zudem, daß diese neueren Forschungen im Vergleich zu den früheren ihren Schwerpunkt auf soziokulturelle Aspekte gelegt haben. Sie sind interessante Teilanalysen einiger Texte, aber nicht in ihrer Gesamtheit als literaturwissenschaftliche Arbeit. Im Gegensatz dazu werden in der vorliegenden Dissertation die gesamten Reisetexte Koeppens als strukturelle und thematische Einheiten im Hinblick auf ihre hybriden Elemente, die sich im Spannungsverhältnis von Fiktionalität und Faktizität ergeben, systematisch analysiert.

## 0.2 Ansatz und Thesen

Der Prozeß der Hybridisierung erweist sich als Reflexion und Kritik an der linearen Ent-

---

<sup>28</sup> Almut Todorow: Publizistische Reiseprosa als Kunstwerk: Wolfgang Koeppen. In: Eckart Oelenschläger (Hg.), Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1987, S. 158-195, hier S. 186.

<sup>29</sup> Christoph Haas: Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre, Würzburg 1998.

<sup>30</sup> Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.): Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003.

<sup>31</sup> Gunter E. Grimm: Flanieren im Geiste. Großstadt-Bilder in Wolfgang Koeppens Reiseberichten. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003, S. 169-184.

<sup>32</sup> Edgar Platen: Ein „Hang zu Grenzsituationen“. Hybrides Schreiben und Reisen am Beispiel von Wolfgang Koeppens *Herr Polevoi und sein Gast*. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003, S. 185-200.

wicklung der technischen Modernisierung, die immer stärker infrage gestellt wird.<sup>33</sup> Der Ansatz der vorliegenden Untersuchung ist das Forschungsinteresse an der modernen Reiseliteratur als hybrider Textsorte. In keiner anderen literarischen Gattung spiegelt sich die Globalisierung der Welt so direkt wider wie in der Reiseliteratur. Reise und Literatur sind zwei Bereiche, die seit Anfang der menschlichen Kultur eine wechselnde Rolle gespielt und im Prozeß der Zivilisation miteinander eng zusammengewirkt haben. Wenn man reist, schreibt man darüber. Wenn man schreibt, reist man in eine imaginäre Welt.

In der modernen Gesellschaft, in der visuelle Medien wie Photographie, Film, Fernsehen, Computer usw. die Welt bebildern und von ihrem narrativen Vorgänger die Funktion der Vermittlung der fremden Kulturen übernommen haben, verliert der Reisebericht seine exklusive Rolle als Quelle der Informationsvermittlung. Statt der Vermittlungsfunktion der objektiven Tatsachen und Informationen erwirbt nun der Reisebericht eine neue Charakteristik: die Selbstfindung und -inszenierung des Subjekts. Hierbei treten außer der deskriptiven Sprache die Elemente des narrativen Mediums, wie Erzählung, Erinnerung und Inszenierung, für die Kommunikation bzw. den Diskurs hinzu. Da für den modernen Reiseschriftsteller die Welt, zumal Europa und Amerika, kein völlig fremdes Umfeld darstellt, werden seine Wahrnehmung und Empfindung mit den bestehenden Vorkenntnissen und Erinnerungen stets konfrontiert, so daß sich die Texte nicht als Faktensammlung, sondern als Diskursfeld der realen bzw. objektiven und imaginären bzw. subjektiven Welt sowie als Reflexion der eigenen Kultur in der Fremde erweisen. Dadurch erhält die Gattung Reisebericht eine Narrativität und tendiert zum Essayismus.<sup>34</sup> Der Reisetext „erscheint als Raum, in dem bestimmte Themen und Figuren – und nicht zuletzt der Reisende und der Erzähler selbst – in Szene gesetzt werden“<sup>35</sup>.

Das Konzept des Hybriden wird in kulturtheoretischen Forschungen als die neue Form von Fremderfahrung und Kulturbegegnung aufgenommen. Für die Wirklichkeitsauffassung ist heutzutage eine glatte Dichotomie zwischen Fiktionalität und Faktizität nicht mehr gültig.<sup>36</sup> In der Postmoderne-Debatte wird hervorgehoben, daß die Welt nicht mehr durch das Prinzip des Binarismus und der Dichotomien dominiert wird, sondern eher die Frage nach Verknüpfungen und Kombinationen ernsthaft gestellt werden soll. Pluralität, Diskontinuität und Partikularität erhalten ein neues Gewicht als Gegenbegriffe für

---

<sup>33</sup> Vgl. Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S. 7.

<sup>34</sup> Carmen Ulrich: *Sinn und Sinnlichkeit des Reisens. Indien(be)schreibungen von Hubert Fichte, Günter Grass und Josef Winkler*, München 2004, S. 34.

<sup>35</sup> Alfred Opitz: *An den „Grenzen der irdischen Schöpfung“*, Raumerfahrung und Subjektconstitution in der europäischen Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Roger Bauer, Douwe Fokkema (Hg.), *Space and boundaries*, Vol. 2, München 1990, S. 349-354, hier S. 351f.

<sup>36</sup> Vgl. Gillo Dorfles: *Ästhetik der Zwietracht. Vernunft und Mythos in der modernen Kunst*, München 1988, S. 104.

Monopolismus, Universalität, Totalität und Ausschließlichkeit. Solche Weltauffassung ist insofern der ästhetischen Auffassung Michail M. Bachtins ähnlich, als Hybridbildungen auf Vorstellungen von Wirklichkeit referieren, wie sie sich in Artefakten der Kunst wie in der Alltagswelt manifestieren. Angenommen, daß die Literatur und Kunst sich in gesellschaftlichen Entwicklungen widerspiegeln, so ist zu verstehen, daß zwischen der hybriden Entwicklung der Gesellschaft und der vermischten Form der Kunst bzw. der Medien ein gewisser Zusammenhang besteht. Die hybride Welt, die Welt des „Und“, die im globalen Modernisierungsprozeß entsteht, ermöglicht jenseits von Moderne und Postmoderne, die Verhandlung über die uralten Fragen der Aufklärung neu zu eröffnen. Vielleicht ist das der Weg, durch den man „das Projekt der Moderne“ weitertreiben kann.

Die heutige Welt erscheint in zweierlei Hinsicht hybrid: Erstens hat sie durch Globalisierung das Eigene und das Fremde in sich vereint; zweitens dringen verschiedene virtuelle Medien in die Wirklichkeit ein, so daß zwischen Realität und Fiktion keine klare Grenze mehr existiert. Gegensätze zwischen Schwarz und Weiß, männlich und weiblich, selbst und anders, West und Ost, Objektivität und Subjektivität, Original und Kopie werden als Konstrukte erkannt. In der sozialen Praxis werden solche Unterscheidungen häufig als natürliche Gegebenheiten aufgefaßt und gelangen zu einer unveränderbaren Realität. Diese Unterschiede werden nicht nivelliert, sondern vielmehr als beobachter-abhängige Unterscheidungen und damit eben auch als veränderbare deutlich gemacht.

Anschließend an die oben dargelegten Ansätze können Koeppens Reisetexte in zweierlei Hinsicht gelesen und verstanden werden: zum einen als Schilderung realer Wirklichkeitserlebnisse und deren Literarisierung, zum anderen als Entdeckung der literarischen Welt in der Realität, wobei die Fragen nach dem Zusammenspiel von Faktum und Fiktion aus erkenntnistheoretischer und ästhetischer Perspektive gestellt werden. Koeppens Wirklichkeitsbilder beruhen auf verlorengegangenen Bildern und fiktionalen Visionen. Die Gegenwartsbilder allein sind deswegen fragmentarische, unvollendete Bilder, die erst durch die Montage mit vergangenen und zukünftigen ihren Sinnzusammenhang erhalten können. Die Frage, wie diese mehrdimensionalen Wahrnehmungen ästhetisch miteinander verknüpft sind, wird im folgenden gestellt und näher analysiert.

Blickt man auf die topographischen Merkmale von Koeppens Reiseessays, so fällt schnell auf, daß meistens große Städte Reiseziele sind. Auf längeren Reisen nach Amerika, Rußland und Frankreich treten die kleineren Orte und Provinzen sowie die unbefleckte Natur als Beobachtungsgegenstände auf. Doch es ist überaus deutlich, daß die Stadt das Hauptinteresse des Erzählers ist. Um die kaleidoskopischen urbanen Wirklichkeitsbilder in die ästhetische Form umsetzen zu können, durch die die moderne Gesellschaft charakterisiert wird, braucht der Künstler multiperspektivische Darstellungsformen. Die Tatsächlichkeiten des Lebens und die Abstraktion der literarischen Kommunikation werden in Koeppens Reiseessays durch die mehrfachen Sprachebenen miteinander konstituiert. Zunächst wird die reale Weltwahrnehmung des Reisenden literarisch ausformuliert, dann folgt die Auseinandersetzung mit dieser Erfahrung in bezug auf andere literarische Texte.

Koeppen bringt in seinen Texten nicht nur politische, historische Themen, sondern auch

soziokulturelle Aktualitäten zur Diskussion, so z.B. Mode, Konsumverhalten, moderne Architektur usw. – kurz gesagt: Großstadtbilder. Dieses universelle Phänomen der modernen Gesellschaft, das auch in der Bundesrepublik Deutschland seinerzeit gerade in Gang gesetzt worden ist, beobachtet Koeppen in fremden Ländern mit einem fremden, distanzierten Blick. Einerseits relativiert er das Phänomen als allgemeine Entwicklungstendenz der westlichen Gesellschaft, und andererseits kritisiert er ihre konformistischen Formen, wobei er durch seinen künstlerischen Feinsinn und seine Kenntnisse kultureller Kontexte eine imaginäre Topographie hervorruft.

Infolgedessen ist es möglich, die These aufzustellen, daß Koeppens Reisebücher als literarische Kunstwerke interpretiert werden können, da sie die insbesondere mittels ihres hybriden Charakters faktische und fiktionale Welt in eine neue Wirklichkeitsdimension heben. Diese literarische Utopie in seinen Reiseessays, die er mit vielen topographischen Erlebnissen darstellt, kann als Fortsetzung und gleichzeitig als Ergänzung seiner Romane angesehen werden.<sup>37</sup> Dies gilt nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch und erzählstrategisch. Koeppen selbst hat seine Reisetexte „Umwege zum Roman“ oder „Ansätze zu Erzählungen“ genannt. In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre schrieb er drei Romane, dann kamen die Reisebücher, und zum Schluß wurde nur noch ein größerer Text veröffentlicht: sein autobiographischer Roman *Jugend*. Betrachtet man dieses fragmentarische Prosawerk als literarisch gelungene Mischung aus Fiktion und Fakten, dann stellt sich heraus, daß Koeppens Spätwerk eine starke Tendenz zur Hybridität aufweist.

Bereits mehrere Literaturwissenschaftler haben auf ästhetische Elemente in Koeppens Reisetexten aufmerksam gemacht. Unter anderen hat Todorow in ihrem Aufsatz *Publizistische Reiseprosa als Kunstwerk: Wolfgang Koeppen*<sup>38</sup> seine Reisebeschreibungen unter dem Aspekt der ästhetischen Merkmale des sogenannten Gebrauchstextes untersucht. Ihrer Ansicht nach werfen ihr die Literarisierung und Ästhetisierung von Gebrauchsformen die Frage auf, welche Verschiebungen von Intentionen und Wirkungen in der Sprachgestaltung der ästhetisierten Gebrauchsform gegenüber der Ausgangsform stattgefunden haben.

Dagmar von Briel hat in ihrer Studie *Wolfgang Koeppen als Essayist*<sup>39</sup> die essayistische Schreibweise Koeppens in bezug auf die poststrukturalistische Literaturtheorie untersucht. Sie hat die Bedeutung des Essays als der Schreibweise in Koeppens gesamtem Werk erkannt und daraus eine prinzipielle essayistische Konzeption rekonstruiert. Wegen des Umfangs blieb der Gegenstand ihrer konkreten Analyse jedoch nur auf das Dichterporträt

---

<sup>37</sup> Christoph Haas hat bereits in seiner Arbeit auf diesen Aspekt aufmerksam gemacht. Vgl. Christoph Haas: *Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre*, Würzburg 1997, S. 96ff.

<sup>38</sup> Almut Todorow: *Publizistische Reiseprosa als Kunstform. Wolfgang Koeppen*. In: Eckart Oelenschläger (Hg.), *Wolfgang Koeppen*. Frankfurt a.M. 1987, S. 158-195.

<sup>39</sup> Dagmar von Briel: *Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis*, Mainz 1996.

Koeppens beschränkt. Die Sichtweise dieser Untersuchung gilt m.E. – und wie Briel selbst behauptet – ebenfalls für die Reiseessays. Die Kontinuität zwischen beiden Textarten, Dichterporträt und Reiseessay, wird vor allem dadurch gezeigt, daß der Autor in den Reiseessays öfters Dichterporträts einsetzt. Sie fungieren als wichtige Teilelemente in den gesamten Reisebeschreibungen.

An diese Ansätze anknüpfend soll im weiteren die These vertreten werden, daß Koeppen seine Reiseessays mit fiktionalen Elementen aufbaut, wobei seine direkte Wirklichkeitswahrnehmung als Handlungsmotivation fungiert und die Fiktionalität und der Essayismus als ästhetische Mittel die wahrgenommene Welt mit einer möglichen Welt verbinden. Koeppen hat in den Nachkriegsromanen schon auf die konventionelle Romanstruktur und Erzählhaltung – eine einheitliche Fabel – verzichtet. Statt dessen stellt er die fragmentarische Realität mit einer für die damalige deutsche Literatur neuen Montagetechnik dar, die vor ihm nur einige wenige Autoren wie Robert Musil, Alfred Döblin u.a. praktiziert haben. Nun werden Handlungen durch Reflexionen, Erinnerungen und Eindrücke ersetzt. Im Vergleich zu seinen Vorgängern wird die ästhetische Besonderheit Koeppens dadurch charakterisiert, daß trotz des Versuchs der fabellosen Schreibweise seine narrative Haltung häufig eine fiktionalisierende Tendenz zeigt. So schwebt sein literarisches Werk stets zwischen der Zerlegung und Bildung der fiktionalen Fabel. Und dieser Prozeß geschieht in der essayistischen Form.

Nach Briel versucht Koeppen mit Hilfe der Essayform eine Gratwanderung. Der referentielle Bezug des Gebrauchstextes bietet ihm zuerst einen Stützpunkt innerhalb der Realität, die er aber nicht als vollständige Wirklichkeit empfindet. Koeppen macht sich die Spannung zwischen Gebrauchsform und literarischer Ausarbeitung bewußt zu eigen und nutzt ihre Möglichkeiten. Die formale Spannung wird in die inhaltliche, thematische Spannung umgesetzt und umgekehrt. Die Spannungsverhältnisse zwischen fiktionalen Elementen und Fakten werden auf die thematische Ebene übertragen, so daß die Texte den magischen Realismus als literarisches Programm manifestieren. Der Autor verläßt nicht ganz den realen Raum, aber ständig übertritt er die Grenze zum imaginären Raum und präsentiert romantische Züge bzw. magische Charaktere der Wirklichkeit.

Daraus ergeben sich folgende Fragen: Inwieweit können in Koeppens Reisetexten ästhetische und gesellschaftskritische Elemente herausgefunden werden? Welche literarische Wirkung bzw. Funktion erreichen sie damit?

Die stilistische und strukturelle Analyse wird zeigen, daß die Texte nicht in erster Linie als instrumentelle Gebrauchstexte rezipiert worden sind, sondern als Textkomplex, der mit seinen vielschichtigeren Bedeutungsebenen eine Tiefenstruktur enthält, anhand derer die ästhetische Bewertung ermöglicht wird.

Wenn die reale Bewegung und Erfahrung des Reisenden als Schnittpunkt von Ort, Zeit und Person aufzufassen ist, so ergibt sich als Grundkonstante einer jeden Poetik des Reiseberichts das wechselseitige Verhältnis der Elemente des Topographischen, Historiographischen und Autobiographischen. Hinzu kommt noch das Element des Textuellen, d.h.

der literarischen Darstellungsmittel. Koeppens Reiseessays können nicht nur als Nachfolge romantischer Reisebeschreibung, sondern auch mit ihrer Konzeption der Hybridisierung, die letztlich in verschiedenen gesellschaftlich-kulturellen Bereichen in Erscheinung tritt, als postmoderner Versuch des Diskurses gelesen werden.

### 0.3 Ziel und Methoden

Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit besteht darin, eine synthetische Zusammenwirkung der fiktionalen Elemente und der faktischen Momente in den Reiseessays Wolfgang Koeppens zu untersuchen und sie in kulturhistorischer und poetologischer Hinsicht zu analysieren. Die Perspektive der Arbeit kann in die folgenden Fragen gefaßt werden: Wie werden die realen Wirklichkeitserfahrungen in narrative Texte umgesetzt? Welche Rolle spielen dabei Fiktionalität und Narrativität im Zusammenhang mit gesellschaftlichen, kulturellen und historischen Tatsachen? Können die sogenannten Tatsachen überhaupt unabhängig von narrativen Medien existieren?

Als Hypothesen werden weiterhin die folgenden Ansichten vorangestellt: Bei Koeppens Reisetexten handelt es sich nicht um deskriptive Informationsvermittlungsmedien, sondern sie zeigen sich mit ihren komplexen Erzählebenen als literarische Kunstwerke, die aber wiederum anders als reine Fiktionsformen hybride Textsorten darstellen, die das kollektive Gedächtnis im Sinne von Jan Assmann<sup>40</sup> deuten und produzieren. Sie beobachten und kritisieren so die Mentalitäts- und Gesellschaftsbilder Europas und der beiden großen Mächte Rußland und Amerika. Als Darstellungsmodi werden dazu zwei elementare Konstitutionen der Narration eingesetzt: die szenische Erzählung und die deskriptive Beschreibung.

Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit ist darauf ausgerichtet, das Konzept des Hybriden als alternative Möglichkeit zur Wirklichkeitserfassung in Reiseessays durchschaubar zu machen. Der wissenschaftliche Sinn dieser Arbeit ist insofern zu begründen, als literarische Qualität und mediale Innovation der Reiseessays einerseits für Wolfgang Koeppens gesamtes literarisches Schaffen eine wichtige Stellung einnehmen und andererseits das literarische Potential der hybriden Gattung Reiseessay im Hinblick auf die Narratologie zu untersuchen ist.

Kommunikationstheoretisch gesehen unterscheiden sich die Handlungsweisen von Produzent und Rezipient der Reiseessays von konventionellen Reiseberichten sowie Romanen. In Koeppens Reisetexten kann erst durch eine Interaktion zwischen Autor und Rezipient der vollständige Textsinn hergestellt werden. Ihr multidimensionaler Textraum erscheint

---

<sup>40</sup> Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

„als ein Gewebe von Zeichen und Zitaten unterschiedlicher kultureller Provenienz“.<sup>41</sup> Was der Reisende beobachtet und beschreibt, sind schließlich nicht die geographischen Referenzen, sondern kulturelle und historische Bilder, vor allem die Großstadtbilder, in denen das kulturelle Gedächtnis der Menschheit am intensivsten aufbewahrt ist. Angenommen, daß Koeppen in seinen Reisetexten überhaupt Erzählstrategien entwickelt haben sollte, um die Weltbilder zu vermitteln, so stellt sich die Frage, in welcher Art? Erzielen sie die wissenschaftliche Exaktheit oder folgen sie den kommerziellen Unterhaltungs- bzw. Werbestrategien, die man in manchen Reiseführern findet? Welche Lesarten soll der Leser auswählen? Im folgenden werden unter Berücksichtigung dieser Fragen Wolfgang Koeppens Reiseessays im Hinblick auf Gattungsmerkmale, soziokulturelle Bedingungen und poetologische Elemente untersucht.

Im ersten Kapitel soll zunächst die allgemeine Gattungsproblematik des Reiseberichts dargelegt werden. Im Laufe der Entwicklung haben sich die Formen des Reiseberichts unterschiedlich konstituiert. Koeppens Texte werden als moderne Reiseliteratur unter Berücksichtigung ihrer Hybridität betrachtet und mit der Problematik konfrontiert, die im 20. Jahrhundert in der Literatur hervorgehoben worden ist: die narrative Schwierigkeit des Romans. Das Verhältnis zwischen Reisebericht und den ästhetischen Mitteln wird in bezug auf die drei Aspekte Essayismus, Fiktionalität und Kommunikationstheorie untersucht. So wird die Erzählform des Reiseessays von anderen Reisetexten abgegrenzt, wobei der Anspruch auf Fiktionalität und Narrativität als ästhetische und kulturanthropologische Elemente für die Struktur der Texte ausführlich unter die Lupe genommen wird.

Das zweite Kapitel widmet sich zuerst den historischen und soziokulturellen Hintergründen, in denen die Texte entstanden sind. Darauf folgend wird der Entstehungsprozeß der Reisebücher Koeppens anhand von Materialien des Koeppen-Archivs philologisch verfolgt, und zudem sollen die ursprünglichen Manuskripte für den Rundfunk mit der Endfassung verglichen werden. Diese Grundlagenforschung wird durch das bisher unbearbeitete Quellenmaterial im Wolfgang-Koeppen-Archiv und im historischen Archiv des Süddeutschen Rundfunks ermöglicht.

Die politisch restaurative Adenauer-Ära sowie der wirtschaftliche Aufschwung in der Bundesrepublik Deutschland waren für viele Intellektuelle Anlässe zur Sorge. International gesehen hat Koeppen seine Reisen unternommen in einer Zeit des rasant beschleunigten Tempos, in europäische Nachbarländer, in die USA sowie in das damals weltpolitisch gefährliche Gebiet, die UdSSR. Die Weltbilder, die er als Fremder, als Europäer und schließlich als Weltbürger wahrnimmt, werden mit seinem Deutschlandbild konfrontiert und mit seinen eigenen literarischen, d.h. imaginären und fiktionalen Wunschbildern vermischt gestaltet. In dieser Hinsicht werden die folgenden einzelnen Fragen gestellt: Welche Vorkenntnisse und Erwartungen über die Reiseländer und Orte hatten Koeppen selbst

---

<sup>41</sup> Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart Weimar 1998, S. 534, Stichwort *Tod des Autors*.

und die damalige Öffentlichkeit? Welchen Unterschied zeigen Archivmaterialien und Buchfassung?

Der Hauptteil dieser Arbeit ist im dritten Kapitel die hermeneutische und strukturelle Analyse der Reisetexte im Hinblick auf Fiktionalität und Faktizität. Hier werden verschiedene hybride Elemente untersucht in bezug auf Sprache, Erzählerinstanz und Textstruktur. Wichtig ist dabei, daß das Motiv der Großstadt hier als kongenialer Topos eine entscheidende Rolle für die gesamte Textstruktur spielt. Anhand dieser Erläuterungsmuster sind die Reisetexte in drei Wahrnehmungsbilder aufzuteilen: 1. Spanien, Rom und Niederlande als historische Orte, 2. London, New York und Paris als Großstädte und schließlich 3. Rußland und Amerika als neue Gesellschaften gegenüber dem alten Europa.

Im vierten Kapitel werden die Reiseessays Koeppens mit der Reiseliteratur anderer Autoren der fünfziger Jahre konfrontiert und verglichen. Dies macht die Positionen und die literarische Funktion des Reiseberichts im Nachkriegsdeutschland deutlich. Ferner werden die Bedeutung und die Grenze der Gattung Reisebericht als eines neuen Kommunikationsmediums in erweitertem Blickwinkel gesehen. Analysiert man den informativen Reisebericht der traditionellen Geschichtsschreibung, die sich hauptsächlich auf große politische Ereignisse und äußerliche soziale Entwicklungen konzentriert, so stellt sich die Frage, ob der Reiseessay eine Mentalitätsgeschichte darstellen kann. Durch eine synchronische Untersuchung des Reisetextes werden die zeitgenössische Gesellschaft und die Mentalitätsgeschichte reflektiert.

Schließlich wird im fünften Kapitel versucht, die Position zu bestimmen, die die Reiseessays im gesamten literarischen Werk Koeppens einnehmen. Dabei werden die thematischen und motivischen sowie strukturellen Gemeinsamkeiten und Differenzen hervorgehoben. Insbesondere stellen das Motiv des Reisens und die Schriftsteller-Existenz als Beobachter und Außenseiter durchlaufende Themen in Koeppens Werk dar.

# 1 Reiseliteratur und Hybridität

## 1.1 Reisen und Schreiben

Laut Gero von Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* umfaßt die Reiseliteratur:

„[...] das gesamte dem Stoff nach von Reisen berichtende Schrifttum vom Reisehandbuch oder -führer mit sachlichen Angaben und Ratschlägen für Reisende, [...] über die wissenschaftliche Reisebeschreibung und die dichterisch ausgestaltete Wiedergabe von Reiseerlebnissen und Erfahrungen oder Beschreibung [...] der Zustände in fremden Ländern als unterhaltender Reiseroman bis zum humoristisch-satirischen, utopische Zustände schildernden Staatsroman oder dem der Phantasie freien Lauf lassenden Abenteuer- und Lügenroman bis zur visionären Jenseitsreise.“<sup>42</sup>

Aus dieser Erklärung lassen sich die bunten Texttypen der Reiseliteratur nach ihren Hauptfunktionen in zwei Richtungen einteilen: informationsvermittelnde und reflektierende bzw. erzählerische Texte. Diese werden wiederum je nach der Intensität ihrer Funktionserfüllung unterteilt. So gehören Forschungsreiseberichte zu den fachwissenschaftlichen, tatsachenberichtenden und dokumentarischen Textsorten, während Reiseführer und Reisehandbuch wie der „Baedeker“ mit ihrem Stil der Propagierung und Sicherheitsgarantie von Sehenswürdigkeiten<sup>43</sup> eine informationsvermittelnde und pragmatische Gebrauchsform darstellen. Der schöne Schein der oberflächlichen Bilder macht es den „normalen“ Touristen, die bequem nach Sternchen suchen, auf die Reiseführer als Empfehlung hinweisen, schwer, die Wirklichkeit zu erfassen.<sup>44</sup> In diesem Sinne stilisieren die Reiseführer stärker – nach ökonomischen Prinzipien – als alle anderen Reisetexte, statt die Informationen und Fakten objektiv zu vermitteln.<sup>45</sup> Außerdem – wenn diese Empfehlung ein zwanghaftes Schema darstellt, so entsteht die Gefahr der „Ent-Individualisierung des Erlebens“<sup>46</sup>. Im Gegensatz dazu spielen in literarischen Reiseberichten subjektive und

---

<sup>42</sup> Vgl. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte u. erweiterte Aufl., Stuttgart 2001, S. 676, Stichwort *Reiseliteratur*.

<sup>43</sup> Herbert Jost: *Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus*. In: Peter J. Brenner (Hg.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 1989, S. 490-507, hier S. 492.

<sup>44</sup> Hermann Schlösser hat in seinem Aufsatz die unterschiedlichen Textintentionen von Reiseführern aufgewiesen. Siehe hierzu Hermann Schlösser: *Bequem sei der Weg und lockend das Ziel*. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 243-261.

<sup>45</sup> Vgl. Hermann Schlösser: *Bequem sei der Weg und lockend das Ziel*. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 243-261, hier S. 249.

<sup>46</sup> Herbert Jost: *Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter*

ästhetische Elemente für die Textkonstitution eine entscheidende Rolle. Schließlich ist der Reiseroman eine Gattung, in der die Reise eher als Stoff denn als authentische Grundlage behandelt wird.<sup>47</sup>

Der interessanteste Gegenstand für die Reiseliteraturforschung ist der literarische Reisebericht, weil er seine textuelle Funktion und Bedeutung weniger in instrumentelle bzw. zweckorientierte Richtung als auf ästhetische Autonomie legt und ein dementsprechend spezifisch kodiertes Kommunikationssystem aufweist: Abgesehen vom Reiseroman, der zur rein fiktionalen Literatur zählt, erweist sich der literarische Reisebericht bzw. der Reiseessay als die Textsorte, die mit der Problematik der Fiktionalität und der ästhetischen Narrativität als eines Mediums der Wirklichkeitsauffassung innerhalb der Gattung konfrontiert werden kann. Im folgenden Kapitel werden die gattungstheoretischen und poetologischen Grundlagen für die Analyse des Reiseessays aufgedeckt und in ihrer potentiellen Hybridität erörtert.

Zuerst sind die texttypischen Merkmale einer Reisebeschreibung allgemein darzulegen. Welche Grundvoraussetzungen erfordert eine Reisebeschreibung im Vergleich zu fiktionalen literarischen Formen wie z.B. einem Reiseroman? Zerlegt man das Kompositum „Reisebeschreibung“ in seine einzelnen Bestandteile, so ergeben sich aus den beiden Gliedern „Reise“ und „Beschreibung“ aufschlußreiche Merkmale: Reise bedeutet vor allem aus dem Alltag heraus nach einer fremden Welt aufzubrechen. Man bereitet sich auf die bevorstehenden Abenteuer vor, Neugier auf Ungewohntes stellt sich ein, und man erfährt tatsächlich die fremde Kultur und Gesellschaft. Nach der Reise bringt man seine wahrgenommenen Weltbilder dem eigenen Kulturraum mit, ganz nach dem alten Sprichwort: Wenn einer eine Reise tut, so kann er was erzählen.<sup>48</sup> Wichtig ist hier die Authentizität der Reise in den Reisebeschreibungen, während sie im Reiseroman keine notwendige Voraussetzung für die Gattung darstellt. Für den Leser eines Reiseromans ist irrelevant, ob der Autor von einer realen Reise erzählt oder einer imaginären. Das Wort Reise in der Bezeichnung Reiseroman ist schließlich fiktional zu betrachten.

Bei den Reisebeschreibungen ist die Voraussetzung eine andere, unabhängig davon, welchen Untertitel der Text hat, sei es Skizze, Essay, seien es Bilder, Tagebuch oder Bericht. Der Leser hat Anspruch auf eine authentische Reise, solange der Text nicht als Roman

---

des Massentourismus. In: Peter J. Brenner (Hg.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt a.M. 1989, S. 490-507, hier S. 492.

<sup>47</sup> Für die Entstehung des modernen Romans spielt das Motiv der Reise eine wichtige Rolle. So beruht der erste Roman der Moderne, Cervantes' *Don Quijote*, auf der Grundstruktur der Reise. Vgl. Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist 2001, S. 39.

<sup>48</sup> Horst u. Annelies Beyer: *Sprichwörterlexikon. Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München 1985, S. 470, Stichwort *Reise*

bezeichnet wird.<sup>49</sup> Konventionell wird die Gattung Reisebericht als sachlicher Gebrauchstext angesehen, von dem möglichst exakte Fakten und aktuelle Informationen über die bereisten Regionen erwartet werden. Doch bei näherer Betrachtung der Gattungsentwicklung ist die Darstellungsweise des Reiseberichts nicht immer eindimensional – anders ausgedrückt: Er vermittelt nicht nur denotative Sachkenntnisse, sondern bietet auch konnotative Interpretationsmöglichkeiten für seinen Inhalt an. Und dies wird öfters nicht als methodologisches Defizit, sondern als eine produktive und erweiterte Sichtweise der Welt angenommen. Im Reisebericht sind schon in seiner Entstehungszeit neben den faktisch-sachlichen Faktoren auch gewisse fiktionale Elemente und subjektive Charakteristika in den Text integriert worden.

Peter J. Brenner zufolge gehört der Reisebericht<sup>50</sup> als die erzählende Darstellung einer realen Reise zu den ältesten Gattungen der abendländischen Literatur. Mit der betonten Forderung nach ästhetischen Ansprüchen ist der Reisebericht aber erst sehr spät aufgetreten. Seine soziale Rolle hat sich bis ins späte 18. Jahrhundert hinein in der Regel nicht durch seine poetische Qualität definiert, sondern durch die pragmatische Funktion der Vermittlung authentischer Informationen über die Fremde. Diese Authentizitätsverpflichtung, die als Gattungsmerkmal im Vordergrund gestanden hat, dürfte der Grund dafür sein, daß die Gattung als möglicher Gegenstand literaturwissenschaftlicher und speziell germanistischer Forschung lange Zeit nicht in den Blickpunkt der Interessen getreten ist.<sup>51</sup>

Das zwiespältige Gestaltungsprinzip, die Authentizitätsverpflichtung einerseits und die ästhetischen Erwartungen andererseits, ist jedoch in der Entwicklungsgeschichte der Gattung ständig präsent, und zwischen diesen beiden Polen oszillierend hat sich für den Reisebericht je nach Epoche ein anderer Erwartungshorizont herausgebildet. Der im Einzelfall nicht notwendig verifizierbare, aber in die Struktur der Texte eingehende Authentizitätsanspruch hebt die Reiseliteratur von der fiktionalen Literatur prinzipiell ab. Diese Mischung erklärt die Wirklichkeit aus mehreren Perspektiven und ist scheinbar die einzige Möglichkeit, die unüberschaubare Welt noch als Einheit zu fassen.

Wie sich hier bei den Recherchen feststellen ließ, ist die Reiseliteraturforschung seit den

---

<sup>49</sup> Es gibt aber auch Reiseromane, die sich als Bericht bezeichnen. Ein gutes Beispiel ist Max Frischs Roman *Homo Faber. Ein Bericht*. Frankfurt a.M. 1957.

<sup>50</sup> Der Terminus „Reisebericht“ ist nach Peter J. Brenner umfangreich und allgemein zu verstehen, so daß er, vom Reiseroman abgesehen, die gesamte Reiseliteratur umfaßt und in der Literaturwissenschaft als Gattungsbezeichnung am häufigsten verwendet wird. In der vorliegenden Arbeit wird das Wort Reisebericht im Sinne Brenners verwendet, solange keine andere Anmerkung vorkommt. Siehe hierzu Peter J. Brenner: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1990.

<sup>51</sup> Peter J. Brenner: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1990, S. 1.

neunziger Jahren wieder sehr aktuell und produktiv.<sup>52</sup> Dieses Phänomen beruht vor allem darauf, daß in der wissenschaftlichen Forschung immer mehr interdisziplinäre Untersuchungen unternommen werden. Der Reisebericht hat also in der Vergangenheit den jeweiligen Fächern mit fachspezifischen Interessen als Quelle gedient, nicht nur in erster Linie der Literaturwissenschaft, sondern vor allem auch dem Geschichtswissenschaftler und Ethnologen. Neues Interesse an der Reiseliteratur seitens der Literaturwissenschaft ist mit Brenners umfangreicher und systematischer Vorstudie über die Gattung des Reiseberichts geweckt worden.<sup>53</sup> Seine Arbeit gibt dem diffusen Forschungsfeld einen wissenschaftlich fundierten Überblick und bringt das Thema allgemein zur literaturwissenschaftlichen Diskussion. Brenner folgend haben mehrere Literaturwissenschaftler und Kulturwissenschaftler dieser „alten neuen Gattung“ ihr Erkenntnisinteresse gewidmet. Insbesondere aus der kulturwissenschaftlichen Perspektive stellt die Reiseliteratur über die Quellen hinaus das Produktionsmedium der Kultur dar.

Was ist nun die ästhetische und soziokulturelle Besonderheit an der Reiseliteratur? Wie schon darauf hingewiesen wurde, besteht sie aus authentischen Reiseerfahrungen und deren literarischer Verarbeitung. Alfred Opitz hat mit dem Begriff „Reiseschreiber“ den Reiseschriftsteller als den „Verfasser einer literarischen Konstruktion“ in Betracht gezogen.<sup>54</sup> Ihm zufolge präsentiert jeder Reisebericht eine organisierte, konstruierte Wirklichkeit, deren Problematik auch da sichtbar wird, wo der Betrachter sie zu überspielen versucht. Jede Reise ist so gesehen ein Ordnungstraum, der das objektive Chaos einem scheinbar subjektiven, in Wahrheit rekurrierenden Bedeutungsraster gefügig macht. Mit seinem Argument hat Opitz einen wichtigen Aspekt der Reiseliteratur aufgezeigt: das Subjekt als den schreibenden Beobachter.

Joseph Strelka betrachtet den literarischen Reisebericht als „Prosakunst ohne Erzählen“<sup>55</sup>. Bei ihm geht es hauptsächlich um die narrative Struktur des Reiseberichts: „Der Verzicht auf Fiktionalität impliziert nicht den Verlust von Narrativität.“ Wenn man statt eines rigorosen Anspruchs auf Fiktionalität die Narrativität als das Kriterium eines literarischen Textes annehmen würde, so würde ein Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft geschehen und dazu führen, daß sie den Blickwinkel für den Forschungsbereich enorm erweitert. Bis vor kurzem war die Fiktionalität das wichtigste Kriterium für den literari-

---

52 Vgl. Anne Fuchs, Theo Harden (Hg.): Reisen im Diskurs. Internationales Symposium zur Reiseliteratur, Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne; Tagungsakten des Internationalen Symposiums zur Reiseliteratur, University College Dublin vom 10. - 12. März 1994, Heidelberg 1995.

53 Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 15.

54 Alfred Opitz: Reiseschreiber. Variationen einer literarischen Figur der Moderne vom 18.-20. Jahrhundert, Trier 1997, S. 10.

55 Joseph Strelka: Der literarische Reisebericht. In: Klaus Weissenberger (Hg.), Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa, Tübingen 1985, S. 169-184, hier S. 184.

schen Text, und dementsprechend wurden vorwiegend fiktionale Texte als Forschungsgegenstand gewählt. Die allmähliche Wende läßt auch nichtfiktionale Texte als Forschungsobjekte hinzukommen.

Die aktuelle Tendenz, die Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft zu sehen, verzichtet sogar auf jede wertbestimmte Eingrenzung des Literaturbegriffs. Statt dessen legt sie einen erweiterten Literaturbegriff zugrunde, der sowohl vernachlässigte Gattungen wie Reiseberichte, Essays und Pamphlete als auch alle Formen populärer sowie sachlicher Literatur und Produkte der Massenmedien einbezieht. Schließlich kommt es Wissenschaft und Kunst bzw. Literatur auf die Wahrheit und Erkenntnis über die Wirklichkeit an, in der wir leben, wobei die Wirklichkeit wieder in die Außenwelt als Gegenstand der Naturwissenschaft und die Innenwelt als Kunst aufzuteilen ist.<sup>56</sup> Und diese zwei Welten und ihre Darlegungsformen bilden nach Gottfried Gabriel ein „komplementaristisches Kontinuum“. Wir Menschen verlangten neben einer begrifflich-wissenschaftlichen nach einer anschaulich-ästhetische Welterschließung.“<sup>57</sup> Dies kann man aus der Gattungsentwicklung des Reiseberichts ablesen.

## 1.2 Genealogie des Reiseberichts

Nach kommunikationsorientierten Konzepten sind literarische Gattungen als „geschichtlich situierte Gebilde“<sup>58</sup> und als historisch bedingte Kommunikations- und Vermittlungsformen zu bestimmen, weil sie weder bloß durch ihre Funktion als soziale Zweckeinrichtungen noch ausschließlich durch ihr literarisch-autonomes Eigengewicht charakterisiert sind.<sup>59</sup> In diesem Doppelcharakter der Herausbildung einer Gattung zeigt sich die Dynamik zwischen einer Institutionalisierung und dem Entinstitutionalisierungsprozeß.<sup>60</sup> Die Geschichtlichkeit einer literarischen Form zeigt also das Spannungsverhältnis zwischen dem synchronischen System der Gattung und ihrer diachronischen Entfaltung.

Wirft man einen Blick auf die Genealogie des Reiseberichts im deutschsprachigen Raum, so wird ersichtlich, daß dieses soziokulturelle und literarische Medium in der Geschichte

---

<sup>56</sup> Vgl. Gottfried Gabriel: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft, Stuttgart 1991, S. 214.

<sup>57</sup> Gottfried Gabriel: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft, Stuttgart 1991, S. 215f.

<sup>58</sup> Gerhard R. Kaiser: Zur Dynamik literarischer Gattungen. In: Horst Rüdiger (Hg.), Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft. Berlin 1974, S. 34.

<sup>59</sup> Vgl. Wilhelm Voßkamp: Gattungen. In: Helmut Brackert und Jörn Stückrath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, erweiterte Ausg., Hamburg 1995, S. 253-269, hier S. 258.

<sup>60</sup> Vgl. Wilhelm Voßkamp: Gattungen. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, erweiterte Ausg., Reinbek bei Hamburg 1995, S. 253-269, hier S. 258.

sehr früh auftritt. Am Anfang ist die Reise selbst vielfach durch die religiösen Motivationen bestimmt gewesen. So hat der Reisebericht als schriftliche Form spätestens im 14. Jahrhundert mit Pilgerberichten einen ersten Höhepunkt erreicht. Das heilige Jerusalem ist das erklärte Reiseziel der Pilger gewesen. Für die Gläubigen, die zu Hause geblieben sind, haben die Beschreibungen über die sakralen Orte als Glaubensbestärkung und das Mittel für die Vorstellung der heiligen Stätten gegolten. Dabei ist es interessant zu beobachten, daß neben Ortsbeschreibungen des öfteren auch Legenden- und Wunderberichte übermittelt worden sind, die vermutlich Platz für eine subjektive Interpretation ermöglicht hätten.<sup>61</sup> Dieses literarische Phänomen bestätigt Aleya Khattabs Arbeit<sup>62</sup>. Laut ihrer Untersuchung wird die objektive Registrierung von Faktizität im Laufe der Entwicklung des Reiseberichts stärker subjektiviert. Sie stellt das langsame Aufkommen eines Dualismus von Sachlichkeit und persönlicher Haltung fest. Der Reisebericht zeigt also allmählich „einen Hang zum Fabulieren“.<sup>63</sup> Mit der Einführung der persönlichen Färbung, der Subjektivität, der Gefühlsäußerungen, der stilistischen Verbesserungen, der korrelativen Beziehung zwischen Autor und Leser, der Spannung, der Illustrierung, der Vermischung von Wunderbarem und Fiktionalisierung erhalten die Reiseschriften einen narrativen Charakter.<sup>64</sup> So hat bereits die früheste Form der Gattung Reisebericht nicht nur die Schilderung tatsächlicher Erfahrungen und die Registrierung der Fakten, sondern auch fiktive und irrationale Elemente besessen.

Der Reisebericht verliert im ausgehenden Mittelalter zusehends seinen religiösen und mythischen Charakter. Seit dem 18. Jahrhundert wird er um so stärker von naturkundlichen, geographischen sowie gesellschaftspolitischen Fragestellungen beeinflusst. Damit dominiert in dieser Epoche der informationsvermittelnde und rational-wissenschaftliche Charakter. Man informiert das breite Publikum über die neue Welt, vermittelt wichtige geographische sowie ethnologische Kenntnisse der fremden Kulturen.<sup>65</sup> Die Gattung wird „säkularisiert“. Die Gattungslandschaft des 18. Jahrhunderts hat sich nämlich als epistemologisch, auf der Vernunft beruhend und öfters dem Zeitgeist entsprechend als in enzyklopädischer Manier erwiesen. Ein gutes Beispiel für eine derartige Form des Reiseberichts zeigt sich in Friedrich Nicolais *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und*

---

<sup>61</sup> Vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 60.

<sup>62</sup> Aleya Khattab: Das Ägyptenbild in den deutschsprachigen Reisebeschreibungen der Zeit von 1285-1500. Frankfurt a.M. / Bern 1982.

<sup>63</sup> Vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 75.

<sup>64</sup> Vgl. Aleya Khattab: Das Ägyptenbild in den deutschsprachigen Reisebeschreibungen der Zeit von 1285-1500. Frankfurt a.M. / Bern 1982, S. 250.

<sup>65</sup> Vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 60.

*die Schweiz im Jahre 1781* (1783-1796).<sup>66</sup> Nicolai gibt weder subjektive Eindrücke und Reflexionen wieder, noch beabsichtigt er eine Ausgestaltung. Statt dessen beschränkt er sich auf eine nüchterne Bestandsaufnahme der recherchierten Fakten über die Bevölkerungsentwicklung der Städte, der Angaben zur Sozialstatistik, zu verfassungs- und sozialgeschichtlichen Problemen sowie zu Wirtschaftsleben und Verwaltung der bereisten Regionen. Seine Berichte sind ein Beispiel für den Reisebericht als wissenschaftliches Instrument.

Nicolais objektive, auf wissenschaftlicher Empirie beruhende Beschreibungsform spiegelt den Zeitgeist der Aufklärung wider, aber es hat auch die starke Gegenposition zu dieser Form der Reisebeschreibung gegeben: In England ist schon zur selben Zeit eine gesellschaftskritische und satirische Reiseliteratur entstanden. Laurence Sternes *A sentimental journey through France and Italy* (1768) hat der Gattung wichtige Impulse für eine literarische Neuorientierung gegeben. Nach Friedrich Sengle ist die Empfindsamkeit, die bei Sterne exemplarisch erscheint, der eigentliche Ausgangspunkt für den literarischen Aufschwung der Reisebeschreibung.<sup>67</sup>

In Deutschland hat Goethes *Italienische Reise* (1816-17/1829) den Bezugspunkt für mehrere Generationen deutscher Italienreisender gebildet, aber eine stark subjektive und gleichzeitig gesellschaftskritische Komponente hat erst Heinrich Heine in die Gattung eingeführt. Heines Anspruch auf die Autonomie der Kunst zeigt sich nicht zuletzt auch in seinen *Reisebildern* (1826-1831). Durch ihre kritische und ironisch-pointierte Schreibweise gelten Heines Reisebilder als Vorbild für einen neuen Gattungsstil und sogar als ein neues Genre innerhalb der gesamten Reiseliteratur. Insbesondere für die jungdeutschen Schriftsteller wirken die Prosatexte wie eine neue literarische Form, die die Kluft zwischen Kunst und Leben schließt.<sup>68</sup> Wenn man annimmt, daß die Reisebeschreibung sich nicht mehr auf die Realitätsabbildung und Faktendarstellung konzentriert, sondern sich als Diskursfeld für die individuelle und gesellschaftliche Problematik erweist, dann lassen sich Heines *Reisebilder* als Musterbeispiel für den Reiseessay auffassen. Außerdem zeigen sich in seinen Texten die Charakteristika der literarischen Moderne durch die Fragmentarisierung.

Im Gegensatz zu Heines Schreibweise, bei der die gesellschaftliche Kritik und die Selbstreflexion im Vordergrund der textuellen Intention stehen, stellen die Schriften von Alexander von Humboldt und Georg Forster einen wissenschaftlichen Typus der Reisetexte dar. Das ganze 19. Jahrhundert, vor allem die zweite Hälfte, in der die Industrialisierung

---

<sup>66</sup> Friedrich Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. In: Bernhard Fabian, Marie-Luise Spieckermann (Hg.), Friedrich Nicolai Gesammelte Werke. Bd. 15-20, Hildesheim / Zürich / New York 1994.

<sup>67</sup> Vgl. Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. II, Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 242.

<sup>68</sup> Vgl. Walter Jens (Hg.): Kindlers neues Literaturlexikon. Bd. 7, München 1990, S. 581.

der Gesellschaft rasant beschleunigt wurde, hat sich in verschiedenen Gesellschaftsbereichen intensiv mit der Problematik der Wirklichkeit beschäftigt. Der Reisebericht hat zwei wichtige mediale Funktionen übernommen: Zum einen ist er mit der zunehmenden Empirisierung und dem positivistischen Streben nach Exaktheit der Wissenschaft überwiegend als Informationsquellen für die immer genauere kartographische Erschließung der Welt und für den wissenschaftlich korrekten Umgang mit den exotischen Kulturen verfaßt worden,<sup>69</sup> zum anderen hat er sich als sachliche Dokumentation anhand der journalistischen Darbietungsform mit großstädtischen Begebenheiten beschäftigt. Die entliterarisierte Gattungsform wird folglich wieder zum Zweck der geographischen und kulturpolitischen Interessen bedient.

Zwei wichtige Reiseschriftsteller der Epoche, Humboldt und Forster, zeigen im Hinblick auf ihre Welterfassung und ihren Schreibstil einen gewissen Unterschied. Im Gegensatz zu Humboldt, der sich Sengles Ansicht nach nicht als empfindsamer Reisender gebärdet, sondern akribischer Beobachter bleibt,<sup>70</sup> gilt Georg Forster als der Schöpfer der künstlerischen Reisebeschreibung in deutscher Sprache. Forsters Reisebeschreibungen streben nicht nur nach naturwissenschaftlicher Objektivität, sondern enthalten „auch die Subjektivität der Form des sprachkünstlerischen Essays“.<sup>71</sup> Er erklärt sich jenseits der scheinbaren äußeren Widersprüchlichkeit seinen Zeitgenossen. Einerseits hat er deutlich gemacht, daß es ihm sehr wohl um das objektiv Wahre geht. Aber dieses Wahre kann auf verschiedene Art in Erscheinung treten, in einer mechanisch-veräußerlichten wie in einer subjektiv-geprägten Haltung einer inneren Wahrheit, wobei Forster der letzteren den Vorzug gibt. Zwar steht bei ihm in überwiegendem Maße weniger die erzählende Beschreibung als vielmehr die beschreibende Schilderung im Vordergrund, doch gerade diese ist geprägt von einer essayistisch-subjektiven Kunstform, die das rein Teleologische des Reiseberichts transzendiert, auch wenn sie ihm thematisch durchaus verbunden bleibt.

Am Ende des 19. Jahrhunderts und der Weimarer Republik wird der Reisebericht, „ganz im Stile des programmatischen Realismus, nicht mehr um Eindrücke und Erlebnisse, sondern um ein objektives Charakterbild, [...]“ bemüht sein.<sup>72</sup> Die Dichtung hört auf, fiktive Wirklichkeit im Sinne einer Ganzheit mit normativem Anspruch aufzubauen. Die erfahrene Wirklichkeit wird „Sammelsurium“ der vereinzelt Zufälle.<sup>73</sup> So wird die Gattungs-

---

<sup>69</sup> Vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 32.

<sup>70</sup> Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. II, Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 270.

<sup>71</sup> Joseph Strelka: Der literarische Reisebericht. In: Klaus Weissenberger (Hg.), Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa, Tübingen 1985, S. 169-184, hier S. 171.

<sup>72</sup> Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Bd. II, Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 275.

<sup>73</sup> Vgl. Richard Brinkmann: Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten

form stark von journalistischen Tendenzen geprägt.

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Die Gattung Reisebericht beginnt mit dem religiösen Motiv. In der Aufklärung wird die wissenschaftliche Exaktheit als Gattungsmerkmal gefragt. In der Romantik schließlich wird wieder der Gefühlsausdruck stark in den Vordergrund gerückt. Im späten 19. Jahrhundert wird sodann die journalistische Objektivität als wichtiges Kriterium betrachtet. So kann man vereinfachend sagen, daß der Reisebericht im Laufe der Zeit vom Mittelalter bis in die Gegenwart zwischen den zwei Polen, einerseits Subjektivität und Literarizität, andererseits Objektivität und Authentizität, sich oszillierend entwickelte. Der Zusammenhang zwischen epochaler Charakteristik sowie Form- und Funktionswandel des Reiseberichts hat sich wie folgt entwickelt:

Mittelalter: Pilgerreise;

Renaissance: Expedition;

Aufklärung: Wissenschaft, Enzyklopädie;

Romantik: empfindsame Selbstinszenierung;

Realismus und Weimarer Republik: Journalismus, politische Aktivität;

Moderne: Reiseessay, Innere Reise.

In der Moderne sind nicht nur Kunst, sondern auch das Verstehen von Wirklichkeits-erzeugung, überhaupt ästhetische Kategorien wie Schein, Beweglichkeit, Mannigfaltigkeit, Bodenlosigkeit oder Schweben zu Grundkategorien der Wirklichkeit geworden. Nach dem historischen Überblick über die Gattung Reisebericht wird im nächsten Abschnitt der Reiseessay als moderne narrative Form hinsichtlich seines hybriden Charakters erörtert.

Für die Reisebeschreibung sind konstruierter Aufbau und feste Handlung nicht nötig. Trotzdem ist sie in ihrer narrativen Form mit langer Tradition in der menschlichen Welterfassung als ein wichtiges Medium aufgenommen worden. Statt einer strengen Handlungsführung und eines geschlossenen Weltbildes zeigt die Reisebeschreibung für jeden Moment eine frische Impression und eine bissige Pointe. Ironie und satirische Stilmittel werden ebenfalls öfters verwendet. So nimmt die Reiseliteratur als Erfahrungsbericht und gleichzeitig als fingierte Erzählform ihre eigene Position in der Gesellschaft und der narrativen Kunst ein.

Koeppens literarische Reise-Vorgänger, die in diesem Abschnitt erwähnt worden sind, sind allesamt nicht nur als reisende Schriftsteller vorbildlich gewesen, sondern haben unter anderem als Europäer und Weltbürger ihren Einfluß auf den modernen Reiseschriftsteller ausgeübt. Im Hinterkopf des Autors werden nationale Gesinnung und der Begriff Heimat ständig gehegt, aber sie wirken keineswegs so, daß sie den Blickwinkel einge-

---

Jahrhunderts (1958). In: Ders. (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. 2., unveränderte Aufl., Darmstadt 1974, S. 222-235, hier S. 232f.

schränkt haben. Letzten Endes ist Wolfgang Koeppen ein Mensch, der sogar in der Fremde seine existentielle Heimat findet.

### 1.3 Der Reiseessay als hybride Textsorte

Im Vergleich zum Reisebericht enthält der Reiseessay, über den im folgenden diskutiert wird, durch seine hohe Literarizität eine ästhetische Funktion. Bislang gibt es keine präzise wissenschaftliche Definition für den Reiseessay. Reisetexte, die stark subjektive bzw. ästhetische Sichtweisen aufzeigen, werden meistens als literarische Reiseberichte bezeichnet. M.E. kann der Reiseessay als hybride Textsorte von Reiseerfahrung und essayistischer Reflexion in bezug auf die epochalen Hintergründe der Moderne betrachtet werden. Inwiefern erhält er eine literarische Qualität?

Im vorangegangenen Kapitel habe ich festgestellt, daß die Reisebeschreibung ihre Funktionsweisen zwischen objektiv-empirischen Erkenntnissen und subjektiv-empfindsamen Gefühlslagen sowie erfinderischen Einlagen gefunden hat. Die allgemeine Annahme der Reisebeschreibung als nichtfiktionaler Gattung beruht sicherlich darauf, daß der Autor seine realen Reiseerfahrungen schriftlich ausformuliert. Doch wenn ein Reisender seine Erlebnisse und Beobachtungen nicht nur als rein faktische Informationswiedergabe vermittelt, sondern auch mit fiktionalen Erzählstrategien schildert, bekommt der Text seine literarische Qualität. Thomas Bleicher verweist auf die nicht nur kenntnis-, sondern auch erkenntnisvermittelnde Funktion des Reiseberichts.<sup>74</sup>

Wie schon erwähnt, hat der Radikale Konstruktivismus wissenschaftlich bewiesen, daß die Wirklichkeitserfassung durch den Menschen nicht nur aus objektiven Tatsachen besteht, sondern vielmehr von individuellen Vorkenntnissen abhängt und durch sie geprägt wird. Für die Konstruktivisten, die im erkenntnistheoretischen Diskurs einen neuen Wendepunkt darstellen, ist die menschliche Erkenntnis durch die kognitive Wahrnehmung organisiert. Erkenntnis kann nicht umstandslos als Realitätserkenntnis begriffen werden, sondern muß in erster Linie als Selbsterkenntnis, d.h. als Erleben, Erfahren und Erlernen eigener Wahrnehmungs-, Verhaltens-, Denk- und Handlungsmöglichkeiten gelten. Eine Konstruktion von Wirklichkeit bedeutet für das Individuum Wahrnehmen, Beobachten, Erfinden und Verwenden sprachlicher Ausdrücke wie Begriffe, Kennzeichnungen und Namen. Einbildungskraft und Phantasie seien hierzu neben der logischen Denkweise als anthropologische Artefakte der Menschheit eingesetzt, so daß man die eigene Erfahrungswelt stets mit mehreren Interpretationsmethoden betrachten kann. Wirklichkeit ist also keine erkenntnisunabhängige, fest vorgegebene Größe, sondern Gegenstand einer

---

<sup>74</sup> Vgl. Thomas Bleicher: Einleitung. Literarisches Reisen als literaturwissenschaftliches Ziel. In: Komparatistische Hefte, H. 3, Reiseliteratur, 1981, S. 3-10, hier S. 8.

subjektiven Konstruktion.<sup>75</sup> Wie aber konkret die verschiedenen Wirklichkeitserfassungsformen in einer narrativen Gattung dargestellt werden, ist die Frage, die im folgenden thematisiert werden soll. Und schließlich wird untersucht, ob eine solche narrative Form in einem wissenschaftlich-technisch im höchsten Maße entwickelten Zeitalter überhaupt ihre kommunikative Gültigkeit behalten kann.

Das lateinisch-griechische Wort *hybrid* bedeutet „gemischt“, „von zweierlei Herkunft“, „aus Verschiedenem zusammengesetzt“. Als Fachterminus wird der Begriff des Hybriden zuerst in der Naturwissenschaft, u.a. in der Biologie und Chemie, verwendet. Innerhalb der Tier- und Pflanzenzüchtung beispielsweise werden diejenigen Nachkommen als Hybride bezeichnet, die aus unterschiedlichen Züchtungsquellen hervorgegangen sind. Interessant ist die Tatsache, daß dabei das Ziel eines solchen Prozesses Effizienzsteigerung ist.

Innerhalb des aktuellen literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurses wird der Begriff des Hybriden unter zwei unterschiedlichen Perspektiven verwendet: Einerseits wird das Hybride als Gattungsmerkmal betrachtet, und andererseits ist das Konzept des Hybriden als soziokulturelles Phänomen für die spätmoderne Gesellschaft zu verstehen. Der Begriff „hybrides Genre“ bezeichnet somit eine literarische Textsorte, die Merkmale unterschiedlicher Gattungen in sich vereint und daher mit den traditionellen Gattungsbegriffen westlicher Poetik nicht mehr adäquat beschrieben werden kann.<sup>76</sup> Dieses Phänomen kann in unterschiedlichen Gattungen erscheinen. Wenn z.B. in einem Roman eine über die realistische Darstellung hinausgehende Mischung aus Faktum und Fiktion vorliegt, kann er als ein hybrider Roman bezeichnet werden. Auch wenn authentisches Material mit Mitteln fiktionalen Erzählens strukturiert wird oder der Roman selbstreflexiv auf den Prozeß des Schreibens und damit auf seinen Konstruktcharakter verweist, läßt sich der Text als hybrid bezeichnen. Derartige Grenzüberschreitungen zwischen den verschiedenen Künsten und Medien häufen sich in der zeitgenössischen Kunst und Literatur auf symptomatische Weise.

Die vermischte Form kultureller bzw. künstlerischer Phänomene wird spätestens seit den achtziger Jahren unter dem Begriff der Hybridität diskutiert. Hans Ulrich Reck zufolge ist doch die Kategorie des Hybriden die innere Beschaffenheit ganzer Wissenschaftszweige. Sie betrifft die wachsende Unmöglichkeit einer strikten Grenzziehung oder Grenzbeziehung zwischen Wissenschaft und Kunst. Nicht nur Grenzübertritte und Kombinationen sind zu beobachten, sondern das dadurch wachsende Bewußtsein über die unauflöselichen Amalgame spezieller Erkenntnis- und Denkformen, die, vordem vermeintlich abgegrenzt, sich zunehmend als Hybride entpuppen.<sup>77</sup> Der Diskurs über die Postmoderne scheint nun

---

<sup>75</sup> Vgl. Wolfgang Iser: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996, S. 52.

<sup>76</sup> Vgl. Ansgar Nünning: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 1998, S. 220, Stichwort *Hybride Genres*.

<sup>77</sup> Vgl. Hans Ulrich Reck: *Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie*. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, Köln 1997, S.

den Blick auf die Hybridkultur zu lenken.

Das Hybride gilt als charakteristisches Merkmal der spätmodernen Gesellschaft. Die gegenwärtige Kultur zeigt eine starke Tendenz zur Vermischung und Grenzüberschreitung. Irmela Schneider diagnostiziert das hybride Merkmal der heutigen Gesellschaftsbilder:

„Die Kategorie des Hybriden hat den Bereich der Molekularbiologie längst überschritten. Effizienz, Komplexität und Synergie bilden zentrale Merkmale der natur- wie technikwissenschaftlichen Diskurse des Hybriden.“<sup>78</sup>

Die Metaphorik des Hybriden innerhalb von Medientheorien und Theorien der Postmoderne bezieht sich auf Prozesse der Theoriebildung wie der Medienkultur, auf Entwicklungen in der Kunst und im Alltag. Außerdem hat die hybride Schreibweise als literarischer Stil mit der Denkfigur des Hybriden zu tun, die im Postkolonialismus eine zentrale Stellung einnimmt.<sup>79</sup> Edgar Platen zufolge hat das Hybride einen engen Zusammenhang mit zentralen Fragestellungen der Moderne, selbst wenn man auch in der vergangenen literarischen Tradition bereits Mischformen aus verschiedenen Textsorten gekannt hat. Im Bereich der deutschen Literatur hat Friedrich Schlegel unter Einfluß der islamischen Kultur die Arabeske als gemischtes Genre in seine Literaturtheorie eingeführt. Die Integration von Philosophie, Rhetorik und Literaturkritik hat er mit unterschiedlichen literarischen Ausdrucksformen gemischt.<sup>80</sup>

In der modernen Literaturtheorie ist die Hybridität als Denkfigur bei Bachtin zu finden. Er hat in seiner Arbeit über die Hybridisierung geäußert:

„Sie [die Hybridisierung – S.L.] ist die Vermischung zweier sozialer Sprachen innerhalb einer einzigen Äußerung, das Aufeinandertreffen zweier verschiedener, durch die Epoche oder die soziale Differenzierung [...] geschiedener sprachlicher Bewußtseine in der Arena dieser Äußerung.“<sup>81</sup>

Ansgar Nünning hat den Ansatz der Hybridität als Erklärungsmuster für die englischen historischen Romane der Moderne verwendet. Das Konzept läßt sich m.E. nicht auf die

---

91-117, hier S. 91.

<sup>78</sup> Irmela Schneider: Von der Vielsprachigkeit zur „Kunst der Hybridation“. Diskurse des Hybriden. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S. 13-66, hier S. 20.

<sup>79</sup> Vgl. Edgar Platen: Ein „Hang zu Grenzsituationen“. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2, München 2003, S. 185-200, hier S. 186.

<sup>80</sup> Vgl. Ansgar Nünning: Metzger Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart 1998, S. 220, Stichwort *Hybride Genres*.

<sup>81</sup> Michail M. Bachtin: Das Wort im Roman. In: Ders., Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Gröbel, Frankfurt a.M. 1979, S. 154-300, hier S. 244.

einzigste Gattung des modernen historischen Romans beschränken, sondern kann als allgemeine Tendenz für moderne Narratologie betrachtet werden. Hybridisierung gehört als Kulturphänomen seit rund zwei Jahrzehnten zur Signatur der Zeit. Prozesse der Hybridisierung bilden ein verbindendes Merkmal für Entwicklungen, die auf ganz unterschiedlichen Sektoren und in bezug auf sehr heterogene Phänomene zu beobachten sind. Wenn es stimmt, daß Prozesse der Hybridisierung kennzeichnend sowohl für kulturelle als auch für soziale Entwicklungen sind, dann wird es notwendig, eine Theorie dieses Wandels zu entwickeln, die nicht an linearen Denkmustern ausgerichtet ist, sondern Möglichkeiten der Verkettung zeitlich heterogener Formen ins Auge faßt.

Das spielerische Moment der Vertauschung von Faktischem und Fiktivem im modernen historischen Roman ist ebenfalls im Reiseessay zu beobachten. Hier dient allerdings die Authentizität bzw. Faktizität als Grundlage, und die Fiktionalität fungiert als Element, das die Textstruktur mehrdimensional macht. Als spezifische Form des Reiseberichts läßt sich der Reiseessay als hybride Textsorte insbesondere unter dem Aspekt der folgenden drei ästhetischen Merkmale, die im weiteren Kapitel für die Textanalyse als wichtige Kriterien eingesetzt werden, betrachten: Essayismus, Fiktionalität und kommunikative Funktion.

Der Reiseessay konstruiert so einen „dritten Raum“, der durch die Mischung vom authentischen und imaginären Raum geschaffen wird. Die realen konkreten Orte bzw. Objekte, die der Autor wahrnimmt und schildert, ergeben sowohl für die Produktion als auch für die Rezeption eine gemeinsame basale Plattform, und zu diesem Ausgangspunkt wird eine ästhetische bzw. subjektive Verstehensweise für die Erklärung der referentiellen Welt eingesetzt. Der Schwerpunkt der kommunikativen Handlung des Reiseessays hat sich von der Informationsvermittlung zur ästhetischen Bedeutung hin verschoben. Vor allem ist der Rezeptionsmechanismus des Reiseessays im Grunde nicht ganz differenziert von fiktionalen Erzähltexten. Im Prozeß des Schreibens wird die Handlung nicht allein vom künstlerischen Einsatz des Autors gesteuert, sondern durch zufällige Ereignisse.

### 1.3.1 Essayismus als Welterfassungsform

Wenn man Koepfens Reisebeschreibungen in bezug auf ihre stilistische und strukturelle Form betrachtet, ähneln sie am meisten den Essays<sup>82</sup>. Dies gilt sowohl für ihre Denkweise als auch für die Darstellungsform. Trotz der fiktionalen Elemente gehören sie nicht zu den

---

<sup>82</sup> Christian Schärf zufolge ist der Essay eine konkrete Schreibform, während der Essayismus eine Geisteshaltung darstellt. In der vorliegenden Untersuchung ist nicht intendiert, Koepfens Reisetexte der Textsorte Essay zu subsumieren, sondern eher, die hybride Charakteristik der Texte als narrative Strategie herauszustellen. Aus dieser Sicht ist es sinnvoll, essayistische Merkmale sowohl als Denkform als auch als Stilmittel zu betrachten. Siehe hierzu Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999, S. 13ff.

Reiseromanen, weil die Grundlage der Texte direkt auf den authentischen Reiseerlebnissen beruht und folglich keine erfundene Geschichte erwartet wird. Als Reiseführer oder Reisehandbuch kann man sie ebenfalls nicht bezeichnen, denn sie erfüllen nicht die Textstruktur und die Voraussetzungen, die von einem Reiseführer oder Reisehandbuch gefordert werden, z.B. exakte und komplette Informationsvermittlung über die Ortschaften. Statt dessen treten in Koeppens Texten überwiegend Reflexionen und subjektive Eindrücke als narrative Inhalte auf, wie es üblicherweise in einem Essay der Fall ist. Aus text-externer Sicht ist ihre Affinität zum Essay dadurch gegeben, daß sie im Rahmen der „Radio-Essays“ von Alfred Andersch konzipiert wurden.<sup>83</sup> So kann man Koeppens Reisetexte aus der Perspektive des Essayismus lesen.

Die Gattung Essay wurde wegen einer Offenheit und Unabgeschlossenheit des Denkprozesses seit langem als beliebte schriftliche Form benutzt. Etymologisch leitet sich das Wort Essay vom mittellateinischen *exagium* ab und bedeutet „Versuch“ bzw. „Probe“.<sup>84</sup> Neben seinem grundsätzlichen Experimentscharakter ist der Essay durch den freien Rhythmus und Gedankenraum gekennzeichnet. Michel de Montaigne, der selber sehr viel gereist ist, hat als erster eine ganz eigene Art des Sprechens und Schreibens für diese Gattung entwickelt und hat mit seinen *Essais* den Anstoß für eine Prosaform gegeben, die für die literarische Entwicklung aller europäischen Literatur in der Neuzeit von Bedeutung gewesen ist. Sein humanistisch-weltlicher Geist ist kritisch, skeptisch und von Vorurteilen befreit in die Sprache umgesetzt worden. Einige Zeit später hat Francis Bacon, der englische Essayist, die skeptische Haltung der essayistischen Form als erkenntnisförderndes Prinzip betrachtet. Aus der Überzeugung, daß die menschliche Erfahrung prinzipiell nicht abzuschließen ist, bleiben die Urteile im Essay stets offen.<sup>85</sup>

Bemerkenswert ist, daß die Form des Essays vor allem dann als bevorzugtes Kommunikationsmittel eingesetzt worden ist, wenn die normative Schreibweise an ihre Grenze gestoßen bzw. in die Krise geraten war. Seine Entstehung im ausgehenden 16. Jahrhundert geht

---

<sup>83</sup> René Pfammatter weist auf die Diskrepanz zwischen der Selbstbezeichnung und dem gattungsadäquaten Inhalt des Textes hin: „Nicht alles, was sich als Essay gibt, muß tatsächlich ein Essay sein und umgekehrt stellen sich viele Essays unter anderem Label vor.“ Dabei deutet er Radio- und Fernsehessay sowie Essaytheater als triviale Wortverwendung an. Zwar könnte die Bezeichnung Radio-Essay teilweise eine publikumsorientierte mediale Intention innehaben, aber es wird deutlich, daß Koeppens Reiseessays weit von populären Gattungsbezeichnung entfernt die textinterne Qualität eines Essays hat. Vgl. René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Hamburg 2002, S. 32 u. 36.

<sup>84</sup> Friedrich Schlegel hat als erster deutscher Autor bewußt den Essay zum Gegenstand seiner Überlegungen gemacht. Als Gattungsbegriff wird der Ausdruck Essay 1859 zum erstenmal in der Überschrift des *Essays* von Herman Grimm. Vgl. René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Hamburg 2002, S. 8 u. 14.

<sup>85</sup> Vgl. René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Hamburg 2002, S. 108.

auf die Suche nach einem alternativen Ort freier Argumentation und einer Darstellungsform, die gängige Form der streng logischen Praxis, zurück.<sup>86</sup> In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich der Positivismus in ganz Europa als Erkenntnisvorbild und -methode durchgesetzt. In der Literatur ist dies unter dem Namen des Realismus bzw. Naturalismus erschienen. Insbesondere in der französischen Literatur ist die exakte Übertragung von der Wissenschaft zur Literatur zu beobachten. Doch nur die detailgenaue Schilderung allein kann nicht die Wirklichkeit als Ganzes darstellen. Siegfried Kracauer, neben Walter Benjamin ein bedeutender Kulturkritiker des 20. Jahrhunderts, sagte: „Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten.“<sup>87</sup> So haben sich manche Schriftsteller der Zeit gegen diese Strömungen über eine alternative Schreibweise Gedanken gemacht.

Die Möglichkeit des Essays, die Dinge nicht als einzelne, sondern im Rahmen des Ganzen zu sehen, wird dann im 20. Jahrhundert noch dringender gebraucht, zumal das Ich als das Subjekt in der Moderne die Fähigkeit verloren zu haben scheint, die Totalität seines gesellschaftlichen und geschichtlichen Seins zu behaupten. Die reale Erfahrung des Verlusts ist in die Literatur umgesetzt worden, so daß die harmonisch dargestellte fiktive Welt des Romans anscheinend keine Überzeugungskraft mehr gehabt hat. Robert Musil ist einer der wichtigsten modernen Schriftsteller, die diese Problematik der modernen Welt und Literatur besonders durch das Essayistische zu lösen versucht haben. Für ihn ist das Verhältnis von Wissenschaft und Literatur nie eine einseitige Abhängigkeit. Diese Beziehung ist durch eine komplexe Interaktion gekennzeichnet, und der konkrete Treffpunkt dieser Beziehung ist der literarische Text. So ist sein literarisches Schaffen von dem Begriff des Essayismus geprägt worden. Da ein Essay einen Gegenstand thematisiert, ist die Subjekt-Objekt-Beziehung in ihm von besonderer Bedeutung. Das menschliche Subjekt stellt sich die Welt als ein entgegengesetztes Objekt gegenüber und versucht, dieses kognitiv und empirisch zu erfassen.

Die Debatte über die Krise des Romans wurde in den fünfziger Jahren von vielen Intellektuellen wiederbelebt.<sup>88</sup> Manche Theoretiker haben im Essayismus die Rettung der narrativen Kunst, insbesondere des Romans, gesehen. Georg von Lukács hat über die Besonderheit des Essays geschrieben:

---

<sup>86</sup> Vgl. René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Hamburg 2002, S. 125f.

<sup>87</sup> Siegfried Kracauer: *Schriften 1*, 216. Frankfurt 1971. Zit. nach Josef Quack: *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*, Würzburg 1997, S. 267.

<sup>88</sup> Dazu gehören u.a. Erich Kahler, Theodor W. Adorno, Erich Franzen u.a. Vgl. Karl-Heinz Hartmann: *Romane und Erzählungen der fünfziger und sechziger Jahre (BRD)*. In: Horst A. Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern / Stuttgart / Wien 1997, S. 287-308, S. 288.

„Der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenem, es gehört also zu seinem Wesen, daß er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts heraushebt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet. Und weil er sie nur aufs neue ordnet, nicht aus dem Formlosen etwas Neues formt, ist er auch an sie gebunden, muß er immer die Wahrheit über sie aussprechen, Ausdruck für ihr Wesen finden.“<sup>89</sup>

Hier sieht Lukács ein dialektisches Potential des Essays. Wenn der Essay immer über etwas Dagewesenes spricht, heißt das: erstens, daß der Text einen Bezug zur konkreten Referenz in der wirklichen Welt hat; zweitens hat er die Möglichkeit, andere Texte mit einzubeziehen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Durch diese intertextuelle Schreibweise wird er zum literarischen Diskursfeld. Anders als bei fiktionalen Gattungen spricht der Autor eines Essays besonders intensiv über sich selbst. Christian Schärf hat in seiner Arbeit *Geschichte des Essays* auf die doppelte Rolle der Autorinstanz im Essay hingewiesen:

„Montaigne ist sich selbst sein eigener Gegenstand, wird sich selbst zu dem fiktiven Ich, das sich in der Schrift konstituiert. Damit ist im Essay ein Phänomen initiiert: die Faktizität des Ich als literarisches Ereignis. Damit das Subjekt die fiktionale Rolle spielen konnte, die ihm spätestens im Bildungsroman endgültig zugesprochen wurde, mußte es sich als Faktum präsentieren, auf das diese Fiktionen beziehbar werden konnten.“<sup>90</sup>

Die ästhetische und therapeutische Dimension des Essayistischen tritt allmählich in den Vordergrund. Sie bestimmt das 20. Jahrhundert im Kontext der utopischen Problematik. Schärf hat die Bedeutung und Funktion des Essays in der modernen Gesellschaft hervorgehoben:

„Der Glaube der Modernen, die Kunst beherberge das letzte Potential einer heilsgeschichtlichen Dimension, die ehemals an Religion gebunden war und nunmehr in die Immanenz getreten ist, schlägt sich nicht zuletzt auch im Essayismus und seiner Praxis nieder.“<sup>91</sup>

Die Form des Essays ist dadurch gekennzeichnet, daß sie die äußere und innere Welt des Autors verbindet. Der Reiseessay ist so aufgebaut, daß der Reisende seine Wahrnehmung und innere Reflexion zusammen in den Text hineinbringt, wobei durch die poetische Sprache die verdoppelte Bedeutung des Zeichens in mehreren Ebenen konnotiert werden

---

<sup>89</sup> Georg von Lukács: *Die Seele und die Formen*. Berlin 1911, S. 23. Zit. nach Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*. In: Ders. *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1974, S. 9-33, hier S. 9.

<sup>90</sup> Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999, S. 10.

<sup>91</sup> Vgl. Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999, S. 11.

kann. Diese Verbindung von Innen und Außen ist eigentlich ein wichtiges Merkmal der modernen Literatur. Im Essay herrscht das Gesetz der losen Verknüpfung. Kontingenz kann man als Strukturprinzip des Essays nennen: Der Zufall ist die welttreibende Motivation. Die literarische Ausformulierung dieser zufälligen Ereignisse gibt der empirischen Welt eine neue Interpretationsmöglichkeit. Die Welt erscheint nicht als isoliert im Raum existent, sondern sie wird verbunden mit den verschiedenen Zeit- und Raumdimensionen.

Das Zufällige als poetische Kategorie stellt einen unerwarteten, nicht-programmierten Faktor dar, der in der gesamten Konstruktion eine Kraft und Anregung hervorruft.<sup>92</sup> Das Fragmentarische ist folglich ein Merkmal des Essays. So wie die Realität brüchig ist, wird im Essay ebenfalls in Brüchen formuliert. Diskontinuität ist deswegen dem Essay wesentlich.<sup>93</sup> „Die Verknüpfung des Ästhetischen mit dem Subjektiven in der Gestaltung, die Akzentuierung der Erfahrungswirklichkeit und des Experimentellen und nicht zuletzt das Prozeßhafte einer prinzipiellen Unabschließbarkeit des Diskurses prädestinieren den Essay dazu, [...]“<sup>94</sup> Durch das Moment seiner ästhetischen Brechung, das anstelle der totalen Fiktionalisierung des Romans auftritt, erhält der Essay die Literarizität.

Der „kritische Rückbezug auf den Mythos eröffnet Freiraum für Kommentar und Interpretation“.<sup>95</sup> Die Reflexion ermöglicht es, die Ebenen zu wechseln. Der Essayismus stellt selber eine gedankliche Reise und Abenteuer dar. Die spezifische Schreibweise des Essays ist dadurch gekennzeichnet, daß die ständig um das eigene Ich kreisende Beobachtungs- und Denkbewegung scheinbar planlos verfährt, auf den Zufall der Eingebung, die Offenheit der Reflexion setzt. Zu Gegenständen der Betrachtung gehören sowohl Alltägliches als auch die Fragen zu Sitte, Moral und Politik usw., wobei die skeptische Grundhaltung stets die vorhandenen Prämissen begleitet.<sup>96</sup> Der Essay ergibt sich argumentativ und heuristisch: als Darstellung von und Suche nach Erkenntnis.

Im Reiseessay spielt die ästhetische Wahrnehmung eine entscheidende Rolle. Während im reinen Essay die Prägnanz und Unmittelbarkeit des Einfalls wichtige Elemente sind, stellen die Reiseessays die Zusammenwirkung realer Wahrnehmung und assoziative geistige Arbeit als Grundstruktur dar. Die äußerliche und innerliche Bewegung treibt also die Handlung eines Reiseessays. Ein Essayist reagiert auf den Anstoß von außen. Lektüre, Reiseerlebnisse, kulturelle und politische Ereignisse geben Anregung und sind Thema

---

<sup>92</sup> Gillo Dorfles: Ästhetik der Zwietracht. Vernunft und Mythos in der modernen Kunst, München 1988, S. 90.

<sup>93</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ders., Noten zur Literatur. Frankfurt a.M. 1974, S. 25.

<sup>94</sup> Christian Schärf: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen 1999, S. 35.

<sup>95</sup> Wolfgang Müller-Funk: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus, Berlin 1995, S. 279.

<sup>96</sup> Vgl. René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002, S. 9.

individuell geprägter Notizen. Die „ästhetische Wahrnehmung‘ ist grundsätzlich nicht an spezielle physiologische Fähigkeiten geknüpft, sondern sensibilisiert sich durch ein bestimmtes Wissen oder besondere Kenntnisse in der Art, daß sie das Wahrgenommene als von ästhetischer Qualität identifizier- bzw. interpretierbar machen“.<sup>97</sup>

Zur essayistischen Erzählstrategie gehört auch der Aufbau von Eingang und Schluß des Textes. Die Verfahrensweise wird durch unterschiedliche Stilmittel gestaltet. Zu den wichtigsten gehört die Ironie. Sie ist nicht nur ein rhetorisches Stilmittel, sondern dient als strategisches Instrument für die Gedankenentwicklung.<sup>98</sup> Die Ironie wird durch ihre relativierende Funktion des Denkens ständig perspektivisch erweitert oder neu aufgefächert. Im Essay kann die quasi-objektivistische Manier, als ob der Autor den Eindruck einer objektiven Darlegung von Fakten erzeugen würde, auftreten, die aber bei genauerem Hinsehen rhetorisch suggerierte Subjektivität darstellt.<sup>99</sup>

Die Gattung des Essays als literarischer Form hat eine antisystematische und unmethodische Grundhaltung. Wegen seines reflektierenden Charakters ist sie oft in den modernen Romanen eingesetzt worden. Hybride Merkmale des Reiseessays Koeppens ergeben sich einerseits durch seine vermischten Erzählformen, andererseits durch die Grenzüberschreitung zwischen hoher Literatur und populärer Gebrauchsliteratur. Im Reiseessay wird der Anspruch der Faktizität, den die positivistische Verfahrensweise betreibt, durch den ästhetischen und imaginären Raum, den Innenraum des Subjekts ausgeglichen, so daß die Wirklichkeit synthetisch aufgenommen wird. Was Koeppen in seinen Reisebeschreibungen darstellt, sind nicht nur topographische Informationen bzw. Beschreibungen der Gegenstände, sondern auch Deutungen und Gedanken über seine Beobachtung und Erfahrung. So wird der Text ein Diskursfeld der Themen, die in Koeppens Literatur oft vorkommen. Darin liegt der größte Unterschied zwischen dem Reisebericht im engeren Sinne und dem literarischen Reiseessay.

Der Essay ist nicht nur sprachliche Form, sondern er zeigt sich auch als Denkform, die, nach Musil, der Welt einen „Möglichkeitssinn“ schafft. Wolfgang Müller-Funk hat sogar in seiner Studie den impulsiven Charakter des Essayismus in der Moderne hervorgehoben: Philosophie und Literatur werden sowohl programmatisch als auch im Hinblick auf die Darstellungsform essayistisch.<sup>100</sup> Die Spannung zwischen Möglichkeitssinn und Wirklichkeitssinn, die in eine Utopie des Essayismus überführt wird, ist selbst nur eine Vorstu-

---

<sup>97</sup> René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Hamburg 2002, S. 56.

<sup>98</sup> René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Hamburg 2002, S. 95.

<sup>99</sup> René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, Hamburg 2002, S. 96.

<sup>100</sup> Vgl. Wolfgang Müller-Funk: *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*, Berlin 1995, S. 280.

fe für jenen anderen Zustand. Was Aristoteles dem Dichter zugeschrieben hat, ist gerade die Rolle der Möglichkeitsmitteilung gewesen, während der Geschichtsschreiber für das wirklich Geschehene zuständig ist.<sup>101</sup>

Betrachtet man Literatur als Utopie, so stellt der Reiseessay insofern utopische Bilder dar, als er die vorhandene und die vergangene Wirklichkeit in ein und derselben Zeitebene verbindet, was in der realen Welt unmöglich ist. Die Städte und Länder, die Koeppen schildert, „haben objektiv so nie existiert“. <sup>102</sup> Eine Zusammensetzung von Vergangenheit und Gegenwart sowie empirischer und fiktionaler Welt ist ein wesentliches Merkmal von Koeppens Reiseessays. Wenn man mit Josef Quack in Koeppens Reisetexten die autobiographische Elemente suchen will, dann kann man vielleicht sagen: Koeppen hat als ein „Mann ohne Eigenschaften“, ohne normative Weltbilder, erfahrend und experimentierend die Welt neu begreifen wollten.

### 1.3.2 Fiktionalität im Reiseessay

Da der Reiseessay im Grunde auf einer authentischen Reiseunternehmung beruht, wird die Fiktionalität in dieser Textsorte nicht als Grundlage genommen. Die essayistische Schreibform, die eigentlich nicht eine Fiktion, sondern eine Diktion als ihre grundlegende Haltung versteht, gehört also zu der Kunstform, die „sprachlich geglückt“ sein will.<sup>103</sup> Doch die fiktionalen Elemente werden in den Essays als Erzählstrategie eingesetzt. Die fiktionale Darstellung hat die Wirkung, eine Atmosphäre zu schaffen. Die Fiktionalität erweist sich hier nicht als ganzheitliche Dimension, sondern als Funktion.

Auf einem Kontinuum, dessen Extreme durch fiktionale und nicht-fiktionale Literatur bezeichnet werden, gehört die Reiseliteratur eher der nicht-fiktionalen Seite an, da sie auf einer realen Reise beruhen müsse; eine ausschließliche Festlegung auf das Kriterium der Nicht-Fiktionalität aber sei nicht möglich, da durchaus fiktionale und subjektive Elemente in der Gattung auftreten könnten. Das Problem der Subjektivität im Reisebericht: *die sentimental journey* des 18. Jahrhunderts und Heines Reisebilder zeigen die Fiktionalisierungstendenzen innerhalb einer Gattung, die seit der Renaissance als nicht-fiktionale

---

<sup>101</sup> Aristoteles: Poetik. 1451b. Manfred Fuhrmann (Übers. u. Hg.), Stuttgart 1994, S. 29f.

<sup>102</sup> Gunter E. Grimm: Flanieren im Geiste. Großstädte-Bilder in Wolfgang Koeppens Reiseberichten. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2, München 2003, S. 169-184, hier S. 183.

<sup>103</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002, S. 54.

sich entwickelt habe.<sup>104</sup>

Goethe hat schon früh erkannt, daß die Aufgabe des Künstlers nicht in der reinen Nachahmung der Natur, sondern in der verarbeiteten Form besteht. „Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüt selbst hinbringen, im Kunstwerke muß und will er das alles schon finden [...], und so gibt der Künstler, dankbar gegenüber der Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.“<sup>105</sup> Schiller hat in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen* den ästhetischen Sinn als den Wegbereiter ins Reich der Freiheit entdeckt. Sein Modus ist Spiel und Schein. Auch wenn die Existenz einzelner Künstler verkannt oder gar verfolgt wird, so bezeugt sie dennoch im Interesse der Allgemeinheit eine höhere Vernunft. Die Naturtriebe allein machen den Menschen zum Wilden, die Gesetze der Vernunft allein machen ihn zum gefühllosen Barbar. Der eine will nur das Stoffliche, der andere nur das Formale. Der ästhetische Trieb kann beide versöhnen und den Weg in die Freiheit öffnen.<sup>106</sup> Es handelt sich um ein Denken, das dem Mythos näher steht als dem Logos, dem Bildhaften näher als dem Semantischen. Wenn Wissenschaft an einen Gegenstand analytisch herangeht, so geht die Kunst an ihn synthetisch heran.

Als Faktizität des Reiseessays werden zwei Faktoren infragegestellt: die tatsächliche Reiseerfahrung und die historischen Tatsachen der jeweiligen Reiseziele. Die Präsentation der sinnlichen Wahrnehmungen funktioniert quasi wie die neutralen Augen einer Kamera. Doch kein Reisender kann durch seine Reise rein faktische Informationen objektiv vermitteln. Dies ist sowohl aus konstruktivistischer als auch aus kulturanthropologischer Sicht unmöglich. Solange der Mensch ein gesellschaftliches und kulturelles Wesen darstellt, hat er immer etwas Vorgewußtes. Die Frage im Reisebericht und vor allem im Reiseessay ist: Mit welcher narrativen Strategie werden die Fakten bzw. die Informationen zu imaginären Denkfiguren sprachlich zusammengesetzt, und welche spezifische Wirkung hat diese kommunikative Form? Bedenkt man die alltägliche Kommunikationssituation, so ist schnell auffällig, wie oft ein Sprechakt mehrere Interpretationsmöglichkeiten bietet. Dies hat Johannes Andereg in seinem Aufsatz mit dem Begriff der „Relationierung“ herausgestellt: Nach seiner Konzeption ist die Sprache eine relationierende Funktion, die zur elementaren Funktion der Sprache gehört. Er konzipiert dabei eine Skala, zwischen deren Polen die instrumentalisierte und poetische Sprache steht.<sup>107</sup> Vielleicht kann man sagen,

---

<sup>104</sup> Peter J. Brenner: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1990, S. 636.

<sup>105</sup> Zitiert nach Thomas Zacharias: *Blick der Moderne. Einführung in ihre Kunst*, München / Zürich 1984, S. 161.

<sup>106</sup> Thomas Zacharias: *Blick der Moderne. Einführung in ihre Kunst*, München / Zürich 1984, S. 20.

<sup>107</sup> Vgl. Johannes Andereg: *Das Fiktionale und das Ästhetische*. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*. München 1983, S. 153-172, hier S. 162.

daß die relationierende Funktion eher zur Norm einer natürlichen Sprache gehört und nicht der instrumentalisierte Charakter der Sprache, der in streng wissenschaftlichen Diskursen gängig ist.

Der Reiseessay als offene Diskursform erhöht durch einen fikionalisierenden Akt nochmals seine literarische Qualität. Das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion ist eine der wichtigsten Fragen für die Literatur schlechthin. Fiktion ist etwas, das nur in der Vorstellung existiert, etwas das ausgedacht, ersonnen und erdichtet ist. Fiktionalität ist somit dasjenige, was auf Fiktionen beruht, ein dichterischer Text, der sich von der empirischen Wirklichkeit, von der Realität unterscheidet. Fiktionen entstehen immer dann, wenn etwas gewußt Nichtwirkliches als wirklich gesetzt und so gebraucht wird, als ob es wirklich sei. In außerliterarischen Bereichen finden sich oft fiktionale Momente, so z.B. in der Philosophie, Mathematik, Physik usw.<sup>108</sup> Aber was hat die Fiktionalität mit einer Textsorte, die faktische Sachverhalte vermitteln soll, zu tun? Hat sie vielleicht eine ästhetische Funktion?

Das Erzählen ist ein anthropologisch verankertes Artefakt des Menschen. Poetische Formen sind nicht nur Elemente für literarische Texte, sondern haben eine Funktion für die Geschichtsschreibung als wichtiges Medium des kulturellen Gedächtnisses. Dabei spielt die Fiktionalität, durch die eine wahrscheinliche Welt, die Welt des „Als-Ob“, konstituiert wird, eine entscheidende Rolle. Geertz setzt die Fiktionalität in die ethnographische Forschung ein, wobei die Verbindung von Beschreibung und Fiktionalität eine zentrale Thematik darstellt.<sup>109</sup> Es geht um die Wirklichkeit des einzelnen Menschen. Ein expositorischer Text bezieht sich nur auf den Sachverhalt, von dem er spricht, seine Richtigkeit ist daher jederzeit nachprüfbar. Das unterscheidet ihn vom fiktionalen Text. Darin ist z.B. der Satz „gestern regnete es“ jederzeit ohne Einschränkung und daher absolut wahr, sogar so sehr, daß er weder einer Nachprüfung bedarf noch auch nur nachgeprüft werden könnte. Dies rührt daher, daß er sich nicht auf die reale, empirisch erfahrbare Welt bezieht, sondern auf eine Kunstwelt, die der fiktionale Text seinerseits konstituiert.<sup>110</sup>

Die essayistische Haltung proklamiert, „daß Spiel und Erkenntnis nicht einander feindlich, sondern füreinander unvergleichlich förderlich seien“.<sup>111</sup> Nach Wolfgang Iser und

---

<sup>108</sup> In der Philosophie hat u.a. Hans Vaihinger (1852-1933) in seinem Werk *Die Philosophie des Als-Ob* die Problematik der Fiktion behandelt. Anders als die Hypothese, die durch Nachprüfung als wahr oder falsch sich erweisen muß, wird die Fiktion im philosophischen Denken von Anfang an als falsch oder widerspruchsvoll erkannt. Trotzdem wird sie für den weiteren Gedanken notwendig. Ebenso wird der Begriff der Fiktion in vielen Wissenschaften als unentbehrliche Grundlage der menschlichen Weltordnung angenommen. Vgl. Störig, Hans Joachim: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt a.M. 1996, S. 554f.

<sup>109</sup> Vgl. Birgit Griesecke: *Japan dicht beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung*, München 2001, S. 14.

<sup>110</sup> Jürgen H. Petersen: *Der deutsche Roman der Moderne*. Stuttgart 1991, S. 48.

<sup>111</sup> Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*, Göttingen 1999, S. 16.

Christine Pries ist die heutige Wirklichkeit stark ästhetisch geprägt. Das neue Wirklichkeitsverständnis hat somit Konstitutionscharakter, Pluralität und Offenheit. Dieser Gedanke geht eigentlich zurück auf Konrad Fiedler, den Ästhetiker des späten 19. Jahrhunderts. Er hat behauptet, daß Kunst eine Sphäre der Erkenntnis ist und zu Unrecht auf Schönheit als Ziel festgelegt wird. Kunst sei nicht Abbildung, sondern Produktion von Wirklichkeit. Die Konstitution von Wirklichkeit erweist sich bei näherer Betrachtung als ästhetischer Prozeß. Literarische Welterfassung ermöglicht es, mit ihrer typischen Distanz übliche Sichtweisen aufzubrechen und einen utopischen Raum zu schaffen. Der Wahrheitsgehalt der Literatur bleibt im Verhältnis zur Alltagswelt grundsätzlich offen. Jene unterscheidet sich von der logischen Wissenschaft und von der empirischen des Alltags. Das Bedürfnis der Fiktion in der menschlichen Kultur wird in vielerlei Hinsicht beobachtet. Fiktion ist nicht Lüge, sondern Archetypus für das Verständnis der Wirklichkeit.

Die Konzeption des Reiseessays kann mit der inszenierten Photographie verglichen werden. Als das Medium der Photographie zum ersten Mal in Europa eingesetzt worden ist, gab es große Debatten um seine Bedeutung als Kunst. Im Vergleich zur Malerei, die auf der gestalterischen Freiheit und Phantasie des Künstlers beruht, hat die Photographie die Authentizität der wahrgenommenen Wirklichkeit gebracht.<sup>112</sup> Der Kunsthistoriker und -theoretiker Ernst H. Gombrich behauptet, daß Kunst nicht primär die Abbildung einer historischen Realität ist, sondern der Ausdruck dessen, was der Künstler zu sehen glaubt. Weder die innere bzw. unbewußte noch die sichtbare Welt lassen sich direkt ins Bildliche übertragen. Gombrich kritisiert den Anspruch auf einen unmittelbaren Zugang zur Außenwelt sowie die Theorie, daß die Kunst der bildliche Ausdruck einer persönlichen Innenwelt sei. Aus einer bereits entwickelten Formensprache selektiert der Künstler die Entsprechung für das, was er als Umsetzung des Gesehenen auffaßt. Der Anspruch auf die Genauigkeit und Faktizität gegenüber der Photographie wird mit Inszenierung und Ästhetisierung vermischt.

Man ersetzt ein begrifflich-abstraktes Denken durch ein sinnlich-bildhaftes. Die Behauptung, daß das Denken in Bildern dazu dienen kann, die kulturellen, weltanschaulichen und existentiellen Unterschiede zu überbrücken, die die einzelnen Menschen und die einzelnen Nationen voneinander trennen, und daß es als archetypischer Ausdruck allen kommunikativen Verhaltens gelten darf, scheint m.E. nicht nur programmatische, sondern auch grundlegende Widersprüche und Verschiedenheiten auszugleichen.<sup>113</sup> Diese Matrix entflieht den Begrenzungen des Raumes und der Zeit; sie kann die infantilen und möglicherweise pränatalen Erinnerungen direkt erreichen und Bewußtseinszustände vorwegnehmen, die noch nicht entdeckt und erweckt sind.<sup>114</sup> Die Raum- und Zeitkonstellationen,

---

<sup>112</sup> Vgl. Thomas Zacharias: Blick der Moderne. Einführung in ihre Kunst, München / Zürich 1984, S. 163f.

<sup>113</sup> Gillo Dorfles: Ästhetik der Zwietracht. Vernunft und Mythos in der modernen Kunst, München 1988, S. 31.

<sup>114</sup> Gillo Dorfles: Ästhetik der Zwietracht. Vernunft und Mythos in der modernen Kunst, München 1988, S.

die in Koeppens Reiseessays erscheinen, können in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Die ständige Erinnerung an seine eigene Kindheit, an Märchen und mythische Welten, sind ein unentbehrliches Element für die Erklärung der gegenwärtigen Welt.

Literatur ist weder die Widerspiegelung noch die Ergänzung von Wirklichkeit, vielmehr ist sie einbezogen in einen komplexen Vorgang von gegenseitiger Bestimmung, Transformation und Beeinflussung. Nach Stephen Greenblatt, einem der Vertreter des New Historicism, bildet das Ästhetische keine eigene Welt, sondern die Möglichkeit, die Welt, in der wir alle leben, intensiver erfahrbar zu machen. Nach dem New Historicism ist die Literatur die Quelle ideengeschichtlicher Vorgänge.<sup>115</sup> In Reisebeschreibungen werden rational-analytische Betrachtungen und unmittelbares Erleben und Fühlen verbunden. Die gemeinsame Basis von Autor und Rezipient wird als Grundlage des Textes angenommen. Dann transformiert der Autor diese Tatsachen durch literarische Elemente. Schließlich lassen sich Fakten und Fiktionen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in den teils apokalyptischen, teils utopischen Geschichtsvisionen einander durchdringen. Die Mentalitätsgeschichte ist nicht zuletzt deshalb mit einem konstruktivistischen Kulturbegriff kompatibel, weil sie die Ebene der perzipierten Wirklichkeit gegenüber der faktischen Ereignis- und Sozialgeschichte aufwertet und auch der Wahrnehmung von Wirklichkeit historische Realität zuspricht. Im Gegensatz zur traditionellen Ereignisgeschichte geht die Mentalitätsgeschichte von der Annahme aus, daß Denk- und Empfindungsweisen historischem Wandel unterliegen.

Die Welt, die in einem Reiseessay dargestellt wird, ist in doppelter Hinsicht hybridisiert: Erstens werden Wirklichkeit und Fiktion vermischt dargestellt, und zweitens begegnen sich unterschiedliche Kulturen in einem Kommunikationsfeld, und zwar handelt es sich bei dieser Begegnung immer um eine „Wiederbegegnung“. Heutzutage gilt es, die Kulturen jenseits des Gegensatzes von Eigenkultur und Fremdkultur zu denken. Heutige Kulturen sind generell durch Hybridisierung gekennzeichnet. Für jede Kultur sind tendenziell alle anderen Kulturen zu Binnengehalten oder Trabanten geworden. Das gilt auf der Ebene der Bevölkerung, der Waren und der Information.

Der Begriff des Realismus fordert, indem er auf das Wesentliche im Individuell-Konkreten zielt, Verzicht auf Imagination. Die Kunst hat eine neue mythische Funktion als Vermittlerin zwischen individuellem Lebenstrieb und der Allgemeinheit der Naturgesetze, zwischen Instinkt und Realität, zwischen Irrationalität und Mitteilbarkeit. Die moderne Welt ist doch entzaubert, alles Über-Natürliche ist ihr genommen. Gegenüber diesen Tendenzen geht Koeppen entsprechend narrativen Strategien vor, d.h. mittels Wahrnehmung und Erinnerung, Beschreibung und Inszenierung. So wird nach dem fiktionalen Literaturmuster die Wirklichkeit dargestellt und interpretiert. Koeppen schafft die Wirklich-

---

38.

<sup>115</sup> Vgl. Ansgar Nünning (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung, Trier 1998, S. 142.

keit nach dem Muster, das er schon in seinen fiktionalen Werken verwendet hat. So werden im gesamten Weltbild Koeppens fiktive und empirische Wirklichkeit vermischt.

Hybridität entsteht, wenn eine über die realistische Darstellung hinausgehende Mischung von Fakt und Fiktion vorliegt, d.h. wenn authentisches Material mit Mitteln fiktionalen Erzählens strukturiert wird und die Vorstellung einer externen, objektiv darstellbaren Realität der subjektiv erfahrenen Wirklichkeit gewichen ist. Ein dialogisches Spannungsverhältnis, das innerhalb eines hybriden Werkes zwischen den Konventionen verschiedener Gattungen und Medien erzeugt wird, läßt sich als alternativer Modus gegenüber der bisherigen Literaturtradition erweisen. Hybridisierung stellt eine neue Synthese dar. Die Hybridität eines Werkes macht die bewußte Haltung des Autors gegenüber konventionellen Schreibweisen deutlich. Die lange Tradition einer dualistischen Denkweise in der Literatur, Wirklichkeit und Fiktion, wird durch das Konzept aufgebrochen.

In der Moderne ist der Glaube an einen möglichen Wirklichkeitszusammenhang nicht mehr auffindbar. Robert Musil etwa bemüht sich, einen epischen Zusammenhang ästhetisch zu begründen, der durch eine rein wissenschaftliche Methode nicht mehr zu vermitteln ist. Das geht nur in einem utopischen Entwurf. „In der Moderne wird die reale Welt durch eine imaginäre Welt ersetzt, in der die Bilder vor der Erfahrung und dem Fühlen stehen.“<sup>116</sup> Das Phänomen der Hybridisierung in den verschiedenen Bereichen der Gesellschaft kann also auch als Kulturkritik des Modernisierungsprozesses gesehen werden, der seit der Aufklärung nach dem rationalen Prinzip eine einheitliche lineare Entwicklung gezeigt hat.<sup>117</sup> Die topographischen Bilder, die der Reiseschriftsteller darstellt, haben weniger mit ihren faktischen Sachverhalten als mit einer künstlerischen Möglichkeitsidee zu tun.

### 1.3.3 Die kommunikative Funktion des Reiseessays

Nach der raschen Produktionsphase zwischen 1951 und 1954 scheint Koeppen Schwierigkeiten zu haben, mit fiktionalen Mitteln die Wirklichkeit darzustellen. Seine Flucht und gleichzeitige Rettung aus diesem Dilemma gelingt ihm, indem er mit neuen künstlerischen Mitteln experimentiert. Er versucht im größeren essayistischen Spielraum freischwebend zwischen empirischer und imaginärer Welt seine literarischen Bilder herauszufiltern. Eine surreale Ordnung wird dabei geschaffen.<sup>118</sup> Faktizität in Reiseessays ist in zweifacher

---

<sup>116</sup> Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 317.

<sup>117</sup> Vgl. Irmela Schneider: Von der Vielsprachigkeit zur „Kunst der Hybridation“. Diskurse des Hybriden. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S. 13-66, hier S. 14.

<sup>118</sup> Vgl. Jürgen Landwehr: Fiktion oder Nichtfiktion. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.), Litera-

Hinsicht gegeben: in der authentischen Erfahrung des Autors und der historischen Wirklichkeit, mit der sich der Autor konfrontiert sieht. In den Reiseessays spielen die genauen Informationen über Einwohnerzahlen, geographische oder gesellschaftliche Fakten usw. eine untergeordnete Rolle.

Die Welt wird nicht repräsentiert durch die Sprache, sondern im Spiel mit der Sprache evoziert. Die Fiktion der von Raum und Zeit unabhängigen Vorstellungswelt bietet den Spielraum zu möglicher Veränderung. Koeppen ist begeistert von den imaginären Welten in Piranesis Bildband: „Es war die Gewalt des Ästhetischen, des Möglichen, des Spiels. Vielleicht aber war mir aufgegeben, nach einem Ausweg zu suchen, den ich nicht finden werde“ (5, 323) – eine Welt der individuellen Charaktere vorzutäuschen, um diese dann in einem zweiten Schritt so auf Identisches zu beziehen, daß über die Typisierung nun der Eindruck eines eigentümlich zeitlosen Schwebens zwischen beiden Sphären entsteht. Der Reiz des Erzählten entspringt dem Schwebezustand zwischen der Authentizität und der fingierten Welt. Der Leser muß sich zu gleicher Zeit in eine empirisch reale Welt versetzt fühlen und die nichtige Scheinhaftigkeit dieser Vorstellungswelt nachvollziehen können. Aus der erzählstrategischer Sicht hat die Fiktionalität in Koeppens Reisetexten große Wirkung, da sie in einer sogenannten nichtfiktionalen Textsorte auftritt.

Der Reiseessay als vermischte Form von Erfahrung und Darstellung zeigt besonders deutlich die dynamische Beziehung zwischen Kultur und Literatur. Die Räumlichkeit, die Koeppen beobachtet und beschreibt, ist eher eine kulturelle Topographie als eine empirisch-geographische. Durch die imaginäre und phantastische Aufarbeitung des Künstlers werden nationale Klischees und Stereotype ästhetisch transformiert. Sie werden entweder noch stärker bestätigt oder milder revidiert. Koeppen fragt sich vor der Reise nach Spanien, „ob er nicht klüger täte, zu Haus in seinem Bett Don Quijote zu lesen, statt wirklich nach Spanien zu reisen“ (4, 14). Seine Entscheidung trifft er für die wirkliche Erfahrung. Damit entsteht das Moment der Prozeßhaftigkeit von Reiseliteratur. Durch die fiktionalen Momente und unterschiedliche Darstellungskonventionen läßt sich in ethnographischen Texten die Wirklichkeitserfassung nicht begrenzen, sondern gewissermaßen steigern.

Im folgenden Abschnitt soll über die kommunikativen Aspekte des Reiseessays diskutiert werden. Nietzsche hat dargelegt, daß all unseren Wirklichkeitsvorstellungen die frei dichtende und frei erfindende Tätigkeit des Menschen und somit ein ästhetisches Verhalten zugrunde liegt. An die Stelle der klassischen, ontologischen Kategorien wie z.B. Sein, Wirklichkeit, Beständigkeit, Realität usw. treten jetzt ästhetische Zustandskategorien wie Schein, Beweglichkeit, Bodenlosigkeit und Schweben. „Essayistische Genauigkeit ist die Treue zum Schwebenden.“<sup>119</sup> Inwieweit Koeppens Reiseessays sich diesen Grundverhältnissen des Essayismus annähern bzw. von ihnen abweichen, wird im folgenden dargelegt.

---

turwissenschaft. Ein Grundkurs, erweiterte Ausgabe, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 502.

<sup>119</sup> Hans-Jost Frey: Der unendliche Text. Frankfurt a.M. 1990, S. 230.

Wir haben zwei wichtige narrative Elemente im Reiseessay betrachtet: das Essayistische und das Fiktionale. Diese Elemente verleihen dem sogenannten Gebrauchstext eine spezifische kommunikative Funktion, nämlich eine ästhetische. Koeppens Reisebeschreibungen enthalten in vielerlei Hinsicht ästhetische Aspekte. Folglich kann die Rezeptionshaltung, die für einen Faktenbericht erwartet wird, der nachprüfbar Tatsachen vermittelt, für einen Reiseessay nicht geeignet sein. Vielmehr ist eine Rezeptionsweise für fiktionale Texte erforderlich. Zur typischen Lesehaltung gegenüber fiktionaler Erzählung gehört, daß man ihrem Urheber die Kenntnis der Gedanken und Gefühle seiner Figuren konzidiert, während dies einem realen Berichterstatter nicht erlaubt ist. Patricia Waugh hat in ihrem Buch *Metafiction* die Begründung und Strategie für die Lektüre des fiktionalen Textes so angegeben: „Natürlich wissen wir, daß das, was wir lesen, nicht wirklich ist, aber wir unterdrücken dieses Wissen, um unser Lesevergnügen zu steigern. Wir neigen dazu, fiktionale Texte (fiction) wie Wirklichkeitsberichte (history) zu lesen.“<sup>120</sup>

Literatur ist ein spezifisch kodierte Kommunikationssystem. Die konventionelle Reisebeschreibung als Gebrauchstext soll möglichst nahe der empirischen Wirklichkeit geschrieben sein. In diesem Fall gelingt die Kommunikation auf pragmatischer Ebene. Hier gibt es nur einen richtigen Rezeptionsmodus. Zwar stellt auch der Reiseessay die reale Wirklichkeit dar, aber durch seine subjektiv reflektierenden Stilmittel eröffnet er einen Zugang zu verschiedenen Interpretationen von Nachrichten. Als ästhetische Form steht der Reiseessay so dem Essay am nächsten, der dank seiner vom Handlungszwang befreiten Struktur und thematischen Offenheit dem Schriftsteller erweiterte Gestaltungsmöglichkeiten bietet. Statt eines geschlossenen idealistischen und fiktionalen Diskurses, den vor allem der traditionelle Roman des 19. Jahrhunderts erfolgreich praktiziert hat, entfaltet sich im Reiseessay eine offene Welt, die der Welt des realen Alltag viel näher kommt und doch nicht damit völlig identisch ist.

Die reflexive und erzählerische Charakteristik des Reiseessays ist durch seine sprachlichen und kommunikativen Besonderheiten gekennzeichnet. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Prosaliteratur immer mehr durch die Beschreibung der Realität gekennzeichnet. Dieses ästhetische Phänomen ist im Realismus und Naturalismus zugespitzt. Beschreibung setzt einen Gegenstand und die genaue Beobachtung voraus. Die Naturalisten haben versucht, möglichst naturnah die Dinge zu beschreiben, um die Wirklichkeit widerzuspiegeln. Die berühmte Formel des Naturalisten Arno Holz „Kunst = Natur - x“ macht diese Tendenz deutlich.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London / New York 1984, S. 33. Zit. nach Jochen Vogt, *Aspekte der erzählenden Prosa*, S. 17.

<sup>121</sup> Arno Holz hat an Emil Zola anknüpfend geäußert: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“ Vgl. Walter Urbanek: *Deutsche Literatur. Das 19. und 20. Jahrhundert. Epochen – Gestalten – Gestaltungen*, 5. ergänzte Neuaufl. Bamberg 1984, S. 127.

Doch eine künstlerische Beschreibung soll anders als eine wissenschaftliche wirken. Während diese auf denotativen Kommunikationsregeln besteht, ermöglicht jene die Konnotation des Textes. Der entscheidende Unterschied zwischen beiden Bereichen ist das beobachtende bzw. beschreibende Subjekt. Während in der Wissenschaft das Subjekt rigoros außerhalb seiner Handlung stehen soll, ist das Ich in der Kunst immer im Vordergrund präsent. Der Künstler registriert *seine* Beobachtung aus der subjektiven Perspektive. Hybridisierung kann man als Gegenbegriff zur Modernisierung sehen, wenn man unter Modernisierung einen linear verlaufenden Progreß versteht.<sup>122</sup> Der moderne Reisende sammelt und beschreibt seine Erfahrung nicht normativ bzw. systematisch nach den Ordnungen der Natur- und Kulturbereiche, sondern erwähnt bewußt seine Erfahrungsgegenstände nach subjektiven Interessen und kombiniert sie mit seinem Wissen. Hierbei zeigt sich eine semiotische Definition von Kultur in der Vernetzung von Bedeutungen, die innerhalb des zu beschreibenden Systems dechiffrierbar sind, u.a. in Ritualen, Gesten, Festen.

Das Phänomen der Grenzüberschreitung erscheint nicht nur in den narrativen Kunstgattungen, sondern zunehmend in verschiedenen künstlerischen Bereichen und Medien. Um so wichtiger wird die Rolle des Lesers beim vollständigen Verständnis eines Werkes. Der Leser kann und muß nun seine eigene Lesart aus mehreren Möglichkeiten auswählen. In bezug auf den Erwartungshorizont des Lesers hat Hans Robert Jauß darauf hingewiesen, daß das Verhältnis von Literatur und Leser sowohl ästhetische als auch historische Implikationen hat:

„Die ästhetische Implikation liegt darin, daß schon die primäre Aufnahme eines Werkes durch den Leser eine Erprobung des ästhetischen Wertes im Vergleich mit schon gelesenen Werken einschließt. Die historische Implikation wird daran sichtbar, daß sich das Verständnis der ersten Leser von Generation zu Generation in einer Kette von Rezeptionen fortsetzen und anreichern kann, mithin auch über die geschichtliche Bedeutung eines Werkes entscheidet und seinen ästhetischen Rang sichtbar macht.“<sup>123</sup>

Sicherlich haben sich die Erwartungen der Leser der sechziger Jahre und die der heutigen Leser verändert. Als reine Informationsquelle kann der Reiseessay Koeppens heute nicht mehr dienen. Es fehlen die neuesten Auskünfte, und die Verhältnisse haben sich geändert. Hier besteht der größte Unterschied zwischen den Textsorten Reiseführer und Reiseessay: Ein Reiseführer wird der Aktualität halber in ständiger neuer Auflage erscheinen; im Gegensatz dazu handelt es sich bei einem Reiseessay um ein abgeschlossenes historisches Kunstwerk, das keine Korrektur erfährt.

---

<sup>122</sup> Irmela Schneider: Von der Vielsprachigkeit zur „Kunst der Hybridation“. Diskurse des Hybriden. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S. 13-66, hier S. 14.

<sup>123</sup> Hans Robert Jauß: Literaturgeschichte als Provokation. 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1974, S. 170.

An die Grenzüberschreitung zwischen Heimat und fremder Welt durch die Reise schließt sich eine zweite an: die Grenze zwischen Wahrnehmung und Imagination durch den literarischen Schreibprozeß. Diese doppelte Konstruktion der hybriden Dispositionen ermöglicht der Form des Reiseessays eine erweiterte Wirklichkeitsauffassung. Die Tendenz zur Hybridisierung in der modernen Kunst und Literatur sowie Geschichtsschreibung zeigt sich als veränderte Strategie zu komplexer Weltbilder. Ein literarisch hybrides Genre zeigt Merkmale der gemischten Formen der verschiedenen narrativen Möglichkeiten. So gesehen spielt die entscheidende Rolle im kommunikativen Feld die ästhetische Erfahrung, die durch Koeppens Texte vermittelt wird.

Der Erzähler vermittelt die über die Fakten hinaus existierenden Bilder der Wirklichkeit, und der Leser soll auf diese kommunikative Besonderheit des Reiseessays achten. Reiseessays können ein Diskursfeld kollektiver Selbst- und Fremdwahrnehmung darstellen, wobei drei narrative Urformen, Geschichte, Mythos und Literatur, sich im Reiseessay als wichtige Quellen für nationale Selbst- und Fremdbilder und für kollektive Identitäten erweisen. So kann die hypothetische Vorannahme lauten, daß der kommunikative Gehalt von Koeppens Reiseessays nicht an der Vermittlung des kommunikativen Gedächtnisses, sondern vielmehr an der des kulturellen Gedächtnisses liegt. Außer der informierenden Funktion besteht die kommunikative Multifunktionalität der Reisetexte Koeppens insbesondere in ihren bekenntenden Stilelementen: Das schreibende Ich sucht in der Welt durch die erzählerische Haltung seine eigene Identität. Wenn man in Koeppens Texten außer der poetischen Funktion eine pragmatische Funktion sucht, so würde es vielleicht die Reisehaltung des Autors sein, wie sie sich als gegensätzlich zu der des Massentourismus erweist. In diesem Sinne kann man von einer Metaebene der Reisetexte Koeppens innerhalb der Reiseliteratur sprechen: Sie geben keine Informationen über die Reise, sondern distanzieren sich mit seiner individuellen Reisehaltung von der massentouristisch nonkonformistischen Reisehaltung, die analog zur übrigen Lebensform bestehen kann.

Rhetorische Mittel spielen in Reiseessays eine wichtige Rolle für die narrative Strategie. Während die Wissenschaft eine deskriptive Sprache wählt, steht dem Essay die appellierende Sprache zur Verfügung. „Der Essay hat einen Sonderstatus im Spannungsfeld zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. Wissenschaft und Nicht-Wissenschaft inne.“<sup>124</sup> Nicht nur in der stilistischen, sondern auch in der gesamten Textstruktur spielen rhetorische Elemente eine wichtige Rolle. Dies zeigt sich vor allem in der Einleitung des Reiseessays: Um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erlangen, werden am Anfang des Textes interessante, auffällige Punkte des Ortes genannt. Der Autor läßt dann die ausführliche Darstellung über das Land und seine geschichtlichen bzw. geographischen Besonderheiten folgen. Dies ist die *narratio*. Seine persönliche Meinung oder gesellschaftliche Kritik wird mittels des Prinzips der *argumentatio* durchgeführt. Außerdem werden weitere rhetorische

---

<sup>124</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002, S. 29.

Elemente in Koeppens Texten beobachtet, auf die ich in späteren Kapiteln näher eingehen werde. All diese Merkmale wirken in Reisebeschreibungen als kommunikative Mittel.

Ulla Biernat stellt den Funktionswandel der Gattung nach dem Zweiten Weltkrieg fest: Der Reisebericht als Informationsvermittler wird zum „Medium der poetologischen Selbstvergewisserung über die erzählerischen Möglichkeiten, die Wirklichkeit literarisch zu inszenieren.“<sup>125</sup> Die Reiseliteratur läßt durch den Doppelcharakter des Erzählers das erlebende und das erzählende Ich, die sich verfestigenden Wahrnehmungsmodi des Fremden wie des Eigenen, in der Bewegung überprüfen. Die Verfahrensweise der Reiseessays ist einerseits fiktionalisierend und andererseits desillusionierend. Aus dieser Sicht bewegt sich der Reisetext in einem hermeneutischen Zirkel, wie Ottmar Ette treffend argumentiert.<sup>126</sup> Der ideale Leser des Reiseessays soll nicht zum passiven Nachvollzieher<sup>127</sup>, sondern zum aktiven Leser werden.

Nach Pfammatter leistet die Sprache im Essay weit mehr, als lediglich als kommunikatives Medium zu fungieren. Der Gewinn des Lesers sind nicht systematische Kenntnisse über die Welt, sondern eher Beunruhigung und schließlich Erkenntnis. Essayistische Textstrukturen erfordern die geistige Aktivität des Lesers, durch die der Autor den Text zum diskursiven Gedankenfeld führen kann. Reisebeschreibungen sind Texte, die die kulturelle Semantik von Gesellschaften sowohl erzeugen als auch distribuieren. Deswegen ist es sinnvoll, das Zusammenspiel struktureller, funktionaler, kommunikativer, diskursiver und medialer Elemente in den Mittelpunkt der Analyse zu rücken, Konturen einer außerordentlich wandelbaren Gattung in ihren historischen und literarischen Bezügen sichtbar zu machen.

Innerhalb des Kommunikationsfeldes zwischen Autor und Leser funktioniert das Zusammenwirken der beiden Elemente wie ein Palimpsest: Durch die dialektische Analysierung der Textoberfläche und der Tiefenstruktur läßt sich eine ästhetische Dimension der dargestellten Welt beobachten. Die Fiktionalität ist ein operatives Prinzip. Als Medium von Kommunikation ermöglicht sie nicht allein eine wechselseitige Aneignung der Diskurse verschiedener Horizonte von Welt, sondern auch der Rolle im dialogischen Verhältnis von Ego und Alter, Mensch und Mitmensch.

---

<sup>125</sup> Ulla Biernat: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004, S. 30.

<sup>126</sup> Vgl. Ottmar Ette: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika, Weilerswist 2001, S. 62f.

<sup>127</sup> Claude Lévi-Strauss hat das Reiseverhalten des modernen Touristen bedauert. Wolfgang Koeppen kritisiert auch mehrmals in seinen Texten die konformistische Reisehaltung der Baedeker-Leser.

## 2 Gesellschaftsbilder und literarischer Diskurs in den fünfziger Jahren

Aus der kulturwissenschaftlichen Perspektive läßt sich feststellen, daß die Untersuchung der gesellschaftlichen und kulturhistorischen Wirklichkeit als Kontext für die Reiseliteraturforschung relevant ist. Inhalt und Form von Reiseberichten sind zu verstehen als Ausdruck einer kultur- und zeitspezifischen Mentalität, und sie erlauben umgekehrt die Rekonstruktion solcher Mentalitäten.

Wie bereits darauf hingewiesen wurde, hat Koeppen nicht allein Reiseziele und -zeit organisiert, sondern mit redaktionellen Mitgestaltern von Radio-Sendungen korrespondiert. Koeppens Reisen für die Reisetexte umfassen den Zeitraum von 1954 bis 1959. In seinen Reisebeschreibungen spiegeln sich die Bilder von Europa und den USA sowie der UdSSR in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre vordergründig wider. Die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse der fünfziger Jahre in Deutschland und den Ländern, die in seinen Texten behandelt werden, zu betrachten, ist für die Interpretation der Reiseessays Koeppens als hybride Textsorte insofern wichtig, als sie nicht völlig von einem „freien Schriftsteller“ verfaßt, sondern als Auftragsarbeit im Rahmen eines umfangreichen literarischen Programms als „Radio-Essays“ konzipiert worden sind, d.h. sie sollten nun im Rahmen der kollektiven und kulturellen Produktion eines intellektuellen Kreises untersucht werden. Erst nach dem Blick auf diesen gesellschaftlichen Kontext kann die Tiefenstruktur der Texte herausgefiltert werden.

Koeppens Reisen und die Abfassung der Texte sind einander in relativ kurzen Zeitabständen gefolgt. Allerdings sind die Reisetexte als Buchform erst einige Jahre nach der Reise erschienen. Im folgenden werden die gesellschaftlichen und politischen sowie kulturellen Verhältnisse der fünfziger Jahre, in denen Koeppens Reisetexte entstanden sind, und der Entstehungsprozeß der Reisetexte im Hinblick auf ihre unterschiedlichen Fassungen, Briefwechsel, Korrespondenz von Autor und Rundfunkredakteur betrachtet und analysiert. In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg ist die weltpolitische Lage zunächst von gegenläufigen Tendenzen geprägt gewesen: Zum einen hat die Unabhängigkeit der früheren Kolonien zu einer neuen Welle der Gründung von Nationalstaaten geführt, und es hat damit in der westlichen Welt ein Prozeß der Wiederherstellung internationaler Netzwerke begonnen; zum anderen ist im Umkreis der Sowjetunion und Chinas ein sozialistisches Lager entstanden. In solch turbulenter Situation der Weltpolitik hat sich die Bundesrepublik Deutschland hartnäckig bemüht, eine neue Position in der Welt zu erlangen. Dies hat jedoch viele gesellschaftliche Konflikte hervorgerufen. Im folgenden werden die politischen und gesellschaftlichen Bilder der Adenauer-Ära sowie die kritischen Arbeiten der Intellektuellen als Rahmenbedingungen der Entstehung der Reisetexte Koeppens skizziert.

Wilhelm Voßkamps Überlegungen zur Bestimmung literarischer Gattungen haben plausible theoretische Argumente dafür angeführt, daß Gattungen am klarsten als sozio-kulturelle Institutionen zu begreifen sind, die bestimmte Funktionen innerhalb einer litera-

rischen und sozialen Umgebung wahrnehmen, dabei aber eine gewisse Autonomie gegenüber dieser Umgebung bewahren. Im Laufe ihrer Geschichte bilden sie im Spannungsfeld von Zweckbedingtheit und Eigengesetzlichkeit Strukturen heraus, mit denen sie sowohl Konventionen und Erwartungshaltungen entsprechen wie auch innovative Antworten auf Herausforderungen ihres Umfeldes bereithalten. Voßkamps Modell hat den Vorteil, den Doppelcharakter von Gattungen herauszuarbeiten, indem es sie gleichermaßen als literarische wie soziale Phänomene begreift. Gattungen sind demnach Bedürfnissynthesen, in denen bestimmte historische Problemstellungen bzw. Problemlösungen oder gesellschaftliche Widersprüche artikuliert und aufbewahrt sind.<sup>128</sup>

Es ist heute weitgehend Konsens, daß literarische Gattungen offene Systeme von Form- und Funktionsmerkmalen sind, an denen die einzelnen Werke in unterschiedlichem Maße partizipieren, und daß die Gattungen einer Epoche eine Gattungslandschaft bilden. Der Verlauf der Gattungsgeschichte ist eine diachrone Systemtransformation, die sich auf zwei Ebenen abspielt: auf der der einzelnen Gattung und der der Gattungslandschaft, wobei sich der gattungsgeschichtliche Wandel jeweils dadurch vollzieht, daß ein Element des Systems durch ein anderes ersetzt wird, neu zu dem System hinzukommt oder ganz daraus verschwindet. Wie die Entwicklung der biologischen muß auch die der literarischen Gattungen im Kontext ihrer Wechselbeziehungen mit der Umwelt gesehen werden, die bei literarischen Gattungen in ihren Produktionsbedingungen, ihren gesellschaftlichen Funktionen und im Erwartungshorizont des Lesers bestehen.

## 2.1 Die Adenauer-Ära und die Kritik der Intellektuellen

„Tradition, Neuanfang und Fremdbestimmung der vier deutschen Besatzungszonen wirken zusammen und erzeugen die für die fünfziger Jahre spezifische Heterogenität.“<sup>129</sup> So diagnostiziert Günter Häntzschel die deutsche Nachkriegsgesellschaft. Vom Kriegsende bis zum Mauerbau hat sich Deutschland in einer komplexen Situation befunden. In der Westzone sind jedoch – oberflächlich zumindest – diese heterogenen Bilder nach der Währungsreform und der Staatsgründung in den Hintergrund gerückt. Viele noch zu lösende Probleme sind durch das Ziel der wirtschaftlichen Erfolge und besseren bürgerlichen Wohlstände ersetzt. Zwar haben sich dementsprechend kulturelle Angebote und die Bewegungsmöglichkeit der einzelnen Bürger vergrößert, aber der Bedarf an moralischer bzw. geistiger Aufrüstung im kollektiven Mentalitätsbild ist geschwunden. Eine direkte

---

<sup>128</sup> Vgl. Wilhelm Voßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie. In: Walter Hinck (Hg.), Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg 1977, S. 27-44, hier S. 36.

<sup>129</sup> Günter Häntzschel: Literatur und Buchkultur in den fünfziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 217-229, hier S. 219.

Konfrontation mit den unerledigten Fragen des Nachkriegsdiskurses ist anscheinend nach 1949 unerwünscht gewesen. Man hat Schuldgefühle verdrängt, hat sich in schöne Illusionen geflüchtet mit Sehnsüchten nach der wertneutralen Welt. Hans Werner Richter hat 1962 am gesellschaftlichen Zustand der Bundesrepublik in der Adenauer-Ära wie folgt Kritik geübt:

„Wirklichkeitssinn bewies man dort, wo es unmittelbar um das Geschäft ging. Ihm ordnete man alles unter [...]. Als ungeheure dynamische Triebkraft der industriellen Produktion und damit des Wirtschaftswunders, aber gleichzeitig als Zerstörer geistiger Werte trägt dieses Gewinnstreben einen Januskopf.“<sup>130</sup>

In der Bonner Republik sind es nur linke und linksliberale Schriftsteller, Publizisten und Akademiker gewesen, die die oppositionelle Stellung gegenüber der restaurativen Regierung und Gesellschaft eingenommen haben. Horst Krüger hat rückblickend über die damalige geistige Stimmung gesagt: „[...] der Geist lahm, das Klima schlaff, die Moral zweideutig, die Mentalität provinziell geblieben.“<sup>131</sup> Hinzu ist der sogenannte Kalte Krieg gekommen, der seit dem politischen Scheitern des Zusammenhaltens der Siegermächte im Nachkriegsdeutschland und später durch den Korea-Krieg ein Feindbild zwischen kapitalistischen und sozialistischen Gesellschaften hervorgebracht hat.

Die öffentlichen Medien haben versucht, mit der Schwarz-Weiß-Rhetorik, dem Freund-Feind-Denken des Kalten Krieges und der schön illustrierten Welt der Werbung „die Wirklichkeit zu vernebeln“<sup>132</sup>. Die Identifizierung der Deutschen als eines Volkes von Nationalsozialisten ist für die meisten Bürger unangenehm gewesen. Sie haben viel lieber als Treiber des Wirtschaftswunders anerkannt werden wollen. Das beliebte Deutungsmuster der frühen fünfziger Jahre ist „die Stilisierung des Kalten Krieges zum Kampf zwischen abendländischer Freiheit und bolschewistischem Dämon“<sup>133</sup> gewesen. Das neu hergestellte Weltbild hat sich so in einen ideologischen Dualismus geteilt: West – Ost, USA – UdSSR sowie Kommunismus – Demokratie. Deutschland um 1955 ist zwar äußerlich wieder ein normales Land gewesen, innerlich aber hat es noch viele ungelöste und neue Probleme gegeben, wie den Ost-West-Konflikt, die Wiederbewaffnung usw. Günter Grass hat die damalige Bundesrepublik ironisch „unser Biedermeier“ genannt.

In den fünfziger Jahren hat in der Bundesrepublik Deutschland gesellschaftlich und politisch eine kontrastive Entwicklungslinie geherrscht: Einerseits hat sich die Gesellschaft in

---

<sup>130</sup> Hans Werner Richter: Bilanz. Ein Nachwort. In: Hans Werner Richter (Hg.), Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz, München 1962, S. 562-571, hier S. 566.

<sup>131</sup> Zitiert nach Dominik Geppert: Die Ära Adenauer. Darmstadt 2002, S. 97.

<sup>132</sup> Vgl. Dieter Bänsch (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985, S. 14.

<sup>133</sup> Axel Schildt: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 11- , hier S. 18.

materieller Hinsicht mit rasantem Tempo entwickelt, andererseits aber sind die moralische und politische Einstellung in eine eher restaurative Richtung gegangen. Um diese soziokulturelle bzw. politische Fehlentwicklung zu revidieren, haben sich oppositionelle Gruppen auf unterschiedliche Art und Weise engagiert. Gegen die restaurative Tendenz der Zeit, die die Politiker auf Grund der angespannten Stimmung haben legitimieren wollen, haben vor allem viele Intellektuelle und literarische Gruppen ihre Stimmen erhoben und ihr Selbstverständnis als Gewissen der Gesellschaft erklärt.<sup>134</sup> Vertreten als Außenseiter haben sie „die Ansicht, daß die Outsider-Position eine privilegierte war, in der die Intellektuellen ihre Rolle als Beobachter und Kritiker der Realität erfüllen konnten, eine Aufgabe, der ihrer Meinung nach die Insider der Gesellschaft nicht gewachsen waren“<sup>135</sup>. Doch die Krise der Intellektuellen der fünfziger und sechziger Jahre hat nicht zuletzt in der Unsicherheit der Positionsbestimmung bestanden. Während die Linken sich auf Veränderung, Zukunft, Freiheit, orientiert haben, haben die Rechten Sympathie für die etablierten Ordnungen und Mächte gezeigt.

In diesen Verhältnissen ist aktiv versucht worden, neue kulturelle Medien zu gründen. Zwei öffentliche Organe, die die innovative Position des Literaturbetriebes vertreten haben, sind die Zeitschriften *Akzente* und *Texte und Zeichen* gewesen. Insbesondere hat Alfred Andersch im Zeitraum von 1955 bis 1957 in *Texte und Zeichen* Texte der wichtigsten deutschsprachigen Autoren der Nachkriegszeit erstmals veröffentlicht, z.B. von Böll, Frisch, Grass, Koeppen, Schmidt und Walser. Er hat auch die Literatur der europäischen und amerikanischen Moderne, wie Samuel Beckett, Paul Celan, Franz Kafka, Paul Valéry u.a., zum ersten Mal in Deutschland bekannt gemacht.<sup>136</sup> Die Bedeutung und das Gewicht dieser Autoren sind heute unumstritten und selbstverständlich, aber in den fünfziger Jahren, als die Gesellschaft noch konventionelle Literaturkonzepte hat bewahren wollen, haben solche literarischen Organe eine bahnbrechende Rolle als geistiges Zentrum bzw. (inter-)kulturelle Produktions- und Distributionsmedium gespielt und dazu beigetragen, in einer geschlossenen Gesellschaft einen breiteren Blick auf die Außenwelt zu schaffen.

Betrachtet man hierbei genau die mentalen Verhaltensmuster der Intellektuellen der fünfziger Jahre, so fällt auf, daß sie ihre geistige Heimat in der modernen Großstadt suchen, und zwar mit den Projektionsbildern der Großstadt der „goldenen zwanziger Jahre“. Sie haben sich wohlgefühlt in der Asphaltstadt, in städtischen Bars und Restaurants. Das Kaffeehaus ist der Ort gewesen, an dem die neuesten Stimmungen und Strömungen ausge-

---

<sup>134</sup> Vgl. Karl-Heinz Hartmann: Romane und Erzählungen der fünfziger und sechziger Jahre (BRD). In: Horst A. Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern / Stuttgart / Wien 1997, S. 287-308, hier S. 287.

<sup>135</sup> Philomène Atyame: *Nonkonformismus und Utopie in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromantrilogie Tauben im Gras, Das Treibhaus, Der Tod in Rom*. Hamburg 2001, S. 170.

<sup>136</sup> Vgl. Detlev Schöttker: *Zeitschriften in der Bundesrepublik*. In: Horst A. Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern / Stuttgart / Wien 1997, S. 249-260, hier S. 256.

tauscht worden sind. Außerdem ist es nur in großen Städten möglich gewesen, die bunte Modewelt, die schöne Traumwelt der Magazine und Werbung zu sehen, die allmählich über die nationale Grenze hinaus in die ganze Welt verbreitet und als symbolische Bilder der modernen Welt angesehen worden sind. Das Phänomen der internationalen Mode- und Markenwelt ist für jeden ein interessanter und gleichzeitig kritischer Faktor gewesen. Während sich die Intellektuellen gegen die restaurative Politik gewehrt haben, entwickeln sich die Bilder der Massen- und Konsumgesellschaft zusehends weiter. Vor allem die Bundesbürger haben wegen der verbesserten Lebensbedingungen in die Ferne reisen wollen.<sup>137</sup> In der Werteskala der Vergnügungen und Sehnsüchten ist das Reisen ganz oben gestanden.

Die von Technologie und Wissenschaft entzauberte moderne Welt scheint aber die Existenz des Dichters zu einer Art sprachlosem Sprechen zu zwingen und damit zur totalen Eremiten-Existenz am Rande der Gesellschaft. Die klassische Symbolsprache, die das Individuelle in die Sphäre des Allgemeinen hebt, ohne es seiner Individualität zu berauben, ist für die Autoren der Gegenwart unmöglich geworden. Denn gegenüber einer Welt, in der das Schicksal des einzelnen Menschen sich nach blinden Gesetzen vollzieht, wird die Sprachkunst zur Phrase. Die Gesellschaft erscheint als zu uniform, zu sehr getragen von technisch-industrieller Naturbeherrschung und geprägt von einer allein am Profit interessierten Arbeitswelt. Der Autor in der modernen Gesellschaft wird so zum einsamen Magier des Unaussprechlichen. Aus der breiteren Perspektive gesehen, ist die Tendenz des magischen Realismus, der für Koeppens Reiseessays ein wichtiges Schema bildet, die Folge der Hilflosigkeit, Sehnsucht, Wirklichkeitsflucht und Urangeist dieser Epoche.

Im Vergleich zu verschiedenen gesellschaftskritischen Gruppen hat Koeppen persönlich seine individuelle und politische Haltung konsequent als Nonkonformist gezeigt und dieses Verhalten in seinen literarischen Werken auch deutlich gemacht: „Ich bin, glaube ich nun, nicht zuletzt deshalb Schriftsteller geworden, weil ich kein Handelnder sein mag“ (5, 253). Die Reiseessays sind auch keine Ausnahme. Oder in narratologischer Hinsicht läßt sich behaupten: Gerade in dem Moment, in dem Koeppen mit seinen Romanen an die Grenze der Möglichkeit gestoßen ist, ergibt sich die Form des Reiseessays als Alternative. Aber deswegen ist seine nonkonformistische Haltung auf gar keinen Fall gemildert. Im Gegenteil – er hat sogar eine verwegene Entscheidung für die Rußlandreise getroffen, die aus der Sicht der konservativen Lager damals eine verräterische Handlung bedeutet hat. Bedenkt man, daß bloß die Organisierung von Ferienreisen in die DDR einen schalen Geschmack hinterlassen hat, so muß seine Reise in die UdSSR sicherlich eine mutige Unter-

---

<sup>137</sup> Während eine Umfrage aus dem Jahre 1952 gezeigt hat, daß nur ein Viertel der erwachsenen Bevölkerung in den vorhergehenden Jahren eine Urlaubsreise gemacht hat, hat 1955 schon die Hälfte aller Erwachsenen angegeben, seit der Währungsreform eine Urlaubsreise oder mehrere Urlaubsreisen unternommen zu haben. Vgl. Hermann Glaser: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989. München / Wien 1991, S. 216.

nehmung gewesen sein.<sup>138</sup> Er wirft reisend und schreibend als Beobachter der Gesellschaft stets einen distanzierten Blick auf die Wirklichkeit. Doch Koeppens ideologisch vorurteilsloses Deutungsmuster sowie seine literarische und kulturelle Reminiszenzen bringen aus der hermetischen Fremdgesellschaft, ja Feindgesellschaft, sowohl positive als auch negative Bilder mit.

### 2.1.1 Der „Radio-Essay“ als neues kulturelles Medium

Obwohl der eigentliche Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Dissertation die Buchformen von Koeppens Reisebeschreibungen sind, die als schriftliche Texte ihre Spannbreite der Kommunikation viel größer als die der ursprünglichen Hörtexte anbieten, ist es auch interessant, die Variationen beider Textformen sowie die Funktionsweise der unterschiedlichen Medien für das Publikum zu betrachten. Durch die Schriftlichkeit verliert ein Text seine ursprüngliche kommunikative Umgebung – er wird so „dekontextualisiert“<sup>139</sup>. Ich versuche hier, den gesellschaftlichen und kulturellen Kontext, in dem Koeppens Reiseessays entstanden sind, zu rekonstruieren. Denn aus kulturwissenschaftlicher Sicht ist auch der gedruckte Text kein abgeschlossenes Produkt, sondern stellt eine offene Diskursform dar.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat der Rundfunk als wichtige Institution fungiert, die durch ihren Charakter als Massenmedium den Bildungs- und Unterhaltungshunger der Bevölkerung effizient hat stillen können. Die zu Anfang der fünfziger Jahre sendefähig gewordene Ultra-Kurzwelle, die jedem Funkhaus einen zweiten Hörfunkkanal erschlossen hat, hat für Auflockerung gesorgt; es hat nun viele Wortprogramme gegeben, die *live* gesendet worden sind und damit genügend Zeit für Diskussion geboten haben. Die fünfziger Jahre können demnach als Blütezeit des Radios bezeichnet werden. Die heimatlose Linke hat im Rundfunk ein Refugium gefunden. Es hat kaum einen freien Schriftsteller in den fünfziger und sechziger Jahren gegeben, der nicht für den Rundfunk gearbeitet hat – was auch ökonomisch wichtig gewesen ist, da auf diese Weise jenseits des Massengeschmacks selbständiges, nonkonformistisches Denken honoriert werden können. Mit der Erfindung und Ausbreitung des Rundfunks hat sich dem Autor des 20. Jahrhunderts ein neues Medium mit anderer Publikumsstreuung und eigenen Gesetzen zur Erprobung dargeboten.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl. Axel Schildt: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 11-21, hier S. 19.

<sup>139</sup> Horst Steinmetz: Sinnfestlegung und Auslegungsvielfalt. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, erweiterte Ausgabe, Hamburg 1995, S. 475-490, hier S. 480.

<sup>140</sup> Koeppen erwähnt in Zusammenhang mit diesem Thema folgendes in seinem Rußlandtext beim Gespräch mit seinem Reisebegleiter Bernardus: „Es erstaunte Bernardus, als ich ihm von den umgekehrten Entlohnungsverhältnissen der literarischen Arbeit in Deutschland und von der Entwicklung des

Der literarische Diskurs eröffnet einen freien Raum für das freie Spiel zwischen dem Fiktiven und Imaginären. Er bildet so mit seinen Versuchen, das Imaginäre zum Ausdruck zu bringen, ein Experimentierfeld, das für die Gesellschaft eine wichtige Rolle spielt, weil es die vorherrschenden Realitätsvorstellungen infrage stellt. Die Funktionsweise der Kunst innerhalb des Gesellschaftssystems erweist sich durch ihre experimentierende Charakteristik als kritische Instanz gegenüber den herrschenden Konventionen bzw. Ideologien.<sup>141</sup> Im Fall der Reiseliteratur wird dieses Spiel in einer viel engeren Kooperation von Verfasser und Leser stattfinden, weil das Spiel gemeinsam aus dem primären Referenzraum startet. Je mehr die Leser das kollektive Gedächtnis teilen, desto vielschichtiger erscheint der Sinnzusammenhang des Textes in seinen Kontexten.

Während der Film der fünfziger Jahre als Teil der affirmativen Kultur gesehen werden kann, indem er die gesellschaftlichen Defizite beschönigend dargestellt und konservative Mentalitätsmuster bestätigt hat, hat der Hörfunk bewußt in der Bevölkerung ein innovatives Denkmuster zu verbreiten versucht. Außerdem haben ausländische Filme – meist amerikanische – einen sehr starken Einfluß auf die Lebensgestaltung der Bevölkerung nach dem Motto *American way of life* ausgeübt. Man hat mit dem Film von einem schönen und „süßen“ Leben träumen können. Durch eine schöne Illusion ist die Realität leicht zu vergessen gewesen. Die Vermittlung konservativer Wert- und Verhaltensmuster mit der Bereitstellung von „mentalinen Fluchträumen zur Restabilisierung und Eingewöhnung“<sup>142</sup> in eine im Film dargestellte entspannte Welt hat als ideologische Massenbeeinflussung zugunsten eines restaurativen, sozial konservativen und traditionalistischen Leitbildes benutzt werden können.<sup>143</sup>

Trotz oder gerade wegen dieser restaurativen Tendenz der Gesellschaft haben viele engagierte Schriftsteller nach dem Krieg der Nation einen neuen Welterfassungshorizont zu eröffnen versucht. Die Gruppe 47 ist einer der vertretenen literarischen Kreise gewesen. Hier hat sich vor allem die junge Generation versammelt. Doch ein neues kulturelles Konzept ist durch das sich gerade verbreitende Medium Rundfunk entstanden, zumal damals noch Papiermangel die Buchproduktion und -veröffentlichung beschränkt hat, und so hat das Radio zunächst ein sehr effektives Medium werden können. Darüber hinaus hat der Rundfunk eine neue künstlerische Experimentiermöglichkeit geboten, die gegenüber der in den frühen fünfziger Jahren wieder aktualisierten Debatte über die Krise des Romans

---

Hörspiels und der Sonderprogramme berichtete“ (4, 136).

<sup>141</sup> Herbert Grabes: Literaturgeschichte / Kulturgeschichte. In: Ansgar Nünning, Roy Sommer (Hg.), Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. S. 129-146, hier S. 140.

<sup>142</sup> Vgl. Walter Uka: Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der deutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 71-89, hier S. 71.

<sup>143</sup> Walter Uka: Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der deutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 71-89, hier S. 75.

eine willkommene Alternative dargestellt hat.

Bis zur Mitte der fünfziger Jahre hat in Deutschland der Begriff des „Radio-Essays“ nicht existiert.<sup>144</sup> Erst 1955 ist der Begriff von Alfred Andersch, der als junger, engagierter Schriftsteller in verschiedenen Medienbereichen, u.a. im Rundfunk und in Zeitschriften, Anerkennung gefunden hat, als ein weiterer Versuch nach einem neuen Rundfunk-Konzept, das ein geistig hohes Niveau herausfordert, geprägt worden. Dieser Begriff ist einer ganz bestimmten Geisteshaltung entsprungen: „[N]ur der Gebildete vermag die zahllosen Anspielungen und Assoziationen [...] zu verstehen.“ Dabei hat sich die Frage gestellt, „was den Radio-Essay mit den traditionellen literarischen Essays verbindet und was ihn davon unterscheidet“.<sup>145</sup> Der Radio-Essay unterscheidet sich von der übrigen Essayistik durch seine spezifische Sprachformung für das einmalige Hören.<sup>146</sup> Der „Funkessayist“ ist zu einer einfachen Sprache gezwungen, die auf stilistische Feinheiten und sprachliche Konzentration verzichten muß und so eine „Pseudo-Essayistik“ darstellt.<sup>147</sup> Hierzu verdeutlicht Anderschs Definition vom Radio-Essay den originellen Charakter des Konzeptes:

„Das Wort ‚Essay‘ [...] unterscheidet ihn [den Radio-Essay – S.L.] vom Hörspiel, für das der erzählerische oder dramatische Handlungsbogen unabdingbar bleibt, und es gibt ihm den lebendigen, allen Möglichkeiten sich offen haltenden Charakter des Versuchs. In seiner höchsten Ausprägung – die nur selten erreicht wird – ist der Radio-Essay dichterisches Dokument der Realität unserer Welt und des Lebens der Menschen in ihr.“<sup>148</sup>

Wie im vorigen Kapitel gesagt worden ist, hat der Essay in der Literatur der Moderne seinen festen Platz eingenommen. Er erweist sich, dank seiner Offenheit für intellektuelle Experimente, als die bevorzugte Form des nichtfiktionalen Schreibens. Bruno Berger geht in seiner Studie davon aus, daß sich der Radio-Essay kaum von der übrigen Essayistik unterscheidet, daß aber seine Form, dadurch daß er für das einmalige Hören bestimmt ist, sich nach anderen Maßstäben zu richten hat. Er betont die spezifische Sprachformung für den Funkessay, da die Aufnahmebereitschaft bzw. Konzentrationsfähigkeit des Hörers nur beschränkt ist. Deshalb ist der Funkessayist zu einer einfachen Sprache gezwungen, die auf stilistische Feinheiten und sprachliche Konzentration verzichten muß. Berger vertritt die Auffassung, daß aus diesem Grunde der Funkessay dem Journalismus eher verwandt

---

<sup>144</sup> Vgl. Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 45.

<sup>145</sup> Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 45.

<sup>146</sup> Vgl. Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte. Bern, München 1964, S. 183-185.

<sup>147</sup> Vgl. Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte. Bern, München 1964, S. 183-185.

<sup>148</sup> Alfred Andersch: Der Radio-Essay. In: Der Funkkurier (Informationen des SDR für Presse und Kritiker), Nr. 32, Stuttgart 9. 7. 1955. Zit. nach Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 46.

ist als der Literatur und somit eine unvollendete Form der Essayistik ist.

Die sprachliche Einfachheit, die auf den besonderen Bedingungen des Rundfunks beruht, läßt sich bei manchen Essayisten beobachten. Aber in bestimmten Fällen beeinflußt diese narrative Freiheit äußerst positiv das kreative Schaffen. Gerade Koeppens „Umweg“ vom Roman zum Essay ist so ein Fall. Sicherlich haben Anderschs Konzept und das auditive Medium als kulturelle Institution dabei eine wichtige Rolle gespielt: Der Zwang zum Handlungsablauf, der von Hörspiel und Roman gefordert wird, ist für den Radio-Essay nicht vorhanden. Statt dessen ermöglicht die Form Radio-Essay, die geistige Situation der Gegenwart frei zu reflektieren und zu diagnostizieren.

Matthias Liebe behauptet, Andersch gelänge es „als einem der ersten, Feature und Radio-Essay, die bis dahin nur publizistisches Ausdrucksmittel, keine ‚Dichtung‘ sein wollten, zu einer neuen literarischen Kunstform unter funkspezifischen Bedingungen zu entwickeln.“<sup>149</sup> Er hat mit über hundert Funkautoren aus verschiedenen Bereichen seine progressiven Kultur- und Literaturprojekte betrieben. Werner Heisenberg, Theodor W. Adorno, Gottfried Benn und viele andere sind seine Mitarbeiter gewesen. Anderschs Intention ist gewesen, seine Hörer „zu aktiver Anteilnahme an aktuellen geistigen Auseinandersetzungen“ anzuregen.<sup>150</sup>

Adorno, Kunsttheoretiker und einer der wichtigsten Gäste Anderschs, ist es darum gegangen, die ästhetische Tradition der klassischen Moderne wieder einzubürgern, die während des nationalsozialistischen Regimes vertrieben und der jungen Generation noch kaum bekannt gewesen ist. Sein Konzept vom autonomen Kunstwerk hat er gegen die Provinzialität der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft mitsamt ihrer Literatur und gegen die Konzepte einer politisch instrumentalisierten Kunst verteidigt. Inwieweit sich Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen der abstrakten Konzeption der autonomen Kunst eines Adorno und der Konkretisierung durch Schriftsteller finden, ist die Frage, die im folgenden am Beispiel von Wolfgang Koeppens Reisetexten behandelt wird.

Nach Otto Lorenz hat sich zwischen Gottfried Benns apolitischer Kunstautonomie und dem demokratischen Engagement von Günter Grass der Spielraum der kritisch auf das Zeitgeschehen bezogenen intellektuellen Reaktionsweisen erstreckt, indem gerade auch für die sowohl kunstautonome als auch politikinteressierte Grundhaltung ein spezieller Wirkungsbereich hat erschlossen werden können. Kein anderer Nachkriegsautor hat aber so konsequent die doppelt provokative Mittelposition wie Wolfgang Koeppen bezogen.<sup>151</sup> Offensichtlich ist Koeppens Perspektive eurozentrisch. Und die literarischen und kulturellen Inventare, an die er auf den Reisen immer wieder erinnert, decken sich fast mit An-

---

<sup>149</sup> Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 7.

<sup>150</sup> Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 51.

<sup>151</sup> Otto Lorenz: Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter, Tübingen 1998, S. 38.

derschs Konzepten und Repertoires für den Radio-Essay, in denen nicht nur europäische moderne Klassiker, sondern auch sehr aktuelle, neue Kunsttendenzen zu vermitteln sind.

### 2.1.2 Der Entstehungsprozeß der Reiseessays Wolfgang Koeppens

Ein Blick auf Koeppens authentische Reiseunternehmung und den Entstehungsprozeß der Funkfassungen sowie ihre medienspezifischen Bedingungen ist für die Reisetextanalyse aufschlußreich. Die Tatsache, daß Koeppens Reiseessays ursprünglich für die Sendung beim Rundfunk konzipiert sind, hat zuerst die Reiseziele und den Umfang des jeweiligen Textes beeinflußt. Anders als die üblichen Reiseberichte, die viel ausführlicher und umfangreicher über Besuchsorte sprechen und informieren, haben Koeppens Texte durchschnittlich einen Umfang von 30 bis 60 Seiten je Reiseziel. Der Amerikatext und der Frankreichtext umfassen jeweils 186 und 189 Seiten. Sie sind in mehreren Folgen getrennt gesendet worden. Das hat für den Autor bedeutet, daß er sich beim Produktionsprozeß weniger auf die Informationsquantität als auf ihre Qualität konzentrieren müssen. Diese Besonderheiten der Entstehungsgeschichte haben in den Reisetexten einen poetischen, akustischen und bildhaften Sprachstil hervorgerufen.

Koeppens Reisetexte präsentieren sich nicht nur als Texte eines einzelnen Autors, sondern auch als Teil einer intellektuellen „Kulturarbeit“<sup>152</sup> des Nachkriegsdeutschlands. Matthias Liebe hat in seiner Arbeit die damalige Beliebtheit des Radio-Essays ausführlich untersucht. Der Rundfunk als kulturelles Medium hat seinen Höhepunkt in den fünfziger und sechziger Jahren genossen. Andersch hat sich in seinen Sendungen an ein geistig anspruchsvolles Publikum gewandt. Selbst bei einer Einschaltquote von 1 % bis 4 % hat er bei jeder Radio-Essay-Sendung zwischen 30.000 und 120.000 Personen erreicht. Mit solchen Hörerzahlen hat er bei weitem das Medium „Buch“ übertroffen.<sup>153</sup>

Die hier zu betrachtenden produktionskontextuellen Aspekte sind für die Analyse der Reisetexte Koeppens hilfreich. Denn es ist interessant zu sehen, wie Koeppen die Stoffe, die in diesem gesamten Rundfunk-Programm behandelt worden sind, in seine Texte einbezieht. Mit Anderschs Intention, europäische Kultur mittels des neuen Mediums für die Öffentlichkeit zu verbreiten und konstruieren, haben Koeppens literarische Konzeption und Weltauffassung ideal zusammengepaßt. Die Zusammenarbeit von Andersch und Koeppen ist ein kongeniales Ereignis gewesen. Bei allem flüchtigen Blick auf das gesamte Programm Anderschs kann man rasch feststellen, mit welchen bunten und aktuellen Themen er seine Sendungen gestaltet hat. Was die Reiseberichte betrifft, so haben einige Autoren über relativ unbekanntere Orte, wie z.B. Grönland und das Polargebiet, Mexiko, Südkorea

---

<sup>152</sup> Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 10.

<sup>153</sup> Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 8.

usw., berichtet. Hier wird die Sonderposition der Reisebeschreibung Koeppens innerhalb der Reiseliteratur gezeigt. Meistens haben die Reiseberichte einen exotischen Ort behandelt, und der Reisende betrachtet die einheimischen Kulturen mit fremdem Blick und vergleicht sie mit dem eigenen. Bei Koeppens Reisen spielt der Faktor der Alterität bzw. Exotizität keine entscheidende Rolle. Zwar sind es auch fremde Länder, die Leute sprechen eine andere Sprache, sie haben eine andere Geschichte und pflegen andere Sitten, aber sie sind aus gemeinsamen kulturellen Wurzeln entstanden. Das zeigt sich am deutlichsten in europäischen Mythen und Märchen.

Zehn Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg hat also Koeppen die wichtigen europäischen Städte und die zwei großen weltpolitischen Mächte, die UdSSR und die USA, besucht. Er vergleicht und erklärt die aktuellen Gesellschaftsbilder oft mit Bildern aus der Geschichte und Literatur. Seine künstlerische Intention liegt darin, nach einer totalitaristisch unterdrückten Situation und bei der gerade beginnenden materialistischen Fülle ein geistiges Deutschlandbild zurückzuholen und dem deutschen Publikum die internationale Gesinnung der Moderne vorzustellen. Nach dem Krieg ist das Bild von der Wirklichkeit nicht mehr das gleiche gewesen, das es vor dem Krieg war. Man hat zwar den Krieg überlebt, aber nach dem Krieg hat die Welt historische Risse gezeigt und ideologische Grenzen. Koeppen hat, wie die anderen Autoren der Nachkriegszeit, die eigentlich geistigen Räume auf seinen Reisen gesucht.<sup>154</sup> Er hat bei seinen Reisen ein Bild des geistigen Deutschlands gesucht, das teils aus seiner subjektiven künstlerischen Imagination, teils aus dem gemeinsamen europäischen kulturellen Gedächtnis entstanden ist.

In den fünfziger Jahren hat es heftige Diskussionen über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft aus unterschiedlichen Positionen gegeben. Dabei sind vor allem zu nennen Adorno und Heidegger, deren philosophische und ästhetische Gedanken auf die Intellektuellen und den literarischen Diskurs einen großen Einfluß ausgeübt haben. Ebenfalls hat der Existentialismus der französischen Philosophen direkt nach dem Ende des Krieges die geistige Lage der Deutschen beeinflusst. Welsch spricht von der Umstellung der kulturellen und intellektuellen Konzeption in der heutigen Gesellschaft: von der Konzentration auf die Polarität von Eigenem und Fremden hin zu einer Aufmerksamkeit auf das möglicherweise Gemeinsame und Verbindende, wo immer wir Fremdem begegnen. Worauf man aber achten muß, ist, daß Koeppen diese kulturellen Traditionen nicht nur weitergibt, sondern sie transformiert und ihr einen neuen modernen Sinn verleiht.

Koeppens Reiseessays sind im Rahmen des „Abendprogramms“ ausgestrahlt worden, als Sendereihe im Rahmen des Radio-Essays<sup>155</sup> ursprünglich „Funk-Essay“ genannt. Für den

---

<sup>154</sup> Hermann Glaser: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989. München / Wien 1991, S. 20.

<sup>155</sup> Außer dem Abendprogramm, das dienstags von 20 Uhr bis 22.30 Uhr gesendet wurde, gab es noch „Das Netz“ – später als „Spätprogramm“ weitergeführt, gesendet freitags um 22.30 Uhr – und „Ein Buch und eine Meinung“. Die Zielvorstellung der Sendereihe von „Das Netz“ und des Spätprogramms

Zeitraum von 1955 bis 1958 ist das Programm Radio-Essay unter der Leitung von Andersch gesendet worden. Die meisten Sendetermine von Koeppens Reiseessays fallen in diese Zeit. Der Frankreichtext und der Griechenlandtext<sup>156</sup> sind unter der Leitung von Helmut Heißenbüttel gesendet worden. Die Sendungen des Abendprogramms sind immer ein besonderes Ereignis gewesen, bei dem Einschaltquoten von 120.000 bis 150.000 Personen keine Seltenheit gewesen sind. Liebes Arbeit zufolge sind in den Redaktionsunterlagen und der zugänglichen Autoren-Korrespondenz in dem Zeitraum vom 2. 8. 1955 bis zur Erstsending von Anderschs Feature *Ekelund liebt Abenteuer* insgesamt 57 Abendprogramm-Sendungen nachweisbar. Und insgesamt 29 Autoren haben an dem Programm teilgenommen. Koeppen soll dabei mit elf Erstsendingen der wichtigste Autor gewesen sein. Die genauen Daten der jeweiligen Sendungen sind:

*Ein Fetzen von der Stierhaut*: 13. 4. 1956

*Neuer römischer Cicerone*: 28. 5. 1957

*Herr Polevoi und sein Gast*: 12. 11. 1957

*Zauberwald der roten Autobusse*: 5. 9. 1958

*Die Früchte Europas*: 29. und 30. 12. 1958

*Reise in die französische Provinz*: 20. und 27. 10. 1959

*München*: 9. 6. 1959

*Bonjour, Paris*: 29. 11. 1960 und 16. 5. 1961

Die Titel der Sendungen sind nicht immer identisch mit denen der Buchform. Nach meiner Recherche im Koeppen-Archiv hat sich Koeppen vor seinen Reisen über die Länder aus verschiedenen Quellen, vor allem mittels gängiger Reiseführer, informiert. Insbesondere für die Reisen nach Spanien, Italien und Frankreich hat er *Fodors moderne Reiseführer – Spanien und Portugal*<sup>157</sup> und Reiseführer von Michelin intensiv studiert. Besonders auffällig ist, daß sein erster Reisetext über Spanien, *Ein Fetzen von der Stierhaut*, an mehreren Stellen sehr ähnliche Ausformulierungen wie der Reiseführer hat. Er hat zudem in Fodors Reiseführer mit Unterstreichungen den Spanienteil markiert. Wahrscheinlich hat er sich davon inspirieren lassen: Indiz dafür ist z.B. die Ähnlichkeit dieser beider Texte:

„Südlich der Pyrenäen, die nur an zehn Paßstellen zu überqueren sind, liegt eine viereckige Halbinsel, die in einem alten Vertrag wegen ihrer Form die Stierhaut genannt wurde. Sie ist größer als Frankreich und fast doppelt so

---

war, soweit wie möglich „das originale Werk aus Kunst oder Wissenschaft [...], den ursprünglichen Text, die eigentliche Schöpfung“ in den Mittelpunkt der neuen Sendereihe zu stellen. Geistige Aktualität dem anspruchsvollen Hörer zu vermitteln war Anderschs Hauptinteresse für seine redaktionelle Arbeit. Vgl. Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 48f.

<sup>156</sup> Koeppens Griechenlandtext ist von der Buchveröffentlichung ausgenommen worden.

<sup>157</sup> Eugen Fodor (Hg.): Fodors moderne Reiseführer. Spanien und Portugal. 3. Aufl., Köln 1954.

groß wie die Britischen Inseln.<sup>158</sup>

Koeppens eigener Text beginnt:

„Italien, so sagt man, ist ein Stiefel; aber die spanische Landkarte gleicht einer ausgebreiteten Stierhaut. Im Stier sieht der Spanier die Gaben, die er vor allem bewundert“ (4, 11).

Reiseführer, Aufzeichnungen, Notizen, verschiedene Fassungen sagen, daß der Autor seine Reiseerlebnisse literarisch neu verarbeitet hat. Die weltpolitische Situation in den fünfziger Jahren bis zur ersten Hälfte der sechziger Jahre ist sehr ernst gewesen. Nach dem Koreakrieg, durch den die Weltmächte in eine klare Opposition zueinander geraten sind, ist der Kalte Krieg eingetreten, der die kommunistischen und die kapitalistischen Länder gegeneinander aufgehetzt hat.

Koeppens Reiseverhalten ist, was die Verkehrsmittel betrifft, altmodisch. Er fährt gerne mit langsamen Verkehrsmitteln wie Zug oder Schiff, anstatt mit dem Flugzeug. Für die Reise nach London wählt er z.B. die Schifffahrt, denn „[d]as ist eine schöne Art zu reisen, man hat noch Zeit, die Überwindung der Entfernung zu fühlen und mit ihr mitzukommen“ (4, 207). So begründet er seine Reisehaltung. Für die Reise nach Moskau nimmt er ungewöhnlicherweise einen Zug mit sehr vielen Umwegen. Doch dies hat seinerseits einen guten Grund, denn Koeppen ist der Ansicht gewesen, daß es eine schöne Art zu reisen sein kann, wenn man noch Zeit hat, die Überwindung der Entfernung zu fühlen und mit ihr mitzukommen. Im Vergleich dazu hat Koeppen öfters die Versendung seines Manuskripts an die Redaktion bis kurz vor dem Sendetermin hinausgezögert. Das passende Wort zu finden ist manchmal sehr schwierig für ihn gewesen. Vielleicht wären die Texte nie fertig geworden, wenn sie in freier schriftstellerischer Arbeit geschaffen worden wären.

### 2.1.3 Vergleich von Manuskripten und Buchfassungen

Koeppen hat für die relativ längeren Reisen nach Frankreich seine eigene Schreibmaschine mitgenommen und vor Ort Aufzeichnungen verfaßt.<sup>159</sup> Im übrigen hat er in kleinen Notizbüchern stichwortartig seine Beobachtungen aufgeschrieben und nach der Reise aufgearbeitet, was bei seinen hohen literarischen Ansprüchen viel Zeit erfordert hat. So liegen zwischen Reiseerlebnissen und Schreibprozeß im Schnitt zwei bis drei Monate Zeit-

---

<sup>158</sup> Der unterstrichene Satzteil deckt sich mit Koeppens eigener Unterstreichung. Eugen Fodor (Hg.): Fodors moderne Reiseführer. Spanien und Portugal. 3. Aufl., Köln 1954, S. 10.

<sup>159</sup> Vgl. Aus dem Brief Koeppens an Helmut Heißenbüttel am 17. 2. 1959: „Ich will diesmal und für diese lange Zeit die Schreibmaschine mitnehmen und schon unterwegs Aufzeichnungen machen.“ Historisches Archiv, 12463.

abstand. In den Manuskripten sind keine umfangreichen Korrekturarbeiten zu sehen. Nur bei einem genaueren Blick entdeckt man feine Unterschiede zwischen Manuskript und Buchfassung.

Helmut Heißenbüttel, der als Nachfolger von Alfred Andersch die Redaktion des Radio-Essays übernommen hat, hat sich die Frage gestellt: „Muß ein Text, um für die akustische Wiedergabe durch die Rundfunkgeräte geeignet zu sein, bestimmte Merkmale aufweisen, [...]? [...] Gibt es Merkmale, durch die ein Hörtext sich wesentlich von einem Lesetext unterscheidet?“<sup>160</sup> Der größte Unterschied zeigt sich im Spanientext. Den Einleitungsabschnitt hat Koeppen zuerst konzipiert als Dialogform von drei Sprechern. So werden einzelne Sätze durch drei Sprecher wechselweise vorgelesen. Die daraus resultierende akustische Wirkung ist enorm. Die äußerst rhythmische Sprache des Textes hängt mit diesem Aspekt zusammen. Ein paar Beispiele, an denen die zwei unterschiedlichen Variationen Hör- und Lesetexte verdeutlicht werden, zeigen, welche zusätzlichen Funktionen Hörtexte haben. Die folgende Textstelle ist der zusammengesetzte Aufbau: „Spanien ist ein uraltes Land. Spanien ist ein sehr junges Land. Hier ist alles Vergangenheit und hat alles Zukunft. Spanien ist Morgenland und Abendland“ (4, 11).

Im Manuskript für den Rundfunk sieht dies so aus:

3. Sprecher: Spanien ist ein uraltes Land.
2. Sprecher: Spanien ist ein sehr junges Land.
3. Sprecher: Hier ist alles Vergangenheit.
2. Sprecher: Hier hat alles Zukunft.
3. Sprecher: Es ist Morgenland.
2. Sprecher: und Abendland.

Die syntaktische Struktur an sich hat sich kaum geändert, doch indem unterschiedliche Stimmen kurze Sätze mit einem schnellen und rhythmischen Tempo abwechselnd hin und her rezitieren, wird die Gegensätzlichkeit, die das Land Spanien in seiner Geschichte und Gegenwart zeigt, höchst effektiv ausgedrückt. Der Unterschied von Schriftlichkeit und Mündlichkeit der Literatur wird hier evident. Einige Zeilen später wird eine syntaktische Satzkonstruktion im Manuskript sogar in einzelne Wörter geteilt, so daß die semantische Bedeutung des Wortes isoliert von ihrem Satz noch kraftvoller hervorgehoben wird.

2. Sprecher: In Spanien herrschten jahrhundertlang die Kalifen.  
Sie hinterließen Moscheen,
3. Sprecher: die man zerstörte,
2. Sprecher: Gärten aus Tausend-und-eine-Nacht,

---

<sup>160</sup> Helmut Heißenbüttel: Hörtext und Lesetext Amerika. In: Ulrich Greiner (Hg.), Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1976, S. 95-98, hier S. 95.



Da dem Reisebericht anders als dem Reiseroman eine reale Erfahrung des Erzählers zugrunde liegt, ist es sinnvoll für die Erforschung eines Reisetextes, die damals aktuellen und historischen Hintergründe der vom Autor bereisten Länder zu berücksichtigen. Einige reiseberichtspezifische Einflüsse der Geistes- und Sozialgeschichte herauszupräparieren ist hier unerlässlich, auch wenn diese bei anderen literarischen Gattungen eine nur geringe oder überhaupt keine Rolle spielen. Zu den wichtigsten mentalitäts-, ideen- und geistesgeschichtlichen Bildern gehört jener Komplex, der sich um das Problem der Erfahrung und literarischen Darstellung des Fremden gruppiert: gesellschaftliche und historische Wirklichkeitsbilder einerseits und nationale Klischees, literarische und mythische Traditionen andererseits.

Siegfried J. Schmidt<sup>162</sup>, der die Literaturwissenschaft mit dem empirischen Ansatz zu untersuchen versucht, schlägt vor, daß die literaturwissenschaftliche Forschung sich nicht auf den Text als ein Objekt beschränken darf, sondern den Gesamtbereich der literarischen Kommunikation bearbeiten muß. Die Kultur ist hierbei als ein Gesamtprogramm kommunikativer Thematisierung des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft zu konzeptualisieren. Damit ist gemeint, daß die Kultur einer Gesellschaft nicht gleichgesetzt werden kann mit kulturellen Manifestationen wie Symbolsystemen, Kunstobjekten, Riten usw., daß diese jedoch Instanzen sind, über die Kultur beobachtbar werden kann. Hier kann man über den wechselseitigen Bezug zwischen Kultur und Text diskutieren, der im New Historicism für die postmoderne Geschichtsschreibung einen neuen Ansatz darstellt.

Der Kulturbegriff in der Semiotik geht von einem umfassenden Textbegriff aus, in dem die Grenzen der Welt die Grenzen des Textes bedeuten. So gesehen wird der literarische Text zu einer kulturellen Darstellungsform, in der sich die Selbst- und Fremderfahrungen präsentieren und mit verschiedenen Lesarten betrachtet werden können.<sup>163</sup> Literatur verkörpert einen Aspekt der materialen Seite der Kultur bzw. der medialen Ausdrucksformen, durch die eine Kultur und ein Gesellschaftssystem beobachtbar wird. Der Begriff Mentalität bezeichnet hingegen ein Ensemble von kollektiven Denkweisen, Gefühlen, Überzeugungen, Vorstellungen und Wissensformen, mithin die immaterielle Dimensionen von Kultur.<sup>164</sup>

Heutzutage werden Fremdbilder durch verschiedene, u.a. visuelle Medien als kollektives Denkmuster projiziert. Welche Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen öffentlichen Diskursen und literarischen Texten, vor allem Koeppens typischen Denkfiguren, bestehen –

---

<sup>162</sup> Vgl. Siegfried J. Schmidt: Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Bd. 1, Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur, Braunschweig / Wiesbaden 1980, S. 4.

<sup>163</sup> Vgl. Carmen Ulrich: Sinn und Sinnlichkeit des Reisens. Indien(be)schreibungen von Hubert Fichte, Günter Grass und Josef Winkler, München 2004, S. 47.

<sup>164</sup> Vgl. Ansgar Nünning: Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft. In: Ders., Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung, Trier 1998. S. 180 f.

dies zu untersuchen ist eine der wichtigen Aufgaben der vorliegenden Arbeit. Der Ansatz, der Texte nicht als bloße Abbildung einer vorgegebenen Wirklichkeit, der objektiven Fremdbilder – im Fall des Reisetextes –, sondern als eigenständige Form kultureller Sinnproduktion versteht und der sprachliche Ausdrucksformen als Indikator für Wirklichkeitserfahrung auffaßt, erfordert einen genaueren Blick auf die Fakten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die fast hermetische Abschließung Deutschlands dem Ausland gegenüber allmählich aufgelöst worden, und Ende der fünfziger Jahren haben infolge des wirtschaftlichen Aufschwungs viele Bürger der Bundesrepublik in das Ausland reisen können. Es handelt sich bei Koeppens Fremdbildern um drei große Kulturräume: Europa, die USA und die UdSSR, wobei der Grad der Alterität unterschiedlich erscheint. Insgesamt ist aber der Fremdheitsgrad nicht so groß wie z.B. bei Reisen nach Asien oder Afrika. Innerhalb der europäischen Länder zeigt sich Koeppen sowohl als Ausländer und fremder Reisender als auch als Europäer, während er sich in den USA und der UdSSR deutlich in der Position des Außenseiters bzw. Gastes verhält. Die konkreten Besuchsorte bei diesen Kulturreisen sind fast immer die Großstädte. Natur- bzw. Dorflandschaften werden selten als narratives Hauptthema gewählt. Die urbanen Szenen darzustellen ist das Hauptinteresse des Autors, wobei die Beschreibung der Reise nicht direkt aus der jeweiligen Wahrnehmung, sondern aus verschiedenen Komponenten zusammengesetzt ist, wie Klischee, Mythos, Nationalliteratur und historischen Daten.

Für den Leser der Reiseessays haben jedes Land und jede Stadt, die Koeppen beschreibt, eigentlich traditionelle Bilder, so zum Beispiel Rom als Ewige Stadt, Spanien als Land des Stierkampfes, Paris als Stadt der Intellektuellen und Liebenden, Amerika als Land der unbegrenzten Möglichkeiten und der Freiheit. Diese Klischees und diese Imagologie werden stets mit dem kritischen Blick des Autors konfrontiert und teils bestätigt, teils korrigiert.

In Koeppens Texten zeigen sich die Gesellschaftsbilder, die zur gemeinsamen europäischen Kulturszene gehören oder mit ihr einen engen Bezug haben. Allerdings gibt es nach Wolfgang Welsch in der (post)modernen Gesellschaft nichts Exotisches und nichts schlechthin Fremdes mehr. Ebenso wenig gibt es noch schlechthin Eigenes. „Authentizität ist Folklore geworden.“<sup>165</sup> So kann man in der Fremde zufällig Eigenes herausfinden und in der Heimat sich plötzlich fremd fühlen.

Für den Individualreisenden bedeutet dies Fremdheit im doppelten Sinne: Zum einen sind dem Reisenden die nationalen Unterschiede zwischen den Ländern fremd, zum anderen distanziert er sich als Einzelgänger und Künstler von verschiedenen Stereotypen der modernen Gesellschaft. So schildert er Angestellte, Beamte, Geschäftsleute, Wissenschaftler,

---

<sup>165</sup> Wolfgang Welsch: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste, Köln 1997, S. 67- 90, hier S. 72.

Künstler, einfache Landsmänner, Frauen usw. Sie stellen die Hauptfiguren der bunten urbanen Gesellschaftsbilder dar. Koeppens kritischer Blick auf das starre Beamtentum ist nicht zu übersehen. Die Funktionsmerkmale, die Max Weber dem modernen Beamtentum zugeordnet hat, sind im Dritten Reich, was die ethische Dimension betrifft, ins Gegenteil verkehrt worden. Der Beamte hat sich als willfähriger Erfüllungsgehilfe eines unmenschlichen Systems erwiesen.

Statt der deutlichen Abgrenzung der zwei Begriffe „Heimat“ und „Fremde“ tritt die ständige Auseinandersetzung mit der Welt auf. Die Suche nach sich selbst wird für das moderne Subjekt auf Reisen ein großes Thema. Die abendländische Philosophie ist letztlich mit der Erkenntnis des Subjekts konfrontiert worden. Die eigene Identität muß stets mit objektiven Maßstäben gefunden werden. Die Selbst- und Fremdbilder sind konstitutiv für das Ich des bürgerlichen Individuums. An diesem Punkt werden aber die Grenzen zwischen den realen Bildern, die das Auge aufnehmen kann, und den imaginären Bildern fließend. Im März 1957 haben sich die Montan-Staaten zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft zusammengeschlossen. Schon in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hat sich einerseits die Kritik an den negativen Folgen des Wirtschaftswunders verstärkt, andererseits haben sich die wirtschaftlichen Verhältnisse konsolidiert.<sup>166</sup>

Koeppens Reiseessays erinnern öfters an die vergangenen Tatsachen, die zum kollektiven Gedächtnis für die europäische Kultur und Geschichte gehören. Diese historischen Inhalte werden in Texten vergegenwärtigt, und zwar durch die erzählerischen Darstellungsmittel. Was an Koeppens Reisetexten in bezug auf die Fremderfahrung besonders auffällt, sind seine Konstruktionen, die er durch frühere Lektüren erworben hat. Seine Welt existiert zuerst in der Literatur. Was er tatsächlich während der Reise erfährt und erlebt hat, wird ständig mit dieser fiktiven Welt verglichen. In Koeppens Reisetexten geschieht also zweimal die Umwandlung: Literatur als Lektüre – Realitätserfahrung – Literatur als *écriture*. Die Literatur des Auslands ist in Übersetzungen auf den Buchmarkt der fünfziger Jahre gekommen. Koeppen vermittelt in seinen Reisetexten nicht nur bekannte Schriftsteller, sondern auch in der Weltliteratur neue Autoren, wie zum Beispiel Boris Pasternak oder George Simenon u.a. Damit hat sein Text eine mediale Funktion im doppelten Sinne: als Medium der fremden Wirklichkeit und der fremden Literatur.

Im Spanien der fünfziger Jahre hat das rechtskonservative Franco-Regime regiert. Während des Zweiten Weltkriegs ist das Regime gegenüber dem Nationalsozialismus neutral

---

<sup>166</sup> Hermann Glaser: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989. München / Wien 1991, S. 179. Zu den Montan-Staaten gehörten Bundesrepublik, Frankreich, Italien, Luxemburg, Belgien, Niederlande. Koeppen hat im Frankreichtext das damals aktuelle Thema Montanunion erwähnt: „Die Kehler Brücke knüpfte sicher das Band der Montanunion. Auf dem Wasser glitten kohlebeladene Kähne von Zeche zu Zeche, von unabgetragener zu getürmter Halde, [...] und die blanken Röhren zielten wie unheimliche Geschütze des unaufhaltsamen menschenbeglückenden Fortschrittes graden Weges auf das sich allzu sicher wahnende Ruhrrevier“ (4, 470).

geblieben. Innerhalb Europas ist Spanien ein preisgünstiges Land gewesen. Als Reiseziel ist Spanien neben Italien sehr beliebt geworden. Dementsprechend hat es relativ viele Informationen und Reiseführer über das Land gegeben. Koeppen fällt das spanische Kindermädchen auf. In der Bundesrepublik ist es schwieriger gewesen, ein Kindermädchen zu haben.<sup>167</sup> Währenddessen ist der Spanische Bürgerkrieg als eine Möglichkeit empfunden worden, endlich handelnd sich verwirklichen zu können; gerade er hat aber auch deutlich gemacht, daß der idealistische Kommunismus mit dem real-existierenden Stalinismus wenig gemeinsam gehabt hat.

Koeppens Reise in die Sowjetunion nimmt eine besondere politische Bedeutung ein, weil das Land in der Öffentlichkeit, neben der DDR, einen Erzfeind dargestellt hat. Der erste sowjetische Raumflug von 1957, mit dem die Ära der Weltraumflüge begonnen hat, hat im Westen den sogenannten Sputnik-Schock ausgelöst. Die hochentwickelte Technologie der sozialistischen Lage ist für die westliche Gesellschaft eine Bedrohung gewesen.

Koeppens geistige Heimat, das Berlin vor dem Nationalsozialismus, hat nach dem Krieg nicht mehr existiert. Was Koeppen in seinen Reisetexten zeichnet, ist keine geographische Landkarte, sondern eine mentale Orientierungskarte, die dem Leser beim realen oder imaginären „Nachreisen“ hilft.<sup>168</sup> Ulla Biernat spricht von einer Ersatzfunktion der fremden Gesellschaft und Kultur: In den fünfziger Jahren dient das Andere als Projektionsfläche historischer Nostalgie, politischer Utopien oder literarischer Aneignungsstrategien. Das Andere wird durch das Eigene ersetzt.<sup>169</sup> Die Rolle und die Position der Bundesrepublik in der weltpolitischen Lage haben sich in den fünfziger Jahren durch die starke Anbindung an die USA und die gelungene Westintegration in ihrem Gewicht relativ schnell erholt.

Koeppen unternimmt seine Reisen während der wirtschaftlichen Aufschwungphase der Bundesrepublik, aber auch zu einer Zeit, in der die Nation kaum zehn Jahre alt und ihre Position in der internationalen Gesellschaft immer noch vom Stigma der jüngsten Vergangenheit geprägt ist. David Basker interpretiert Koeppens Vergangenheitsthema als Trost für die Landsleute: „Die Bundesrepublik müsse also die Vergangenheit hinter sich lassen und in der europäischen Zukunft eine wichtige Rolle spielen.“<sup>170</sup> Basker sucht darin den

---

<sup>167</sup> Vgl. Axel Schildt: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 11-21, hier S. 13.

<sup>168</sup> Der Begriff *mental map* kommt aus der Forschungsgruppe. Vgl. Peter Gould, Rodney White: Mental maps. Zitiert nach Ulla Biernat: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004, S. 11.

<sup>169</sup> Ulla Biernat: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004, S. 214.

<sup>170</sup> David Basker: Ein Bundesbürger geht auf Reisen. Wolfgang Koeppens Reiseliteratur. In: Anne Fuchs (Hg.), Reisen im Diskurs. Internationales Symposium zur Reiseliteratur, Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne; Tagungsakten des Internationalen Symposiums zur Reiseliteratur, University College Dublin vom 10. - 12. März 1994, Heidelberg 1995, S.

potentiellen Grund für den Erfolg der Reiseessays. Meines Erachtens ist Koeppens Vergangenheitsthema eher als Kritik der Geschichte und gleichzeitig aber auch als Kritik an der gegenwärtigen restaurativen Regierung zu lesen.

---

587-601, hier S. 599.

### 3 Reisen in den Raum und die Zeit

Nach den Überlegungen zu gattungstheoretischen und gesellschaftlichen sowie kulturhistorischen Grundlagen sollen im folgenden Koeppens Reiseessays im Hinblick auf ihre Hybridität sprachlich, strukturell und thematisch an Textbeispielen genauer analysiert werden.

Geht man davon aus, daß kein Erdteil mehr ohne menschliche Berührung geblieben und daher als unbekannt anzusehen ist, so kann man wohl behaupten, daß eine Reise ohne eine gewisse Vorstellung dessen, was einen erwartet, unmöglich ist. Durch schriftliche oder visuelle Medien hat man immer bestimmte Bilder von einem Ort vor sich. Diese Voraussetzung spielt eine wichtige Rolle für Produzent und Rezipient. Man hat gewisse Vorbilder von einem Ort. Diese Referentialität fungiert für den Autor und Leser als ein gemeinsamer Ansatzpunkt, von dem aus die abweichende bzw. erweiterte Weltsicht hergestellt und rezipiert wird.

Zu den häufig erwähnten Räumlichkeiten gehören Bahnhöfe, Hotels, Museen, Restaurants und Cafés. Diese Räume sind typisch für die städtische Kultur. Ihre Besonderheit wird durch die Vorläufigkeit gekennzeichnet. Als provisorische Aufenthaltsorte vertreten sie die Lebensräume des modernen Menschen, der seine existentielle Einsamkeit und Schwermut in öffentlichen Orten mit seinen Mitmenschen teilen möchte. Was der Erzähler darstellt, ist keine Behaglichkeit oder gemütliche Atmosphäre, wie sie so oft in Reiseführern geschaffen werden, sondern eine existentielle Grundstimmung.

Essen, Trinken und die Lebensart der Einheimischen sowie die Straßenbilder sind typische Themen für Reiseführer. Wenn man jedoch Koeppens Reiseessays als Gebrauchstext lesen will, kann man durch ihre unvollständigen Informationen über die jeweiligen Orte und Sachverhalte enttäuscht werden. Liest man seine Reiseessays aber als ästhetische Texte, dann entdeckt man eine eigene Darstellungsweise und eine narrative Struktur. Die besondere Erzählstrategie der Texte beruht in diesen anscheinend alltäglichen Szenen auf der ästhetischen Ebene, die neu hinzukommt. So werden das reale Referenz- und literarische Zeichensystem in einem Text kontaminiert und mehrere Erzählebenen aufgebaut. Die Referenzen, die der Erzähler auf der Reise beobachtet und wahrnimmt, fungieren als Folie, durch die er die Verhältnisse der Heimat und ferner die Wunschbilder der ideellen Humangesellschaft ins Gespräch bringt.

Die Welt als real-existierender und geistig-existentieller Raum wird vom Erzähler in seiner vielschichtigen Betrachtungsweise aufgenommen und dargestellt. Vor allem interessiert ihn die städtische Lebensweise und Kultur. Die Großstädte sind die Orte, in denen das menschliche Kulturerbe produziert und weitergepflegt wird. Seit Beginn des industriellen Zeitalters wächst die Bedeutung der Stadt immer mehr, obwohl größtes Elend und mancherlei Gefahren für die Menschheit auch dort lauern. Jedenfalls sind der moderne Mensch und die Großstadt eine untrennbare Schicksalsgemeinschaft. Der Materialismus der fünfziger Jahre und die geistige Reaktion des Intellektuellen spiegeln sich in Koep-

pens Texten wider.

Koeppens Erfassung der Örtlichkeit bezieht schließlich nicht nur die geographischen Gegebenheiten ein, sondern sie zeigt vielmehr auch ihre semantische bzw. symbolische Bedeutung mit Hilfe der mythischen bzw. märchenhaften Elemente. Die Räumlichkeit begegnet der Zeitlichkeit. Ruinen, Labyrinth und Utopien sind die semantischen Bilder von Koeppens Räumlichkeit. Über die historische Zeit und die Räume erzählt er, während er synchronische Erscheinung erfährt. Die Räumlichkeit erweist sich weiterhin als der Ort der verschiedenen Ideologien und des utopischen Gedankens.

Im folgenden wird eine solche Problematik im Hinblick auf die Hybridität kategorisch näher erörtert, und dies wird auch weiterhin für die Textanalyse als Grundlage verwendet. Die Textstruktur wird anhand der erzähltheoretischen Grundlagen untersucht, wobei die wichtigsten Elemente der epischen Literatur, nämlich Raum, Zeit und Figur, mit besonderer Aufmerksamkeit unter die Lupe genommen werden.

### 3.1 Hybridität als Strukturprinzip

Bereits im Kapitel 1 ist auf hybride Merkmale des Reiseessays in bezug auf das Essayistische und das Fiktionale hingewiesen worden. Nun wird seine narrative Charakteristik auf mikroskopischer Ebene untersucht. Der Reiseessay zeigt die Tendenz zur Grenzüberschreitung: die Grenze zwischen der Vermittlung der faktischen Realität und der Erzählung der fiktionalen Phantasiewelt. Dementsprechend wird seine Textstruktur aus empirisch objektiven Gegenstandswelten und fiktionalen Elementen hergestellt. Und dies ergibt sich insbesondere durch miteinander vermischte Sprach- und Kognitionsebenen: Akte der Wahrnehmung, Erinnerung und Reflexion werden durch unterschiedliche Darbietungsmittel wie Beschreibung, Bericht, Erzählung usw. formuliert. Diese hybride Darstellungsweise macht ihn zu einem neuen, literarischen Kommunikationsmedium. Der Reisende beobachtet verschiedene Räume und Personen und beschreibt sie mal präzise, mal skizzenhaft. Diese Beschreibung wird dann mit Deutungsmustern nach literarischen Reminiszenzen, Mythen oder Märchen neu interpretiert.

Drei narrative Instanzen sind dabei als Kategorien von großer Bedeutung: Erzähler, Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Die Erzählerrolle wird im Reiseessay durch den engen Bezug zum realen Autor gekennzeichnet. Die Räumlichkeit, die er erlebt, stellt das eigentliche Handlungsmotiv dar. Sie wird weiterhin mit der zeitlichen Verschiebung und der innerlichen Bewegung des Erzählers verbunden. Der Faktor der Zeit spielt hier eine wichtige Rolle. Durch die Fragestellung, wie die Räumlichkeit mit dem Zeitfaktor in Beziehung steht, können Koeppens Reisetexte nicht als deskriptiver Reisebericht, sondern als ein narratives Kunstwerk angesehen werden. Zeit als erzählerisches Strukturelement wird einerseits formal in bezug auf die Erzählzeit und andererseits als die erzählte Zeit untersucht.

Daraus werden unterschiedliche, aber stereotype Bilder von Städten und Landschaften

gezeichnet: Spanien, Rom und die Niederlande sind Vertreter der historischen Orte. London, Paris und New York werden als moderne Großstädte, die spätestens seit dem 19. Jahrhundert die abendländischen Gesellschaftsbilder massiv geprägt haben, dargestellt. Schließlich werden zwei ideologisch getrennte Welten, die Sowjetunion und die USA, in der Zeit des Kalten Krieges, mit Europa vergleichend beobachtet.

### 3.1.1 Beschreibung und Inszenierung als narrative Strategien

Das Spannungsverhältnis zwischen Fiktionalität und Faktizität funktioniert in Koeppens Reiseessays in mehrfacher Hinsicht als wichtiges Strukturprinzip. Ihre poetologische und textstrukturelle Bedeutung und Funktion sind folgendermaßen zu beschreiben: Während die sinnlichen Wahrnehmungen und faktischen Informationen die Textoberflächen aufbauen, bilden die Imagination und fiktionale Erzählhaltung die Tiefenstruktur des Textes. Daraus ergibt sich ein neues Bild von der Wirklichkeit. Was Koeppen in seinen Texten zeigen will, ist also keineswegs nur eine faktische Wirklichkeit, die jeweilige gegenwärtige Gesellschaft, die er beobachtet. Was ihn darüber hinaus interessiert, ist die über die Fakten hinausgehende Dimension, die eine Region in verschiedenen Zeitebenen erscheinen läßt.

Für die Produktion einer Reisebeschreibung werden die konkreten referentiellen Gegenstände vorausgesetzt, die in Texten behandelt und beschrieben werden. Ein Reisender in einer fremden Welt nimmt die Wirklichkeit bewußt oder unbewußt anders als ein Einheimischer wahr: Er hat eine Distanz zu seinen Wahrnehmungsgegenständen. Dies ist eine allgemeine Charakteristik von Reisetexten. In Koeppens Reiseessays kommt ein zweites Distanzierungsmoment hinzu: das erfinderische. Die Räumlichkeit und Zeitlichkeit der realen Welt werden durch imaginäre Vorstellung und Inszenierung von der ästhetischen Darstellung als grundlegendes Element für mehrere Strukturebenen distanziert. Gerard Genette schrieb:

„Die höchste Wirksamkeit der Literatur beruht auf einem subtilen Zusammenspiel von Erwartung und Überraschung, gegen die alle Erwartung der Welt nichts ausrichten kann, einem Zusammenspiel zwischen dem vom Publikum vorhergesehenen und erwünschten Wahrscheinlichen und dem Unvorhersehbaren des Schöpferischen.“<sup>171</sup>

Diese ästhetische Herangehensweise ist nach dem Radikalen Konstruktivismus für jede menschliche Wirklichkeitsauffassung angelegt. Demzufolge ist das menschliche Wahr-

---

<sup>171</sup> Gerard Genette: Strukturalismus und Literaturwissenschaft. In: Dorothee Kimmich et al. (Hg.), Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 197-214, hier S. 210.

nehmungssystem nicht rekonstruktiv, sondern konstruktiv tätig.<sup>172</sup> Die sinnliche Wahrnehmung ist die primärste Handlungsart des Menschen zum Überleben, durch die er Informationen über die Außenwelt erwerben kann. Die Reaktion auf die unterschiedlichen Reize von außen und die so wahrgenommenen Informationen über die Gegenstände bzw. bestimmten Ereignisse aus gegenwärtigen Erfahrungen werden dann mit früheren Erfahrungsdaten und seinen individuell angelegten imaginären Fähigkeiten kombiniert. So erkennt der Mensch die Wirklichkeit nicht direkt, sondern immer synthetisch. Deswegen wird die Wirklichkeit oft als Projektion präsentiert, wobei die Kompensation zwischen Erinnerung und Imagination für die Herstellung der Projektionsbilder eine Rolle spielt. Was wir als Wirklichkeit vorzufinden glauben, soll in Wahrheit etwas von uns Erfundenes, unsere eigene Konstruktion, sein.

Raum und Zeit sind als Kategorien des Wahrnehmens überhaupt nicht voneinander zu trennen. Koeppens Grenzüberschreitung ergibt sich in drei Perspektiven: zuerst als Grenze zwischen Orten, dann als Grenze zwischen Zeiten und schließlich als Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. In gewisser Weise erinnert Koeppens Erzählstrategie an Marcel Prousts narrativen Mechanismus. Er hat in seinem Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* versucht, die bestimmte Wahrnehmung als die Anlagen der Erinnerung zu verwenden. Dadurch überwindet er die Grenze von Raum und Zeit.

„Spatial form“ ersetzt die zeitlich sequentielle Dimension von Texten durch einräumlich-simultane. Der Leser solcher Texte erschließt deren Sinn nicht progressiv, sondern punktuell, durch die gleichzeitige Wahrnehmung unterschiedlicher Passagen, so wie der Betrachter eines Bildes dessen Teile simultan als ein Ganzes wahrnimmt. Derselbe Raum wird in mehreren Zeitebenen dargestellt. Durch dieses Spannungsverhältnis zwischen verschiedenen Zeitebenen werden Koeppens Reisebeschreibungen zur hybriden Gattung konstituiert. Statt *story* treten *rhythm* und *pattern* als wichtige narrative Elemente auf, da sie zeitlich Getrenntes in Beziehung zueinander setzen.<sup>173</sup> Wie jeder aus eigener Erfahrung weiß, besteht die Reise immer aus vorgesehendem Plan und Zufall. Das Zusammenspiel von Plan und Spontaneität wird in Reiseberichten zu strukturellen Elementen. Beobachtet man die sprachlichen Ebenen in der essayistischen Schreibweise, so werden Konjunktivform, Wiederholung, Metapher, Ironie usw. bevorzugt.

So kommt die Simultaneität der narrativen Struktur aus der ästhetischen Komposition der Wahrnehmung und der Erinnerung. Hierbei zeigt sich Koeppens Beobachtung wie die photographische Technik, die im 19. Jahrhundert die menschliche Wahrnehmung der Wirklichkeit vielfach verändert hat. Anders als die Malerei hat dieses neue Medium authentische Bilder der Realität reproduzieren und dessen Bezug zum Gegenstand neutral

---

<sup>172</sup> Vgl. Ulf Dettmann: *Der Radikale Konstruktivismus*. Tübingen 1999, S. 123.

<sup>173</sup> Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar 1998, S. 494, Stichwort *Spatial form*.

belassen können.<sup>174</sup> Dies ist jedoch bei einer genaueren Analyse sehr oft mit subjektiven Perspektiven verankert. Koeppen hat sich sehr für die Photographie und den Film interessiert. Photographische Abbilder sehen nicht nur aus wie die abgebildeten Dinge, sondern auch die Dinge sehen aus, wie sie vorher mit der Kamera aufgenommen worden sind. Er benutzt hierbei die filmische Montage-Technik. Die unterschiedlichen Räume und Zeiten sind hintereinander dargestellt. Die Erinnerung wird wie Rückblende geschildert.

Die konventionellen Reiseberichte enthalten eine konsequente Zeitebene, in der der Reisende über die fremde Welt informiert wird und seine Erlebnisse vermittelt werden, wobei der Stil meistens eine beschreibende Sprache darstellt. Die moderne Reiseerfahrung läßt aber den Reisenden vermehrt in die Reflexion bringen, die die großstadttypischen Erfahrungen von Beschleunigung, Komplexität, Unüberschaubarkeit und Wurzellosigkeit faßbar macht. Die filmische Bildersprache moderner Reiseessays ist auffällig.

Wie in der Literatur, seit der Aufklärung, so dominiert auch in der Kunst der Jahrhundertwende der Blick nach Innen. Nicht mehr die Mimesis steht im Vordergrund, sondern die Ausdruckskraft aus dem Inneren. Auch in jenen Bildern, in denen die Landschaft oder die äußere Umwelt eine Rolle spielt, wird die Natur verklärt und ästhetisiert. In dieser Verklärung scheinen sich die Ideale des Bürgertums zu verwirklichen, das Individuum erscheint dem gegenüber aber als klein und bedroht. Besonders deutlich wird dies in der Landschaftsmalerei eines Caspar David Friedrich, dessen Personen, so sie in den Bildern überhaupt vorkommen, sich als identitätslos erweisen, verdrängt oder überlagert von einer über alles erhabenen Natur. In der Moderne erscheint die erhabene Natur als Wolkenkratzer in der Großstadt. Der einzelne Mensch fühlt sich hier auch verloren.

### 3.1.1.1 Deskriptive und poetische Sprache

Die Gegenstände und Sachverhalte, die ein reisender Schriftsteller mit kritisch-distanziertem Blick beobachtet, werden in Sprache umgesetzt. Welche besonderen Sprachmittel werden hierfür herangezogen? Sicherlich verwendet ein reisender Literat eine andere Sprache als ein Wissenschaftler oder Berichterstatter. Roman Jakobson hat angesichts der ästhetischen Qualität eines Textes die Frage gestellt: „Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?“<sup>175</sup> Solange literarische Texte als ästhetisches Kunstwerk aufgefaßt werden, die eine autonome Ordnungsregel innehaben, erhalten sie eine Sonderstellung im Gesellschaftssystem. Spätestens seit der Aufklärung wird im abendländischen Kulturraum

---

<sup>174</sup> Vgl. Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 299.

<sup>175</sup> Roman Jakobson: Linguistik und Poetik [1960]. In: Ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert (Hg.), Frankfurt a.M. 1979, S. 83-121, hier S. 84.

die Wirklichkeit anhand der faktisch-analytischen Methode immer mehr durch die wissenschaftliche Exaktheit erschlossen.

In diesem Abschnitt sollen die sprachlichen Besonderheiten der Reiseessays im Hinblick auf ihre Poetizität und ihre rhetorische Eigenschaften näher betrachtet werden. Dabei ist besonders hervorzuheben, inwieweit die poetische Sprache von der Alltagssprache bzw. wissenschaftlichen Sprache abweicht, und ferner, welche Wirkung durch die Kombination beider Sprachebenen erzielt wird.

Als kommunikatives System benötigt die menschliche Sprache je nach Kontext entweder Denotation oder Konnotation. Während die Denotation in der Semiotik generell für die referentielle Funktion, d.h. für das Verhältnis zwischen einem Zeichen und seinem Bezugsobjekt zuständig ist, wird die Konnotation als assoziierte emotionale Mitbedeutung bezeichnet. Die literaturwissenschaftliche Diskussion interessiert sich mehr für die konnotative Verwendung der Sprache, weil dadurch die Sprache mehrdeutig erscheint und erst so sich eine ästhetische Interpretationsmöglichkeit ergibt.

Nach der Deviationstheorie verwendet die Literatur die Sprache abweichend von ihrer Normalbedeutung, verfremdet sie künstlerisch und erzielt so poetische Effekte, die die Poetizität oder Literarizität von Texten ausmacht. Literarische Texte erhalten ihre Besonderheit als Kunstwerk vor allem von der Mehrdeutigkeit ihrer Sprache. Anders als in der Alltagskommunikation oder Wissenschaftssprache, in der eine möglichst klare Botschaft gewünscht wird, zeigen sich in der literarischen Kommunikation offene Interpretationsmöglichkeiten.

Die Problematik der Sprache tritt im Reisebericht als hybrider Textsorte anders als im fiktionalen Text auf. In Koeppens Reiseessays sind verschiedene Sprachstile zu beobachten: Wenn der Erzähler faktische Informationen vermittelt, benutzt er die schlichte Berichtsform. Aber oft folgt dieser berichtenden Sprachform rhetorisch geschmückte, poetische Sprache, wie z.B. lange, parataktische Sätze oder Vergleiche. Die Sprache, die in den Texten verwendet wird, ist hybrid: sowohl natürlich als auch poetisch. Die ständige Wechselwirkung zweier verschiedener Sprachmodi gibt den Texten Spannungsmomente. Sie wirken nicht streng sachlich durch ihre poetische Sprache, erreichen jedoch immer wieder mit ihrer deskriptiven Sprache die reale Dimension. Dieser Bruch fungiert für die Textstruktur als produktiver Treibstoff.

Insbesondere erhalten Koeppens Reiseessays ihren ästhetischen Charakter durch die rhetorischen Stilmittel und die ornamentalen Elemente der Sprache. Die Verwendung von Metonymie und Metapher ist besonders auffällig. Die Metapher hat grundsätzlich zwei Funktionen: „die Erweiterung der Sprache, um neue Sachverhalte zu beschreiben, und die poetische Funktion, der Sprache Färbung und Nuanciertheit zu geben“.<sup>176</sup> Statt der begriffli-

---

<sup>176</sup> Paul Henle: Die Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher. Darmstadt 1996, S. 80-105, hier S. 80.

chen Darstellung benutzt Koeppen öfters Bildersprachen. Sie haben viel stärkere Wirkung für die Vermittlung einer Szene als die beschreibende, abstrakte Sprache. Koeppen benutzt einen poetischen Sprachstil, so daß der Inhalt der Äußerung mehrdeutig interpretiert werden kann. Vor allem haben metaphorische Ausdrücke die Möglichkeit, neue Wirklichkeiten zu schaffen und unser Begriffssystem zu verändern. Metaphorische Ausdrücke sind z.B. Stalingrad als „Rennbahn des Staubes und Fließband des Todes“ (4. 172). Die Mehrdeutigkeit des Tunnels als einer Grenze zwischen Frankreich und Spanien wird dadurch deutlich, daß der Tunnel nicht nur die Grenze von zwei Ländern darstellt, sondern eine symbolische Bedeutung erhält: Dieser Tunnel liegt zwischen der irdischen Welt und der mythischen Unterwelt. Der Reisende fühlt sich, als ob er in eine mythische Unterwelt komme.

Eine Metapher hat symbolische und ikonographische Aspekte. Anders als die Normal-sprache, die innerhalb der Kommunikationssituation stets eine eindeutige Bedeutung zu erschließen hat, fordert die poetische Sprache ihre ästhetische Autonomie. Joseph Strelka schreibt über die Bedeutung der poetischen Sprache im literarischen Reisebericht:

„Die Subjektivität der poetischen Sprache des Lyrischen ist dabei der prosa-essayistischen Subjektivität näher als der fiktionalen Objektivität des Epikers oder Dramatikers.“<sup>177</sup>

Im Gegensatz zum Begriff verzichtet die Metapher darauf, das Nichtidentische in verfälschender Weise als identisch zu setzen. Die Beziehung zwischen Wort und Gegenstand ist bei der Metapher nicht zwingend und verbindlich, sondern dynamisch und fließend.<sup>178</sup> Koeppen beginnt die Darstellung eines Ortes mit bildlichen Mustern. Rom als altes Gemälde im Schaufenster eines Antiquars, Paris mit einem Stadtplan, Spaniens geographische Umriss in Form einer Stierhaut. Räumlichkeit kann also mit unterschiedlichen Aspekten betrachtet werden. Sie spielt zuerst als Handlungsraum eine Rolle, in dem der Reisende sich bewegt, dann kann ein Ort Stimmung und Gefühle widerspiegeln. Und ferner kann er eine symbolische Bedeutung haben. Die bildhafte Darstellung wirkt für die Vorstellung eines Objektes günstiger als die begriffliche Erklärung. Betrachtet man die Anfänge der Reisetexte Koeppens, so stellt sich heraus, daß der Erzähler einen topographischen Ort anhand der ikonischen Bilder heranzieht, um die maximale Vorstellungsmöglichkeit zu erlangen. Seit dem späten 19. Jahrhundert sind die reproduzierten Bilder in die Öffentlichkeit gekommen.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Josef Strelka: Der literarische Reisebericht. In: Klaus Weissenberger (Hg.), Prosakunst ohne Erzählen. Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa, Tübingen 1985, S. 169-184, hier S. 183.

<sup>178</sup> Carmen Ulrich: Sinn und Sinnlichkeit des Reisens. Indien(be)schreibungen von Hubert Fichte, Günter Grass und Josef Winkler, München 2004, S. 32.

<sup>179</sup> Um 1874 kam zum erstenmal die Bildpostkarte auf den Markt. Vgl. Thomas Zacharias: Blick der Moderne. Einführung in ihre Kunst, München 1984, S. 157.

Rhetorische und künstlerische Stilmittel spielen dabei eine wichtige Rolle. Vor allem wird in der Schilderung der spanischen Landschaft und der kontrastiven Bilder vom dunklen und hellen Rom der parataktische Satzbau eingesetzt. Da Reiseessays fürs Hören verfaßt worden sind, sind zuerst ihre phonetischen Besonderheiten auffällig. Ein genauerer Blick verdeutlicht, wie Koeppen durch visuelle Darstellungen seine Erfahrung und Beobachtung dem Publikum vergegenwärtigt. Durch den fingierenden Akt wird das Imaginäre in ein Bild umgesetzt. Die Erinnerung wird durch Bilder affektiv vergegenwärtigt. Metapher, Allegorie, Vergleich, Personifizierung sowie Inszenierung bis zum direkten Zitat der bildenden Kunstwerke fungieren dabei als narrative Stilmittel. Assoziation und Einbildungskraft sind subjektives Aufnahmevermögen des Autors wie des Lesers.

Die poetische Sprache wird mit der metaphorischen Darstellung eingenommen. Der empfindsame Reisende stellt durch die räumliche Schilderung eine Stimmung dar, wobei deskriptive und metaphorische Darstellungsmittel wechselnd eingesetzt werden. Die Metapher stellt eine „Störung“ der sprachlichen Ordnung dar, aber sie artikuliert dadurch „die Erkenntnis einer Verwandtschaft der Dinge“<sup>180</sup>. In der alltagskommunikativen Situation spricht man nicht immer nach der Logik der Sprache. Für die erweiterte Erfassung bzw. maximalen Informationen der Wirklichkeit wird ein metaphorisches Darstellungsmittel sogar unerlässlich. „Die Metapher läßt sich nicht analytisch durch eine Zerlegung in letzte Elemente beschreiben.“<sup>181</sup> Die für literarische Texte spezifische Metapher ist dadurch charakterisiert, daß sie einen doppelten Regelverstoß darstellt. „Die Metapher ist keine Abweichung vom normalen Sprachgebrauch, sie ist normaler Sprachgebrauch.“<sup>182</sup>

Da die Metapher ein zufälliges Phänomen darstellt, ist ihre Verwendung in Reiseessays besonders effizient. Nicht rigoros kalkulierte, sondern flüchtig eingeführte Assoziationen lassen die Gegenstände und Beobachtungen zu Anlässen für die weiteren Gedanken werden. Eine Metapher bricht erstens die Konvention. Aber dieser Regelverstoß wird irgendwann selber zur Regel. Die literarische Metapher kann hier in ihrer Funktion als eine doppelte Normabweichung eingesetzt werden. Zweitens kann bei der Metapher die Bewußtseinslage der doppelten Bedeutung gegeben sein.<sup>183</sup> Die ästhetische Verfahrensweise führt zur Bedeutungsveränderung bzw. Bedeutungserweiterung der Räumlichkeit.

### 3.1.1.2 Szene als Kombination von Raum und Zeit

Die poetische Sprache ermöglicht es, die alltägliche Wirklichkeit szenisch darzustellen.

---

<sup>180</sup> Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 4., durchgesehene Aufl., Göttingen 1997, S. 11.

<sup>181</sup> Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 4., durchgesehene Aufl., Göttingen 1997, S. 16.

<sup>182</sup> Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 4., durchgesehene Aufl., Göttingen 1997, S. 16f.

<sup>183</sup> Vgl. Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. 4., durchgesehene Aufl., Göttingen 1997, S. 17.

Die wichtigsten Darstellungsmittel sind Bericht, Beschreibung, Darstellung und Erzählung. Indem der Erzähler auf die faktengetreue Deskription verzichtet und die Wirklichkeit bildhaft erfaßt, erhalten seine Texte eine unterschiedliche Zeitstruktur. Die Erzählformen Anekdote und Episode erweisen sich dementsprechend als flüchtige Stile.

Dies hat der Autor Koeppen in dem knappen Text *Der Reinfelder Mond* gezeigt, der als erster des Reisebuches *Nach Rußland und anderswohin* für die gesamten Reisetexte einen programmatischen Charakter hat. Der kleine Ort Reinfeld wird mit verschiedenen Zeiten verbunden dargestellt, so daß der Leser keine eindimensionalen Eindrücke erwarten kann, sondern die Bilder eines Ortes von mehreren Perspektiven betrachtet werden müssen. Der Erzähler hebt dabei hervor, daß die provinzielle Stadt wichtige historische Ereignisse, wie die Revolution von 1918, den ersten Weltkrieg, die Weimarer Republik, verschlafen hat. Über den Zweiten Weltkrieg und drohenden nächsten Gefahren schreibt er noch:

„[...] und am Tisch erinnerte man sich der Versammlungen, der Fahnen und der großen Zeit. [...] Eine neue große Zeit wird ihre Begeisterten und ihre Mörder finden“ (4, 10).

Die Beschreibung eines Ortes wird zum Ort einer anderen Zeit und wird in den Raum für die Imagination verwandelt. Die Phantasie des Lesers soll hier mitspielen. Dann bekommen der konkrete Ort und die referentiellen Gegenstände ein abstraktes Bild.

Die ästhetische Qualität der Texte entsteht durch die Inszenierung der Beobachtung. Koeppen schildert eine Szene des Stierkampfes besonders lebhaft und farbig, so daß der Leser ihn sich gut vorstellen kann. Indem er den Stier personifiziert, wird der ganze Vorgang des Stierkampfes dramatisch gestaltet. Hier überschreiten Wirklichkeit und Spiel ihre Grenzen. Durch die sinnliche Wahrnehmung und ihre Erweiterung durch die imaginäre Vorstellungskraft wird eine neue Ebene von Wirklichkeit eröffnet. In Wahrheit ist die Szene des Stierkampfes nichts anderes als „eine Schlachthauszene“ (4, 72).

Im Unterschied zu der Form der großen Erzählung erlaubt die Anekdote als kleinste historiographische Einheit trotz ihres literarischen Charakters, einen gewissen Realitätsbezug aufrecht zu erhalten.

Koeppens Reiseessays zeigen das montagehafte Konstruktionsprinzip, das verschiedene narrative Mittel aneinanderreicht: Bericht, Beschreibung, Kommentar, Bewußtseinsdarstellung. Interessant ist zu beobachten, daß der Faktor des Zufälligen hier ein die Handlung steuerndes Element darstellt. Ähnlich wie in seinen Romanen tritt in Koeppens Reiseessays die Schwierigkeit auf, chronologisch zu erzählen. Dieses Phänomen ist darauf zurückzuführen, daß die moderne Gesellschaft, insbesondere ihre Bilder der Großstädte, nicht eine Kontinuität darstellen, sondern immer brüchig vermittelt werden. Öfters werden die Raumdarstellungen aus dem Außen und Innen von Personen zusammengesetzt. Der Bewußtseinsstrom, ein typisches Merkmal des modernen Prosatextes, ist auch in Reiseessays zu beobachten. Er vermittelt Erinnerungsfetzen, Assoziationen und Reflexionen der

Figuren – fragmentarisch.

Handlungen werden durch Beschreibung, Kommentar, szenische Darstellung und Bewußtseinswiedergabe vorangetrieben. Vor allem Dagmar von Briel sieht das Fragmentarische in Koeppens Werk als ein ästhetisches Prinzip.<sup>184</sup> Der fragmentarische Charakter beruht auf der Suche nach einem transzendentalen Signifikat, einer Suche, die nur noch als ein niemals erfüllbares Begehren fortwirkt.<sup>185</sup>

Von der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung aus bauen sich die einzelnen Texte auf vier narrativen Komponenten auf: Beschreibung, Reflexion, Erinnerung und Erzählung. Die Charakteristik der optischen Wahrnehmung der Moderne ist durch die Geschwindigkeit gekennzeichnet: Die rasante Geschwindigkeit, eine Fülle visueller und akustischer Reizquellen, sie bewirken ein anderes Wahrnehmungsmodell als etwa das der Goethezeit. In schneller Bewegung gesehene Gegenstände verändern ihren Umriß, wie z.B. die nahe vorbeihuschende Landschaft, wenn sie aus dem Auto- oder Zugfenster gesehen wird. Vor allem aber ist es der Kontrast zwischen der psychologisch bedingt langsameren Bewegung des Menschen und der hohen Geschwindigkeit der Maschinen, der dem Auge eine Vorrangstellung bei der Bewältigung der auf die Wahrnehmung einstürmenden Eindrücke verschafft.

Schon Aristoteles hat die Erweiterungsmöglichkeit des sprachlichen Mediums jenseits des natürlichen Zeitablaufs erkannt: „[...] das Epos verfügt über unbeschränkte Zeit [...]“<sup>186</sup> Nach Eberhard Lämmert erhalten die Bauformen einer Erzählung ihre Kontur erst dadurch, daß die monotone Sukzession der erzählten Zeit beim Erzählen auf verschiedene Weise verzerrt, unterbrochen, umgestellt oder gar aufgehoben werde.<sup>187</sup> Lineare Geschichtsauffassung ist Koeppen von Anfang an fremd. Sein historisches Bewußtsein ist eher durch die „ewige Wiederkehr“ im Sinne von Nietzsche charakterisiert. Der menschliche Zivilisationsprozeß bedeutet deswegen keinen Fortschritt, sondern er scheint für Koeppen eine bedrohliche Entwicklung zu sein. Die zeitlichen Faktoren, von denen in seinen Texten die Rede ist, sind Plötzlichkeit und Simultaneität – die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeiten. Das Erzählen entspringt dem Erinnern, und das Erinnern ereignet sich im Erzählen.

Die Reise als Ereignis hat ihren Anfang und ihr Ende. Und wie alle anderen Erzählwerke haben auch die Reiseessays einen Anfang und ein Ende. Die grundlegende Zeitstruktur erweist sich zumeist als eine chronologische. Doch zwischendurch werden oft zeitliche

---

<sup>184</sup> Vgl. Dagmar von Briel: Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis, Mainz 1996, S. 82.

<sup>185</sup> Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart / Weimar 1998, S. 84. Stichwort *Dekonstruktivismus*.

<sup>186</sup> Aristoteles: Poetik. Übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausg., Stuttgart 1994, S. 17.

<sup>187</sup> Vgl. Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. 2. Aufl. Stuttgart 1967, S. 32.

Raffung und Dehnung sowie Überschreitung in die andere Zeitebene eingesetzt, so daß die Zeitstruktur bei der tiefenstrukturellen Analyse eine Multiperspektive aufweist. Während die Erzählzeit mit dem jeweiligen Textumfang als identisch angesehen werden kann, ist die erzählte Zeit in mehreren Ebenen zu unterscheiden. Zuerst kann man die erzählte Zeit mit Koeppens Reisezeit identifizieren, weil die Texte im Grunde über seine wirkliche Reiseerfahrung berichten sollen. Doch die Erzählstoffe, die in den Texten behandelt werden, haben sich über die tatsächlichen Erfahrungen hinaus bis in den imaginären Zeitraum zu strecken. Diese erzählerische Schreibweise erinnert an den modernen Roman, der ebenfalls eine komplexe erzählte Zeit aufweist.

Für den New Historicism vermag die intertextuelle Beziehung zwischen historischer Faktizität und literarischer Gestaltung die Wirklichkeit effektiver zu vermitteln. Das Konzept der „dichten Beschreibung“ bei Geertz hat auch eine ähnliche Intention. Eine dichte Beschreibung sieht die Unschärfe und das kreative Potential der sprachlichen Erklärung als Chance, nicht als Gefahr.<sup>188</sup> Die Technik einer dichten Fremdbeschreibung erfordert die Perspektive der Einheimischen. Dies bedeutet ganz eindeutig einen imaginativen Vorgang. Geertz hat dazu das in der europäischen Tradition wurzelnde Genre des Essays bevorzugt.<sup>189</sup>

### 3.1.2 Das Ich als hybrider Erzähler

In der Reisebeschreibung ist die Distanz zwischen Autor und Erzähler, Erleben und Erzählen geringer als im fiktionalen Text. Hier ist zunächst nicht deutlich, ob zwei wichtige Instanzen des literarischen Textes geteilt vorhanden sind. In konventionellen Reiseberichten treten Orte auf, die dem Leser unbekannt sind und deswegen eine gewisse Neugier erwecken oder worüber frische Informationen mitzuteilen wären. Der Reiseessay schildert im Gegensatz dazu die schon der Welt mehr oder weniger bekannten Orte. Der Autor und der Leser werden folglich mit einer anderen Fragen konfrontiert: der Selbstfindung in der Fremde. Was Koeppens Texte in erster Linie strukturell aufbaut, ist nicht die Reiseunternehmung, die sie in oberflächlichen Ebenen als handlungstreibende Instanz darzustellen scheint; vielmehr ist der Sinn des Reisens und dessen Beschreibung in der Selbstreflexivität des Subjekts zu finden, die sich erst aus der Tiefenstrukturanalyse des Textes ergibt.

Es ist nachgewiesen, daß die reale Person Wolfgang Koeppen in den fünfziger Jahren eu-

---

<sup>188</sup> Vgl. Birgit Griesbeck: Japan *dicht* beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung, München 2001, S. 30.

<sup>189</sup> Vgl. Birgit Griesbeck: Japan *dicht* beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung, München 2001, S. 45.

ropäische Großstädte, Amerika und Rußland bereist hat. Die narrative Umsetzung dieser Reiseerfahrungen in seine Texte wird durch mehrere Instanzen erfüllt. Diese Instanzen können aus strukturalistischer Perspektive gesehen eine einheitliche Autorschaft innerhalb eines Textes ersetzen. Wenn Erzählen im traditionellen Sinne eine Distanz zwischen Ereignis und Bericht voraussetzt, dann ist der innere Monolog – als autonomer, von keinem Erzähler manipulierter – nicht eine narrative Form der Fiktion. Anders als der Romanerzähler, den der Autor als Vermittlungsinstanz fiktiv vorlegt, ist der Erzähler einer Reisebeschreibung auf den ersten Blick mit dem Autor identisch: Eine textexterne reale Person unternimmt eine Reise, schreibt über ihre Erfahrungen und berichtet von den besuchten Ländern. Bei genauerem Hinsehen jedoch unterscheidet sich der Autor vom textinternen Erzähler.

In der Reisebeschreibung, insbesondere in Koeppens Reiseessays, spielt das Ich mit seinen vielfältigen Präsentationsformen für die Textstruktur eine entscheidende Rolle: In erster Linie tritt Koeppen als Berichterstatter auf, der die reale Wirklichkeit sachlich beschreibt. Er nimmt die Welt sinnlich wahr und berichtet darüber. Aber die Wirklichkeitsbilder werden abhängig von seinen selektierenden und kombinierenden Wahrnehmungsakten dargestellt. In diesem subjektiven Vorgang erhält der Autor seine narrative Erzählerrolle. Von einem Reiseessay erwartet der Leser eine direkte Begegnung mit dem empirisch-historischen Autor. So bleibt der Erzähler im Reiseessay nicht anonym, er hat einen Namen. Der Autor tritt persönlich als Ich-Erzähler in Texten auf. Die Darstellung des Reiseberichts hängt von der Einstellung des Autors gegenüber dem Leben, vor allem aber von der sozialen Lage, dem Niveau von Bildung und Erziehung, von den beruflichen Interessen, den politischen Ansichten, von religiösen und schließlich von persönlichen Eigenschaften wie Charakter, Temperament, Wahrnehmungsfähigkeit ab.

Die Person Wolfgang Koeppen ist ein realer Autor, aber gleichzeitig der fiktive Erzähler. Diese Identität und Divergenz geben der Gattungsform eine eigene Darstellungsweise. Musil hat den Essayismus als Lebensform am Beispiel der Figur Ulrich demonstriert: „Die Erde, namentlich Ulrich, huldige der Utopie des Essayismus.“<sup>190</sup> Musils essayistische Schreibweise wird dadurch charakterisiert, daß er mit dem Wechselspiel von Depersonalisierung und Annäherung der Figuren die moderne Welt, vor allem das großstädtische Milieu, in bezug auf ihre massenhafte und individuelle Identität dargestellt hat.

---

<sup>190</sup> Koeppen hat 1933 eine Rezension zu Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* geschrieben. Der Titel lautet: *Roman um Reden*. Es handelt sich bei diesem Roman nicht um die Handlung, wie es in einem konventionellen Roman üblich ist, sondern um Reden, um Sprache an sich. In einem anderen Aufsatz, in *Robert Musil oder Ein erschreckendes Gebirge* (1980), bezeichnet Koeppen den Roman Musils als Erzählen ohne Ende. Er bietet statt einer Handlung Augenblicke der Unentschlossenheit, ein Zeichen und einen Reiz der neuen Literatur überhaupt (6, 19). Berücksichtigt man Koeppens affirmative Beurteilung der modernen Schreibweise, so ist es nicht erstaunlich zu beobachten, daß sich zwischen Musils Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* und Koeppens Reiseessays sowohl thematisch als auch strukturell Affinitäten ergeben.

Walter Moser sieht hier eine narrative Strategie, die dem Roman eine maximale Öffnung auf nichtliterarische Diskursmaterialien erlaubt.<sup>191</sup>

Während bei einem rein fiktionalen Text die Handlung normalerweise in der imaginären Welt des Autors abgeschlossen ist, wird sie beim Reiseessay spontan mit realen Erlebnissen vermischt hergestellt. Wie der Autor sich mit unerwarteten, plötzlichen und zufälligen Erfahrungen auseinandersetzt und sie ästhetisiert, ist eine wichtige Charakteristik des Reiseessays. Schärf hat mit Recht den wichtigen Punkt des Essays hervorgehoben, indem er auf das Verhältnis zwischen Autor, Erzähler und Figur hinweist. Er behauptet weiterhin die Faktizität des Ich als literarisches Ereignis. Damit das Subjekt die fiktionale Rolle hat spielen können, hat es sich als Faktum präsentieren müssen, worauf diese Fiktionen beziehbar haben werden können.

Bei Tagebuch, Autobiographie, Brief, Reiseliteratur, Essay usw. liegt die Verdoppelung des Autors in einem von ihm zusätzlich konstruierten Ich, das in einer mehr oder weniger fingierten Lebensgeschichte erscheint. Hiermit macht sich der Autor zum Referenten seines Textes. In diesen Textsorten tritt die Problematik vom narrativen Subjekt noch komplexer auf als in rein fiktionalen Gattungen, in denen der Unterschied zwischen Autor und Erzähler relativ eindeutig erscheint. Die dem Autor zugewiesene Doppelrolle, zugleich außerhalb und innerhalb seines Textes zu sein und sich in letzterer Position durch Ich- oder Er-Figuren vertreten zu lassen, eröffnet eine Fülle von Möglichkeiten zu spielerischer Vertauschung von Leben und Schreiben.

Auf den ersten Blick tritt der reisende Autor als Ich-Erzähler, der über seine realen Reiseerfahrungen berichtet, auf. Seine Figur ist mit der realen Person Wolfgang Koeppen identisch. Die Schilderung der Reise beruht auf der authentischen Erfahrung des Erzählers. Diese Erzählposition bildet einen äußerlichen Rahmen der ganzen Textstruktur. Aber der Erzähler verändert seine Position von höchstpersönlicher realer Person über den neutralen Berichterstatter bis hin zum fiktiven Erzähler. Michail Bachtin geht von einer dynamischen, prozeßhaften Textkonzeption aus, in der er den dialogischen, ambi- bzw. polyvalenten und pluralistischen Aspekt betont und auf ein selbstbewußtes Subjekt, das sich im literarischen Diskurs darstellen kann, verzichtet. An die Stelle des Ichs treten bei ihm in vielfältige Facetten zersplitterte, pulverisierte Ich-Instanzen.

In den gesamten Reisetexten tritt die Person Wolfgang Koeppen in verschiedener Instanz auf: Zuerst handelt er als realer Reiseschriftsteller. Er organisiert seine Reise für die Auftragsarbeit und schreibt in Fakten über ihren Verlauf und die neuen Verhältnisse. Dann schreibt er seine Reiseerlebnisse und Reflexionen nieder, wobei er die Grenze zwischen realer Autorrolle und fiktiver Erzählerrolle häufig verschwommen darstellt. Schließlich tritt Koeppen selber wie eine Romanfigur auf. Er inszeniert und fiktionalisiert sich selbst,

---

<sup>191</sup> Walter Moser: Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zu Robert Musils Essayismus. In: Jacques Le Rider, Gerard Raulet (Hg.), Verabschiedung der (Post-)Moderne? Tübingen 1987, S. 194.

so daß die Reisetexte teilweise in eine fiktionale Ebene treten. Die Wahrnehmungsbilder und die Erinnerungsbilder des Erzählers werden zu wesentlichen Textkomponenten. Die Aufgabe des Erzählers besteht darin, den diachronischen Reiseverlauf zu zerlegen und ihn mit verschiedenen Zeitebenen zu montieren, so daß eine erweiterte Wirklichkeit entsteht.

### 3.1.2.1 Der empfindsame Beobachter

Der Untertitel des ersten Reisebuches: „Empfindsame Reisen“ verweist auf Koeppens Reisemodus und Wahrnehmungsmuster. Da Koeppen als „empfindsamer“ Reisender Distanz zum Massentourismus hält, wählt er die Individualreise. Einsamkeit und Schwermut des Intellektuellen treten als typische Merkmale in allen Texten auf. Folglich legt Koeppen wohl auf die Inszenierung seiner Reisen großen Wert. Ein Beispiel hierfür ist, daß er für die Reise nach Rußland vier Fahrkarten kauft, um im Bahnabteil allein zu sein, oder wie Koeppen selbst sagt, um zu träumen.

Der empfindsame Reisende hat vor allem Topoi wie Mond, Ruinen, Gräber, Parks usw. bevorzugt.<sup>192</sup> Koeppen beobachtet zunächst möglichst objektiv seine Umwelt, wobei seine Erzählhaltung neutral bleibt. Man nennt diese Wahrnehmungsweise das *Camera-eye*. An der Grenze zwischen realer Autorrolle und dem Erzähler existiert nur eine geringe Distanz. Gegenstände der Beobachtung können häufig in symbolischer Bedeutung konnotativ interpretiert werden. Deswegen ergeben sich in den jeweiligen Texten nicht nur die reale Atmosphäre, sondern auch ästhetische Stimmungen. Gegenstände in der aktuellen Wahrnehmung können nur identifiziert werden, weil die inaktuellen Wahrnehmungen der Einbildungskraft virtuell präsent und assoziativ abrufbar sind. Gegenwärtiges wird unter dem Aspekt von Gespeichertem wahrgenommen, und der antizipierende Rückgriff auf die Einbildungskraft sichert die Kontinuität der Erfahrung. Das ästhetische Potential der Einbildungskraft liegt in ihrem Vermögen zur spontanen und freien Selektion wie auch zur innovativen Kombination von Vorstellungsinhalten.

Dementsprechend ist das Erzähltempo der Texte sehr unterschiedlich. Dem Erzähler Koeppen sind allerdings die genauen Daten- und Zeitangaben für sein Schreiben nicht besonders relevant, so daß er nur sporadisch und anspielend seine Reisezeit erwähnt.<sup>193</sup> Dies hebt die ästhetische Zeitstruktur der Texte um so mehr hervor. Koeppen bewegt sich auf Reisen in einem imaginären Raum. Diese innere Bewegung mündet schließlich in ei-

---

<sup>192</sup> Die literarische Epoche Empfindsamkeit bevorzugte Mond, Auf- und Untergang der Sonne, Ruinen, Gräber, englische Parks, Natur und Landschaft usw. Es besteht die Parallele zwischen der Empfindsamkeit und Koeppens empfindsamer Reisehaltung. Vgl. Volker Meid (Hg.): Sachlexikon Literatur. München 2000, S. 202ff., Stichwort *Empfindsamkeit*.

<sup>193</sup> Im Manuskript für den Romtext hat Koeppen die Jahreszahl 1957 in allgemeine Angaben geändert.

nen imaginären und fiktionalen Raum.<sup>194</sup> Spezifisch für die Reisebeschreibung ist es die äußere Bewegung, die den Text vorantreibt. Dies begünstigt den Erzähler sehr, so daß er, ohne der Logik der Fabel zu gehorchen, seinen Gedanken folgen kann. Hier spielt die essayistische Struktur eine wichtige Rolle. Doch anders als beim reinen Essay entwickelt im Reiseessay, neben dem Gedankengang, eine weitere Instanz den Text: die Reiseroute.

Zlatko Klátik<sup>195</sup> unterscheidet die Position des erzählenden Subjekts, die eine Differenzierung zwischen dokumentarischem und ästhetischem Reisebericht erlauben soll. Zu einem Gattungsmerkmal der Reisebeschreibung wird dadurch die Identität von Autor und Erzähler. Der Autor ist das integrierende Prinzip der Reisebeschreibung. Aus seiner Position zur Wirklichkeit und der Art, wie er ihre Darstellung in ein episches Ganzes organisiert, läßt sich eine typologische Unterscheidung zwischen verschiedenen Formen der Reiseliteratur bis hin zum fiktionalen Reiseroman vornehmen. Klátik ergänzt diese Feststellungen zum Problem des Autors und des Erzählers durch Überlegungen zur Funktion der Handlung, des Raumes und der Zeit in der Reisebeschreibung und in der fiktionalen Prosa.

Die scheinbare Nichtbeteiligung des Sprechers oder Erzählers, seine äußerste Zurücknahme, wechselnd mit der direkten Einmischung des Autor-Ichs, findet sich durchgehend in den Reiseberichten. Auch dies ist ein Merkmal modernen Erzählens. Der Reisebericht kennt – ebenso wie die Autobiographie und andere dokumentarische Textarten – die festen Konturen des im Autor sozial und historisch identifizierbaren Ich-Erzählers. Von dessen Identität leitet sich die Authentizität der Wirklichkeitsdarstellung her. Koeppen schafft aber über das diesen Textarten inhärente Realitätsprinzip hinaus eine fiktionale Dimension. Sie entsteht aus der zeitlichen und örtlichen Differenz, die den rückblickenden Ich-Erzähler von dem erlebenden Ich trennt. Durch die Differenz verschiedener Aussage- und Erzählinstanzen erhält seine Reiseprosa eine neue Qualität von Spannung. Die Konturen der verschiedenen Erzählebenen werden durch die genaueren Analysen der Erzählerrolle deutlich gemacht.

### 3.1.2.2 Der Geschichtenerzähler

Die Gestaltungsweisen rücken die Gattung wieder in die Nähe der Dichtung, weil die Autoren oft zur stilistischen und kompositorischen Originalität gezwungen sind: dann nämlich, wenn sie über längst bekannte Gegenstände schreiben. Die Erfahrung und Auseinandersetzung mit dem Fremden können für den Reisenden wie für den Leser Innovations-

---

<sup>194</sup> Vgl. Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie, Opladen 1998, S. 103. Erich Auerbach: Mimesis. S. 491f.

<sup>195</sup> Zlatko Klátik: Über die Poetik der Reisebeschreibung. In: Zagadn ienia Rodzajow Literackich 11 (1969), S. 136. Zit. nach Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 21.

charakter besitzen und zu künstlerischen und geistigen Entwürfen anleiten; die dabei gewonnenen Erkenntnisse sind nicht immer nur rational, sondern auch zugleich ästhetisch, da sie schon Entwurfscharakter besitzen.<sup>196</sup> Die beobachteten bzw. erfahrenen Tatsachen bilden Erzähleinheiten und werden als funktionale Handlungen vorgelegt, wobei sie keiner rigiden Kausalität, sondern lockeren Gesetzen folgen. Kombination und Wiederholung sind dabei zwei wichtige narrative Verfahren.<sup>197</sup>

Koeppen erzählt seine Erfahrung in Madrid wie eine Kriminalgeschichte. Der Erzähler und die Figuren, die Koeppen in Texten darstellt, bleiben als Typus stets unverändert, wobei der Erzähler von Anfang an seine individualistische Haltung gegenüber den anderen Personen behält. Die anderen Figuren werden oft mit ikonographischen Bildzeichen dargestellt, und sie bleiben immer der gleiche Typ innerhalb des Textes: die amerikanischen Damen mit Blumenbeethut (4, 388; 444).

Ottmar Ette zufolge beansprucht die Gattung Reisebericht genauso viel Geltung auf die Mehrstimmigkeit des Wortes wie der Roman. Beim Reisebericht sollte die Dialogizität als Grundbedingung aller Erfahrung und allen Schreibens angesehen werden.<sup>198</sup> Identitätsauflösung der Erzählerinstanz ist für Koeppen als Künstler eine Schlüsselfrage, die er mit seiner essayistischen Schreibweise zu lösen versucht. Mit dem Essayismus insistiert er auf der Autonomie der literarischen Praxis.<sup>199</sup> Die personalisierende Erzählstruktur und der Diskurs sind in den Texten miteinander vermischt. Der Erzähler läßt nicht nur die Handlungsmuster der Einheimischen erkennen, sondern er zeigt auch seine eigenen. Damit verliert der Text das Merkmal der objektiven Sachbehandlung – statt dessen erhält er narrative Elemente.

In bestimmten Momenten verschwindet die Ich-Instanz hinter der Bühne und vermittelt fast anonym ihre Beobachtungen neutral wie das *Camera-eye*. Schließlich verliert sich der Ich-Erzähler völlig im Text, und an seine Stelle tritt der Er-Erzähler, der die Gedanken der Figur genau kennt. Diese Wechselwirkung von der Ich- und der Er-Erzählposition erweitert den Blickwinkel. Der dialektische Aufbau vom erlebenden und erzählenden Ich gibt der Textstruktur nicht nur in den Ich-Instanzen eine Spannung, sondern auch in den verschiedenen Zeitstufen. Je nach den Positionen des Erzählers ändern sich die Zeitebenen: gegenwärtig wahrnehmendes, erlebendes und dies alles erzählendes Ich.

---

<sup>196</sup> Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 26.

<sup>197</sup> Vgl. Reinhold Schardt: Narrative Verfahren. In: Miltos Pechlivanos et al. (Hg.), Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart 1995, S. 49-65, hier S. 55.

<sup>198</sup> Vgl. Ottmar Ette: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika, Weilerswist 2001, S. 38.

<sup>199</sup> Vgl. Dagmar von Briel: Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis, Mainz 1996, S. 9.

An vielen Textstellen wird der Leser irritiert, weil der Erzähler die Gedanken und Empfindungen der beobachteten Personen mitteilt. Dies ist nur in fiktionalen Textsorten als natürlich anzunehmen. Ein aufschlußreiches Beispiel zeigt sich in dem Textabschnitt der Beschreibung Chicagos. Der Erzähler beobachtet zuerst einen Passanten auf der Straße, und dann folgt er ihm bis zum Hotel (4, 439ff.). Üblicherweise ist für einen wirklichkeitsberichtenden Text hier die Grenze. Aber der Erzählende erzählt weiter. Es ist eine fiktionale Sprache. Die Subjektivierung der Erzählerinstanz wird im Reiseessay zugespitzt, indem der Erzählende seine tatsächlich und persönlich erlebte Welt dem Leser präsentiert. „Im Essay fallen Konstitution und Zersetzung des Subjekts in eins.“<sup>200</sup> Koeppen erzählt seine reale Erfahrung eines Diebstahls wie eine Kriminalgeschichte. Dieses für die Großstadt typische Motiv kommt in den Texten von Paris, London usw. wiederholt vor.

### 3.1.2.3 Selbstinszenierung

Die Struktur der Texte wird durch Wahrnehmung und Erinnerung sowie durch die Inszenierung des Reisenden aufgestellt. Einerseits zeigt Koeppen in den Reisetexten eigenes Erkenntnisinteresse als Schriftsteller, andererseits konzipiert er seine Texte als fiktionale Reisetexte, indem er sich selbst wie eine fiktionale Figur darstellt. Koeppen ist immer von dem Gedanken fasziniert gewesen, selbst ein Romanheld zu sein.

Koeppens Reisehaltung ist unzeitgemäß. Er benutzt gerne die alten Verkehrsmittel, die dem Reisenden mehr Zeit abfordern und ihn die Dauer der Fahrten fühlen läßt. Dadurch hat er für seine Phantasien mehr Zeit. Da die Haltung des Erzählers vor Ort unübersehbar die eines Flaneurs ist, spielen Faktoren wie Zufall, Spontaneität und Plötzlichkeit eine wichtige Rolle. Koeppen sucht durch Reisen seine Identität, die aber nicht die einzig wahre sein kann, sondern aus vielen Möglichkeiten besteht. Dies zeigt sich daran, daß er in Texten oft eine biographische Skizze entwirft. Er identifiziert sich mit den Figuren. Der Stil seiner Reise ist durch Empfindsamkeit, Individualität und Esprit charakterisiert. Der Reisende versteht sich grundsätzlich als Schriftsteller – nicht als politischer Botschafter, nicht als wissenschaftlicher Forscher. Sein Interessengebiet sind dementsprechend die Menschen, die Welt und er selbst: ein wahrnehmendes, ein erinnerndes und schließlich ein erfundenes Ich.

So wird die Identität des Autors durch die Reise in mehrere Identitäten aufgespalten. Raumänderung bedeutet Sich-Änderung, wobei Wahrnehmung, Beobachtung, Erinnerung und Erzählen vier wichtige Handlungsmuster darstellen. Koeppens Themen und Beobachtungsgegenstände sind aus dem eigenen Erkenntnisinteresse zusammengesetzt. Häufig

---

<sup>200</sup> Wolfgang Müller-Funk: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus, Berlin 1995, S. 284.

zu beobachtende Sujets sind Restaurants, Straßen, Marktplätze, Friedhöfe u.v.m. Diese Räume sind mit dem menschlichen Leben eng verbunden. Das reisende Subjekt soll mit der unterschiedlichen Bedeutung eines Ortes konfrontiert werden: Zuerst steht da das gegenwärtige Bild, das er real wahrnehmen kann. Dann gibt es die geschichtliche Bedeutung des Ortes. Schließlich kann er seine imaginäre Räumlichkeit mit diesen Bedeutungen verbinden. Man sieht die Parallelen zwischen der Autobiographie und dem Reiseessay, die ein Spannungsverhältnis zwischen erzähltem und erzählendem Ich als Grundstruktur bilden. In beiden Textsorten tritt das Ich nicht nur als reflektierendes Subjekt, sondern auch als Reflexionsobjekt auf.

### 3.1.3 Grenzüberschreitung

Grenzüberschreitung findet in mehrerer Hinsicht statt: Erstens wird die geographische Grenze überschritten, indem der Reisende die Grenze zwischen einzelnen Ländern passiert. Zweitens überschreitet er durch die erinnernde Handlung die Grenze zwischen den zeitlichen Ebenen. Drittens wird die Grenze zwischen Realität und Imagination bzw. Wirklichkeit und Möglichkeit durch die Fiktionalisierungsakte aufgehoben. In jedem Text markiert Koeppen deutlich die Momente der Grenzüberschreitung und schildert genau die Szenen des Raumes zwischen Hier und Dort, wo er sich gerade befindet. Für ihn erhält die Reise erst durch diese Grenzüberschreitung einen Sinn, nicht aber dadurch, den besuchten Ort zu besichtigen.

Edgar Platen hat Koeppens „Hang zu Grenzsituationen“ besonders im Rußlandtext hervorgehoben.<sup>201</sup> Die Grenze soll hier nicht nur eine geographische, sondern auch eine psychische und politisch-ideologische bedeuten. Er schildert besonders eindrucksvoll die Szenen der Annäherung an die Reiseziele. Verzögerte Annäherung bezeichnet die mentale Haltung gegenüber dem Land. Dies wird im Rußlandbericht am deutlichsten sichtbar. Am Ende der Reise kommt meistens die Melancholie.

Die Beschreibung der fremden Kulturen bedeutet eine „Transgression“<sup>202</sup>. Der Reiseessay setzt das individuelle und kollektive Gedächtnis aus dem Vorwissen mit den aktuellen Bildern zusammen. Ette nennt hierzu fünf typische semantische Markierungen der Orte in Reiseberichten: Abschied, Höhepunkt, Ankunft und Rückkehr.<sup>203</sup> Was bedeutet aber bei

---

<sup>201</sup> Edgar Platen: Ein „Hang zu Grenzsituationen“. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003, S. 185-200.

<sup>202</sup> Der Begriff „Transgression“ wurde früher in den Naturwissenschaften etabliert. In der Geologie bezeichnet er das Vordringen des Meeres über größere Gebiete eines Festlandes. In der Genetik bedeutet er das erblich bedingte Überschreiten der Variabilitätsgrenze elterlicher Merkmale.

<sup>203</sup> Vgl. Ottmar Ette: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika, Weilerswist 2001, S. 48ff.

Koeppen der Abschied von zuhause und der Aufbruch in eine fremde Welt? Befreiung oder Flucht?

Koeppens Reise als Grenzüberschreitung stellt ein revolutionäres Sujet zum Weltbild im Sinne Jurij Lotmans dar.<sup>204</sup> Auf seinen Reisen sind besonders die Annäherungsszenen beeindruckend. Koeppens Hang zum Zitat bleibt „nicht bei der bloßen Reproduktion einer Idee oder eines Wortlautes, sondern das Zitat wird in den Kontext des eigenen Textes integriert, wird ihm einverleibt.“<sup>205</sup>

Jurij M. Lotman behauptet, „daß [...] im literarischen Text eine Semantisierung der außer-semantischen (syntaktischen) Elemente der natürlichen Sprache stattfindet“.<sup>206</sup> Durch die Aufhebung der Opposition Semantik und Syntaktik wird im literarischen Text die Grenze des Zeichens überschritten. In der räumlichen Darstellung spiegelt sich der Weltraum semantisch wider. Nach Lotman wird im sujethaltigen Text eine Figur eine unüberschreitbare Linie passieren, so daß ein Ereignis entsteht.<sup>207</sup> Der künstlerische Text steigert seinen Informationsgehalt durch die Verletzung der Struktornormen.<sup>208</sup> Koeppen bevorzugt Mutmaßungen über die Lebenshaltung der Einheimischen, so daß in Texten sehr wenig direkte Reden, sondern meistens die Schilderungen der Beobachtung und der Vermutung des Erzählers den Inhalt füllen. Was der Erzähler faktisch wahrnimmt, ist die räumliche Erfahrung. Doch wichtiger als dieser direkte Bezug zur gegenwärtigen Räumlichkeit ist ihm die Zeiterfahrung, die in der modernen Welt ein spezifisches Phänomen darstellt.

Die Erfahrungs- und Darstellungsform verändert sich, so daß sich mehr und mehr der Prozeß der Semantisierung des Raumes ergibt. Darüber hinaus wird die Zeit verräumlicht. Räume und Gebäude werden insofern wie ein Palimpsest dargestellt, als sie die Spuren verschiedener Zeitebenen in sich tragen und daher wie ein mehrfach beschriebenes Pergament die Gleichzeitigkeit verschiedener zeitlicher Epochen verkörpern. Die Straßen und die Architektur von Städten werden zu Trägern der Erinnerung. Der Raum wird dadurch zu einem Mittel der Geschichtsdarstellung, so daß bestimmte Orte im kulturellen Gedächtnis der Gesellschaft fest mit den Gebräuchen der Vorfahren oder mit Erinnerungen an vergangene Ereignisse verknüpft sind. Dieser Raum wird durch zwei unterschiedliche Zeitebenen, von Vergangenheit und Gegenwart, zusammengeschlossen.

Durch seine Neigung zum Zitat setzt Koeppen seine Reiserlebnisse gerne in Zitate um.

---

<sup>204</sup> Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Aufl., München 1993, S. 339.

<sup>205</sup> Dagmar von Briel: Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis, Mainz 1996, S. 28.

<sup>206</sup> Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Aufl., München 1993, S. 40.

<sup>207</sup> Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Aufl., München 1993, S. 338.

<sup>208</sup> Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. 4., unveränderte Aufl., München 1993, S. 423.

Länder, die Koeppen bereist, gehören meistens zum europäischen Kulturraum. Die USA und Rußland zeigen auch einen unentbehrlichen Bezug zu europäischen Kulturtraditionen. Deswegen ist es günstig und sinnvoll, daß der Autor in Texten viele gemeinsame Topoi als Erklärungsmuster benutzt. Sie werden einerseits als Klischee des bereisten Landes am Beginn des Textes für den leichten Zugang zum Land gebracht, andererseits verändert der Autor die tradierten Topoi zum neuen Bild, zum Gegentopos. So stellt sich die Geschichte der Stiltheorie als ein Dialog konkurrierender topischer Gedanken dar.<sup>209</sup> Märchengestalten und mythische Figuren verhelfen dazu, die Bilder der Wirklichkeit ins Zeitlose zu entrücken.

Der erste und der letzte Text des Reisebuches *Nach Rußland und anderswohin*, die jeweils nicht mehr als zwei Seiten umfassen, sind allegorische Texte, die wie ein Programm für die gesamten Reisetexte stehen. Koeppen bringt keine objektiven Fakten über den Ort Reinfeld, sondern schreibt Biographisches über den barocken Dichter Matthias Claudius und zitiert aus dessen berühmtem Gedicht *Das Abendlied*: „Wie ist die Welt so stille und in der Dämmerung Hülle so traulich und so hold, als eine stille Kammer, wo ihr des Tages Jammer verschlafen und vergessen sollt!“ (4, 11). Das Motiv des Verschlafens und des Vergessens baut mit dem Satz aus dem Gedicht „der Mond ist aufgegangen“ leitmotivisch wiederholend weiter den Text auf.

In diesem Text kommt die Skepsis des Autors gegenüber einer chronologischen und kausalen Verknüpfung geschichtlicher Ereignisse zum Ausdruck. Utopische und literarische Alternativen werden durch montagehafte und zyklische Erzählstrukturen sowie der Ersetzung konventioneller Kohärenzprinzipien durch eine Leitmotivtechnik herkömmlicher Auffassungen von Geschichte und Wirklichkeit vorgeschlagen. Koeppen mischt Biographie und Autobiographie zu einem Selbstporträt. In der Biographie des Anderen deutet er sein autobiographisches Porträt an. Diese intertextuellen Bezüge sind die eigentliche Grundlage von Koeppens essayistischen Schriften.

Der Text *Der Reinfelder Mond* zeigt das gleiche Schema. Koeppen schickt mit diesem kurzen Text wichtige Ansatzpunkte und Themen für seine weiteren Reisetexte voraus: topographische Problematik zwischen Provinz und großer Welt, zwischen Vergangenheit und Gegenwart und zwischen Faktum und Fiktion. Die autobiographische Geschichte hat implizit eine allegorische Bedeutung und beinhaltet ferner die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft. Dieses Grundmuster gilt in weiteren seiner Reiseessays als Strukturprinzip.

Betrachtet man die Techniken der Raumdarstellung in Koeppens Texten, so wird deutlich, daß er außer der Beschreibung der realen Räume einen imaginären Raum schafft. Er gestaltet Räume mit unterschiedlichen Ebenen, und sie werden oft als Kontrastraum darge-

---

<sup>209</sup> Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart / Weimar 1998, S. 538. Stichwort *Topik / Toposforschung*.

stellt, wie Großstadt und Provinz, Heimat und Fremde, realer Raum und erinnertes bzw. imaginärer Raum sowie offener und geschlossener Raum. Sie funktionieren nicht nur als handlungstreibende Instanz, sie bringen nicht nur die Reisehandlung in Gang, sondern sie vermitteln auch thematische Gedanken. Sie haben schließlich symbolischen Charakter. Indem der Autor nicht nur die aktuellen Raumgegenstände wahrnimmt, sondern gleichzeitig einen imaginären Raum darstellt, erhält der reale Raum eine neue semantische Bedeutungsmöglichkeit.

Eine wichtige Denkfigur stellt in Koeppens literarischem Œuvre das Motiv des Labyrinths dar, an dem ihn die Ausweglosigkeit und das Gefangensein faszinieren. Karl Hölz hat in seinem Buch über den Charakter der labyrinthischen Bewegung folgendes geschrieben:

„Der Kreis symbolisiert die Grundbefindlichkeit des im Labyrinth gefangenen Menschen und ist metaphorische Umkleidung für dessen hoffnungslose Suche nach dem Ursprung. Der Irrgang des Ich vollzieht sich in einem Raum der Ambivalenzen, in dem jeder Schritt vorwärts zugleich ein Rückschreiten bedeutet und wo Ziel- und Ausgangspunkt unterschiedslos bleiben.“<sup>210</sup>

Indem Menschen sich weniger auf ihr Erleben oder ihre Empfindungen verlassen können, sondern immer mehr ihrem Blick vertrauen müssen, diesen aber als begrenzt erfahren, tritt als Schutz vor der aufkommenden Unsicherheit der intime Blick nach innen in den Vordergrund. Wenn man sich in einem Raum ohne Ausgang und Orientierung befindet, fängt man an, seinen Gedanken freien Lauf zu lassen. Die Einbildungskraft ist aber nicht nur auf den genialen Künstler beschränkt. Sie ist vielmehr auch die Fähigkeit des Menschen, sich kontrafaktische oder in der aktuellen Wahrnehmung nicht vorhandene Gegenstände vorstellen zu können. Die Erkenntnisfunktion der Einbildungskraft besteht in der Vermittlung von sinnlicher Erfahrung und Verstand. Utopie stellt so die Welt der Möglichkeiten dar. Sie reflektiert potentielle Alternativen zur Wirklichkeit.

Eine Poetik des modernen Konstruktivismus muß die Gegensätze von Innen- und Außenwelt, von ästhetischer Form und konkreter Lebenspraxis verbinden, so daß nicht einseitig eine bloße Selbstreferentialität der ästhetischen Zeichen vorliegt, wie sie besonders die Postmoderne betont, sondern sich in untrennbarer Verbindung mit den ästhetischen Zeichen eine Art Pragmatik des besseren oder vernünftigeren Lebens ergibt. Der Raum wird dann zum Erinnerungs- und Phantasieraum. Diese Grenzüberschreitung verursacht die Transformation von der Gebrauchsliteratur zum narrativen Kunstwerk.

---

<sup>210</sup> Karl Hölz: *Destruktion und Konstruktion. Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1980, S. 144.

### 3.1.4 Der Mythos und seine Transformation

Mythologie spielt in Koeppens Reiseberichten eine wichtige Rolle. Koeppen benutzt nicht nur die mythischen Elemente, sondern er transformiert mythische Figuren und schafft so neue Mythosfiguren. Die Wandlung der mythischen Figuren in die Realität und die Realität in den Mythos und ihre Wechselbeziehungen schaffen in Koeppens Texten eine fiktionale Dimension, in der sich die moderne Gesellschaft zeigt. Prometheus wird bei Koeppen in den Bürgermeister der Kurstadt Sotschi verwandelt (4, 185). Der sich elegant bewegend Schutzmann in Barcelona wird als Narziß bezeichnet: „Er weiß es wohl. Seine Bewegungen sind elegant und etwas geziert. Er könnte Narciss heißen“ (4, 21).

Bevor die rationale Welterfassung für das Verständnis der Wirklichkeit dominant geworden ist, haben die Mythen ihre praktische Funktion in der Gesellschaft ausgeübt. Sie haben in vielen Bereichen als Erklärungsmuster fungiert. Diese Rolle haben sie allmählich der Wissenschaft, dem Logos und der Vernunft übergeben. So hat anscheinend in der Moderne der Mythos keine überzeitliche Gültigkeit mehr gehabt. Für die moderne Gesellschaft ist an die Stelle des Mythos die Literatur als sinnstiftende Instanz getreten. Durch ihre semantische Besetzung bilden Mythologie und Märchenwelt für Koeppens Wirklichkeitsauffassung ein wichtiges Deutungsmuster. Die Sinnbilder des kollektiven Unbewußten lassen sich in Tagträumen und Halluzinationen nachweisen. Als Hort der Archetypen erweisen sich Mythen, Märchen und literarische Werke. Das Wahrscheinlichkeitsprinzip wird hier von der realen Wahrnehmung zur Imagination hergestellt.

Claude Lévi-Strauss hat den Unterschied zwischen dem primitiven und dem zivilisierten Denken wie folgt beschrieben:

„Wir können mit Hilfe des wissenschaftlichen Denkens die Natur beherrschen, wohingegen der Mythos dem Menschen selbstverständlich keine größere Macht über seine Umwelt zu verschaffen vermag. Was er ihm dagegen verschafft, ist die Illusion, daß er das Universum verstehen könne und es auch tatsächlich versteht.“<sup>211</sup>

Die sprachlichen Signifikanten bilden keine außersprachliche Welt mehr ab, sondern bringen selbst erst die kulturellen und textuellen Welten hervor, die sie bezeichnen. Aus dem Prozeß der semantischen Transformation ergibt sich die Verfremdung, die den ursprünglichen Sinn des Textes in einen neuen Kontext umsetzt. Roland Barthes zufolge „ist der Text ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> Claude Lévi-Strauss: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge, Gespräche mit Claude Lévi-Strauss, Adelbert Reif (Hg.), Frankfurt a.M. 1980, S. 29.

<sup>212</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 190.

Der Sinn dieser Transformation besteht darin, daß Koeppen aus einer neuen Perspektive eine kritische Gegengeschichte erzählt, die das kulturell wirksame Deutungsmuster infrage stellt, es aufbricht und durch eine alternative Darstellung ersetzt. In Koeppens gesamten Reisetexten werden die unterschiedlichen Orte und Bilder wiederholt und transformiert. Um mit Derrida zu sprechen ist die Welt nur durch ihre Differenz zu erkennen. Und diese Erkenntnisse sind nicht durch die faktischen wissenschaftlichen Begriffe zu erreichen, sondern durch die Schrift oder den Prozeß des Schreibens. In Rom sieht Koeppen Berlin und in New York wiederum einen anderen Raum. Das topographische Interesse des Autors wird so in einen poetologischen Zeichen-Raum verwandelt.

In der Geschichte der europäischen Zivilisation spielt die Beherrschung der Natur eine große Rolle. Die Natur wird im Laufe der Zeit vom Menschen isoliert und als ein zu beherrschender Gegenstand betrachtet. Die archaische Landschaft wird allmählich durch die höfische und städtische Kultur ersetzt. Gärten und Parks sind zwar Elemente der Natur, stellen aber kultivierte künstliche Produktionen dar. Das Programm der Aufklärung kann als die Entzauberung der Welt gelten. Sie wollte die Mythen auflösen und die Einbildung durch Wissen ersetzen.<sup>213</sup> Koeppens ästhetische Konzeption erweist sich als die Zusammenstellung von Mythos und Geschichte. Mythologisierung der Historie und Historisierung des Mythos ergeben sich durch die ästhetische Beobachtungsgabe des Künstlers in narrativer Form.

Schließlich interpretiert der Erzähler die modernen Städtebilder als Text, und seine Interpretation wird wiederum ein neuer Text. So werden die kulturellen und literarischen Elemente in den Reisetexten dialektisch entwickelt. Intertextualität ist ein wichtiges Merkmal des Essays. Nachahmung, Zitat, geflügelte Worte, Topoi, Anspielung und Parodie sind die Darstellungsformen. Ein Zitat kann im Essay entweder mit Markierung oder ohne Markierung vorkommen. Im Gegensatz zur Wissenschaft bedeutet verstecktes Zitieren im Essay nicht einen Regelverstoß, sondern kann vielmehr als Grund und als Steigerung für den intellektuellen Lesegenuß dienen.<sup>214</sup>

Verschiedene Topoi spielen als Plattform für den Produzenten und Rezipienten eine hilfreiche Rolle. Die Räumlichkeit wird als Literatur- und Geschichtskulisse und als Ort für individuelle und kollektive Erinnerungen angesehen. Ein Raum wird wie bei einer Photographie in einem augenblickhaften Moment sinnlich aufgenommen, und ein so aufgenommenes Bild wird durch die sprachliche Darstellung wieder in ein Zeichenbild transformiert. Dies wird ein von der Zeit unabhängiges Kunstwerk. In fast allen Eingangsabschnitten verwendet der Erzähler bildliche Motive, die er in der Vergangenheit irgendwo und irgendwann gesehen hat. So wird die Örtlichkeit zuerst vorzeitig geschildert, bevor

---

<sup>213</sup> Vgl. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Begriff der Aufklärung. In: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, 3. Dialektik der Aufklärung, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 1984, S. 19-60, hier S. 19.

<sup>214</sup> Vgl. René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002, S. 86.

die reale Reise beginnt.

Aristoteles entfaltet die Dynamik des ontologischen Ansatzes mit den Grundbestimmungen der *energeia* (Wirklichkeit) und *dynamis* (Möglichkeit). Er korrigiert den platonischen Wahrheitsbegriff. Sein Begriff der Wahrscheinlichkeit fordert, daß der Dichter nichts Geschehenes darstellt, sondern das, was geschehen könnte, was nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit möglich ist; somit ist nichts Einmaliges und Wirkliches wie in der Geschichtsschreibung, sondern Allgemeingültiges und Mögliches. Nach Aristoteles haftet Kunst nicht am Faktischen, sondern wendet sich den teleologischen Möglichkeiten zu.

Die Mythen als Stoffe für die griechischen Tragödien werfen freilich für die aristotelische Wahrscheinlichkeitsbestimmung Probleme auf, da es sich hier um überlieferte Stoffe handelt, die als Geschehenes, als Einmaliges verstanden werden können. Aristoteles nennt Mythen glaubwürdig, deshalb auch möglich. Das Möglichkeitsdenken bei Aristoteles erhält eine dominierend teleologische Ausrichtung. Für das kunsttheoretische Verständnis findet damit eine bedeutsame, abendländische Entwicklung statt. Auf die Relation von *energeia* und *dynamis* treibt die gesamte aristotelische Substanzreflexion zu. Möglichkeit ist Wirklichkeit im Modus des Nicht- bzw. Noch-Nicht-Seins.

Der Begriff Utopie hat auch eine kritische Funktion: Utopisch ist ein Bewußtsein, das sich mit dem bestehenden Sein nicht in Übereinstimmung befindet. Koeppens reale Reise erweist sich schließlich als eine imaginäre Zeitreise und sein Reiseziel ist ein fiktiver Ort, eine Utopie. Der Text *Landung in Eden* ist rein imaginären Charakters. Ein fiktiver Pilot aus der Zukunft tritt als Ich-Erzähler auf. Wenn wir den Text *Der Reinfelder Mond* als Auseinandersetzung mit historischen Zeiten ansehen, so sind die Bilder, die im letzten Text dargestellt werden, rein visionäre Phantasie. In beiden Texten erweist sich jedoch die Örtlichkeit im Grunde als abstrakt: als historische Kulisse und imaginärer Raum. Die Struktur der Reiseessays stellt also ein *Simulacrum* dar, das in verschiedenen Ländern variabel erscheint. So werden die Texte keine realistische Beschreibungsliteratur, sondern ein künstlerisches Werk, das nach ästhetischen Regeln rekonstituiert werden kann. Diese Regeln werden in den nächsten Kapiteln näher betrachtet.

## 3.2 Raum und Zeit: Spanien, Rom und die Niederlande

### 3.2.1 Wirklichkeit und Imagination

Madrid, Rom und Amsterdam zählen sicherlich zu den großen europäischen Städten. Doch Koeppens Wahrnehmungen und Blicke in diese Städte unterscheiden sich von seiner Sichtweise der Metropolen wie London, New York und Paris: Während er in diesen drei Weltstädten zumeist freie und lebendige Stimmung erweckt, schildert er jene alten historischen Hauptstädte in einer melancholischen Atmosphäre. Ihre staubigen, schwermütigen

und ruinenhaften Bilder werden mit historischen und erzählerischen Ebenen verbunden. Die Thematisierung der Antike und die Idealisierung der Ruinen kommen strukturbildend mit Motiven wie Tod, Verfall, Vergänglichkeit und Ewigkeit vor und bestimmen die Perspektive des Erzählers. Die daraus entstandenen Texte zeigen vermischte Bilder von Wirklichkeit und Imagination, deren Vorbilder man in der Romantik finden kann. Spanien und Rom werden vor allem als zeitloser Existenzraum dargestellt:

„Spanien ist ein uraltes Land. Spanien ist ein sehr junges Land. Hier ist alles Vergangenheit und hat alles Zukunft“ (4, 11).

„Rom ist uralt und ohne Alter. An jedem Tag war die Stadt modern. Es ist kein Unterschied zwischen einst und jetzt“ (4, 235).

In den Niederlanden werden die alten und die neuen Bilder der Städte durch die Erinnerung des Erzählers überlappend gezeichnet. Das legendäre Städtchen Kinderdijk schildert der Erzähler märchenhaft:

„Eine Stadt geht unter. Eine Stadt steht wieder auf. Aber es ist nicht mehr die alte Stadt. Eine alte Landschaft war noch immer Kinderdijk und, wenn es nicht gestorben ist, ein holländisches Märchen“ (4, 100).

Im folgenden wird versucht zu erörtern, wie Koeppen Spanien, Rom und die Niederlande narrativ darstellt, wobei Annäherungsszenen, Wechselspiel von Fakten und Fiktionen und die gegensätzlichen Raumkonstellationen berücksichtigt werden.

### 3.2.1.1 Spanien: Ein Fetzen von der Stierhaut

Spanien ist Koeppens erstes Reiseziel und gleichzeitig das Land, von dem aus die Neue Welt entdeckt worden ist. In Spanien hat er Barcelona, Madrid und Toledo besucht. Die gesamte Struktur der Orte ist nicht stichpunktartig – wie im Reiseführer üblich –, sondern gefühlsmäßig wie ein Essay gebildet. Hier sieht man einen Unterschied zwischen Gebrauchstext und Koeppens Texten: In einem Reiseführer folgen Städte einander nach ihrem objektiven Wichtigkeitsgrad. So wird meistens zuerst Madrid und dann erst die Provinz beschrieben. Koeppen erzählt nach seiner real erfahrenen Reiseroute, von München über die schweizerische und französische Landesgrenze – wobei er seine Beobachtung mit seiner Phantasie vermischt –, bis zur Ankunft in Barcelona. Nach der Beschreibung von Barcelona werden Madrid und Toledo jeweils als die neue und die alte Hauptstadt Spaniens zu seinem Thema.

Koeppen fängt den Spanienbericht zeichenhaft mit dem Bild der ausgebreiteten Stierhaut an, der für ihn der geographischen Landkarte Spaniens gleicht. Das Bild des Stiers geht dann zum Motiv des Stierkampfes über, der den ganzen Text leitmotivisch durchzieht. Pfammatter zufolge kann mit dem Titel eines Essays durch Andeutung, intertextuelle Bezüge, Pointierung, Verfremdung, Polarisierung usw. gezielt eine bestimmte Ausgangssitu-

ation für die Kommunikation geschaffen werden. Einerseits ist es so dem Autor möglich, eine gewisse Stimmung bzw. Atmosphäre zu initiieren oder eine konkrete Assoziation beim Leser zu wecken, andererseits kann er sich dadurch schon zu Beginn mehr oder weniger eindeutig seine Position markieren.<sup>215</sup> Der Kult des Stierkampfs und des Todes bestimmen von Anfang bis Ende des Textes das Spanienbild. Doch für den Erzähler ist der Stier eher eine tragische Figur, die in der Arena keine Chance hat.

Nach dem Vergleich mit dem Stier folgen die gegensätzlichen Merkmale des Landes parataktisch nacheinander: geographische, historische und alltägliche Szenen des Landes. Zur Geschichte Spaniens werden der Bürgerkrieg, die katholischen Könige, die Verfolgung und Austreibung der Juden, Loyola, die Heimat der Anarchisten erwähnt. Die Beschreibung der wirklichen Reise beginnt erst dreieinhalb Seiten später.

Wenn man die Annäherungsform des Reisenden beobachtet, folgen den geographischen, visuellen Schilderungen der Länder die geschichtlichen Betrachtungen. Die letzte Station an der Grenze zwischen Frankreich und Spanien wird als provinzial und häßlich dargestellt. Der Erzähler erwähnt schon als atmosphärische Vorwegnahme den spanischen Maler El Greco. Er stellt sich vor, daß das Gespräch von den französischen Grenzbeamten am Boulevard Saint Michel in Paris hätte beginnen können. So wird der imaginäre Horizont verbreitert.

In der Wirklichkeit führt ein Tunnel von Frankreich nach Spanien. Dieser Tunnel wirkt auf den Erzähler wie eine Grenze zwischen der realen Welt und der Unterwelt. Die ähnlich klingenden Namen des Bahnhofs Cerbère und der mythischen Unterwelt Hades verbinden den wirklichen mit dem imaginären Raum. Die zufällige Ähnlichkeit zwischen einem realen Sachverhalt und dem subjektiven Eindruck gibt dem Erzähler eine originelle Darstellungsmöglichkeit. Die psychische Lage des Reisenden vor der Ankunft am Ziel zeigt sich dadurch effektiv. Der Geruch nach Schwefel verursacht bei ihm sogar einen teuflischen Eindruck bei der Grenzüberschreitung. Dem Erzähler wird bei der Ankunft schon ganz melancholisch. Dieser Eindruck wird durch die reale Erfahrung bestätigt. In der Tat wirkt die Grenze Spaniens nicht freundlich. Die Reisenden mußten die Prüfung der martialischen Polizisten überstehen.

In Barcelona stellt der Erzähler fest: „Es gibt nichts mehr zu entdecken. Jedenfalls nicht auf dem Meer“ (4, 19). Statt dessen ereignet sich die Begegnung von alter und neuer Welt wieder im gegenwärtigen Barcelona, und zwar im Tanzlokal *Dancing Colon*. Hier treffen sich amerikanische Matrosen und Spanier.

Insbesondere werden offene und geschlossene Räume durch kontrastreiche Beschreibungen hervorgehoben. Koeppen beschreibt Ramblas in Barcelona. Er bekommt den Eindruck

---

<sup>215</sup> Vgl. René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, Hamburg 2002, S. 67.

eines alten Stadtstaates aus der Landschaft: „Die Ramblas [...] sind menschenfreundlich. [...] Männer stehen im Gespräch, Männer sitzen in Gruppen unter den Bäumen. Sie debattieren. Ihre Gesten sind ausdrucksvoll und doch von gemessener Würde“ (4, 20). Diese Beobachtung wird zum Motiv der Reflexion und Phantasie: „Dieser könnte Demosthenes sein. Jener Kleon, der Gerber. So bildeten sich einst Parteien. So wurden Tyrannen gestürzt“ (4, 20). Dies ist die Phantasie und das Wunschbild des Autors. Die Wirklichkeit aber sieht anders aus. Die imaginäre Ebene wird wieder zur realen umgewandelt: „Aber das Gespräch der Männer von Barcelona bewegt sich fern der Politik; sie schwenken die Radsportzeitung in der Hand, sie erörtern die Fußballspiele, [...]“ (4, 20).

Zu den geschlossenen und dunklen Räumen gehören Hotelzimmer und Kirchen: „Die Kirche an der Rambla sieht von draußen wie eine Festung aus. Innen ist sie düster wie eine Grabkammer“ (4, 26). Im Gegensatz dazu werden Straßen und Marktplätze als heller und lebendiger Ort geschildert. In der Beschreibung des Hotelzimmers in Barcelona wird der Kontrast von Hell und Dunkel deutlich sichtbar: „Unser Zimmer ist dunkel. Es ist schön, weil es dunkel ist. Es ist angenehm kühl. Die Jalousien sind geschlossen. Nur durch die Ritzen flimmert das heiße Licht in den Raum“ (4, 21).

Die detaillierte Schilderung des Speisesaals im Hotel gibt den Eindruck, ein impressionistisches Gemälde zu betrachten. Der Erzähler vergleicht die Stimmung mit einem Manet-Bild: „Zusammen mit dem Sonnenlicht, das durch die geschlossenen Jalousien flimmert, geben die brennenden Lüster dem Raum etwas Tropisch-Impressionistisches, so als habe Manet ein Speisezimmer in Kalkutta gemalt“ (4, 22). Nach der realen Wahrnehmung kommt die erzählerische Phantasie. Die spanische Familie, die er sieht, „hatte urspanische Kinder. Die kleinen Mädchen hatten schmale, in Schleifen geschnürte Tailen und trugen weit von der Hüfte abstehende steife Krinolinenröcke, die ihnen die rührende Würde der untersetzten Prinzessinnen des Velasquez gaben“ (4, 22).

Wenn Koeppen mehrmals die Gemälde bekannter spanischer Maler erwähnt und neu interpretiert, so ist das als intermediale Strategie zu lesen. Reale Wahrnehmung und darauffolgende Assoziation machen eine synthetische Aufnahme aus. Hier werden unterschiedliche Medien, Text und Bild, in imaginärer dritter Ebene getroffen. Der Erzähler vergleicht seine Beobachtung mit dem Kunstwerk. Es ist ein schöpferisches Moment, das aus zwei Medien, Sprache und bildender Kunst, zusammengesetzt wird.

Bei dem Bild „Las Meninas“, gemalt 1656 von Velasquez, dem Hofmaler des spanischen Königs, handelt es sich um ein auf den ersten Blick befremdliches Bild. Ein Maler steht vor einer Staffelei, die dem Betrachter abgewandt ist, betrachtet sein Modell, offenbar in der Absicht, noch letzte Korrekturen anzubringen. Im Hintergrund, zwischen einer offenen Türe und weiteren Gemälden an der Wand, befindet sich ein Rahmen, in dem das spanische Königspaar zu sehen ist. In der Kunstgeschichte wird dieses Gemälde in der Regel als das Bild des Ateliers von Velasquez im königlichen Schloß mit dem Spiegelbild des spanischen Herrscherpaares im Hintergrund bezeichnet.

Häufig wechseln Wirklichkeit und Illusion ihre Positionen. Dies beruht auf der typischen

Wahrnehmungsweise des modernen Menschen. Durch zahlreiche indirekte Erfahrungsmöglichkeiten sind dem Menschen die illusionären Bilder immer im Kopf, bevor er sie wirklich erfährt und wahrnimmt. So kommt Koeppen das berühmte Bild des Genfer Sees zuerst wie seine Erinnerung an Postkartenbilder vor:

„[...] den Unsinn gegen den stolzen Sinn zu setzen, Mitleid in erhabene Pose zu retten, den Geist gegen die Materie, die Poesie gegen die Prosa, das Ideal gegen die Wirklichkeit auszuspielen [...]“ (4, 17).

Nachdem der Erzähler seine köstliche Mahlzeit genossen hat, beobachtet er wieder durchs Fenster die Straße. Die Siesta hat angefangen. Die Szene der Siesta in Barcelona wird wie ein Märchenbild dargestellt. Die Personen, denen Koeppen im Hotel begegnet ist, versammeln sich wieder im Konversationszimmer. Bei Koeppen bestätigt sich wirklich die mythische Kultur von Südländern. Die Hotelgäste treten wieder auf. Durch die wiederholende Darstellung werden diese realen Personen in fiktionale Figuren verwandelt. Er sagt: „Das gibt es also: die Siesta, schlafende Damen und Neger und Fächer.“ Aber diese Bestätigung der Wirklichkeit wird wiederum in eine Märchenwelt verwandelt. In Koeppens Welt schlafen nicht nur die Menschen, sondern es schläft die ganze Welt: „Das Hotel ist nun Dornröschens Schloß“ (4, 24). So begegnet die märchenhaft dargestellte Wirklichkeit nun den mythischen Figuren: „Vielleicht ist Pan über das Mittelmeer gekommen mit seinem Hirten-Zauber-Stab und der alten Weisheit der Muße. Aber um fünf Uhr erwacht Merkur“ (4, 24f.). Nach dieser mit mythischen Elementen geschilderten Siesta wechselt die Erzählebene in die Realität, die hauptsächlich durch akustische Signale gekennzeichnet ist:

„Die eisernen Rolläden der Geschäfte werden rasselnd hochgestoßen. Die Siesta ist vorüber, und wie überall versucht man, den Kunden zu überverteilen“ (4, 25).

In der Beschreibung der großen Straßen in Madrid treten viele Götter gemeinsam auf:

„Atlas trägt hier den Erdball, Herkules droht mit der Keule, Merkur läuft beflügelt dem Gelde nach, Fortuna schüttet ihr Glückshorn aus, und Niobe und ihre Kinder stützen das Dach, auf das man wiederum Säulentempel gestellt hat, [...]“ (4, 40).

Die wiederholt aufgegriffene Schlafesthematik wird konsequent in die Todesthematik überführt, die typisch für den Spanientext ist. Der Tod zeigt sich in verschiedenen Bildern wie Stierkampf, Dunkelheit, Selbstmord und Intrige im Königshaus. Traurigkeit kennzeichnet das Bild Spaniens. Der Erzähler stellt sich aber die Frage: „Doch welcher Fremde möchte in Spanien sterben?“ (4, 14). Während die Einheimischen den Tod ritualisieren, ist er dem Fremden jedoch nicht wünschenswert. Er signalisiert damit den mentalen Unterschied zwischen dem Fremden und dem Eigenen.

Das Motiv des Todes wird im Stierkampf überspitzt dargestellt. Der Stier symbolisiert für

die Spanier „Kraft, Schönheit, Mut und [...] Männlichkeit“ (4, 11). Dies ist aber eine Illusion der Spanier. Der Erzähler betrachtet den Stier als das Opfer des ausweglosen Schicksals. Hier wird das beschönigte Klischee des Stierkampfes desillusioniert. Er vergleicht den Stier mit Don Quijote, einer anderen Symbolfigur Spaniens. Ernst und Schwermut sind die dominanten Stimmungen Spaniens. Dies ist im Stierkampf deutlich zu beobachten. Die Schilderung der Szenen in der Madrider Arena ist in der Gegenwartsform und äußerst lebendig ausgeführt. Gleichzeitig ist sie der Aktualität enthoben: „Es ist, als werde man aus dem zwanzigsten Jahrhundert in eine vergangene Zeit geworfen, fast schmerzt es, so bunt, so grell, so stark, so anders als alles Gewohnte ist dieses Bild“ (4, 70).

### 3.2.1.2 Rom: Neuer römischer Cicerone

Zu Beginn des Berichts vergleicht Koeppen zwei verschiedene Bilder von Rom: die helle Darstellung der deutschen Romantik:

„In der Vorstellung der meisten lebt es in einem verklärenden Licht. Es ist das Licht auf den bekannten römischen Ansichten von Canaletto und Pannini, das Licht auf den Rombildern der deutschen Romantiker, [...]“ (4, 234);

und den dunklen Kupferstich des Giovanni Battista Piranesi:

„Als Kind betrachtete ich die Kupfer des Piranesi. [...]. Schwarz lebt ein dunkles Rom in den Veduten des Meisters. Der Himmel ist bewölkt. Kein Engel triumphiert oder hilft. Kein Licht verklärt“ (4, 235).

Rom wird im Licht und Dunkel gegensätzlich geschildert. Während das Rombild der deutschen Romantiker durch das Licht charakterisiert ist, ist Koeppens Rombild durch die Erinnerung an die Kupferstiche Piranesis dunkel und gespenstisch. Was der Erzähler nach seinen topographischen Erfahrungen ausführt, erhält eine semantische Deutung.

Die Ankunftsszenen von historischen Rombesuchern und modernen Reisenden werden verschiedentlich beschrieben:

„Wer zu Fuß oder in der Kalesche oder gar auf einem Elefanten kam, [...] rief wohl beim Anblick der ersehnten Stätte, vom nahen Hügel beeindruckt, erlöst, glücklich, [...] sein ‚Ecco Roma‘“ (4, 236f.).

Die früheren Rombesucher haben bis zu ihrer Ankunft einen langwierigen Weg hinter sich gebracht, während die modernen Touristen, ohne den Weg nach Rom zu spüren, innerhalb von wenigen Stunden dort sein können:

„Der Reisende in der Eisenbahn sieht sich unversehens in die Stadt tragen; bei Orte, eine Stunde vorher, wechselte das Licht, [...], urplötzlich war die Sonne da, auf einmal war man im Süden, [...]“ (4,237).

Was den modernen Reisenden faszinieren kann, ist der Bahnhof. Der Erzähler beschreibt ausführlich den römischen Bahnhof Stazione Termini, der 1950 ganz neu umgebaut worden ist. Er wird aufgrund seiner Modernität – ein Bau von „Stahl, Beton und Glas und mattschimmerndem Aluminium“ – als „der schönste Bahnhof der Welt“ (4, 237) gelobt. Er wirkt wegen der verwendeten Materialien hell. Dieser lebendigen, exakten Schilderung schließt sich Koeppens visionäre Vorstellung des imaginären Raums an. Der Blick des Erzählers richtet sich nun auf den Untergrund des Bahnhofs. Nach seiner Darstellung – das „geschäftige, quirlende Rom des Lichts“ (4, 239) – folgt „das dunkle Rom, die Unterwelt“ (4, 239). Die unterirdische Therme und die Ruinen des Foro Romano werden als zeitloser Ort betrachtet: „Die Ruinen rühren. Genügend alte Ruinen rühren immer“ (4, 247). Während die glitzernde Oberfläche der Stazione Termini realistisch dargestellt wird, schildert er den Untergrund mit mythischen Figuren phantastisch ausgestattet. Diese dunkle Unterwelt wird mit der Welt des Hades verglichen:

„Freundliche Mädchen, orkushaft bleich und schön im unterirdischen Leuchten, bereiten nun dir das Bad, [...]“ (4, 293).

In Koeppens Reisebeschreibungen werden die berühmten Sehenswürdigkeiten nicht ausgespart, aber seine Schilderung ist nicht die eines üblichen Reiseführers, der nicht selten zu euphemistischen Übertreibungen neigt. Ein Beispiel ist die Schilderung des Kolosseums:

„Das Colosseum leidet unter seinem Ruhm. Es wurde zu oft gemalt, zu viel photographiert, um noch Erwartungen zu wecken. Vielleicht ist es auch zu unwirklich, um ganz begriffen zu werden“ (4, 246).

Koeppens romantischer Blick sieht ein anderes Colosseum: „In Mondnächten erheben sich jetzt die Stimmen kleiner Radioapparate in den Gewölben, und manchmal tanzt ein Paar und freut sich seines überlebensgroßen Schattens“ (4, 246).

Ähnlich wird eine andere berühmte Sehenswürdigkeit, der Trevi-Brunnen, beschrieben. Er ist ein Glanzstück und wird nachts durch Scheinwerfer beleuchtet. Jede Nation singt dort ihre Heimatlieder. Am Ende der Beschreibung des offenen, hellen Raumes erwähnt der Erzähler Kirchen, die „in wohlig-dunklen Räumen [...] ein wenig Schutz vor all dem Lärm, den echten und falschen Gefühlen, dem natürlichen und künstlichen Licht“ (4, 253) bieten. In der Hell-Dunkel-Metaphorik Roms erscheint das Dunkel nicht beängstigend, sondern positiv.

Nicht nur die Sehenswürdigkeiten, sondern auch unbekannte Gebäude und Orte wie die Piazza Cenci im alten jüdischen Viertel dienen Koeppen als Kulisse für seine erzählerischen Ausführungen. So berichtet er ausführlich über einen Mord, der sich dort ereignet hat. An das Schicksal der hingerichteten Beatrice Cenci wird mit Anteilnehmender Emotionalität erinnert (4, 248).

Bei der Darstellung der Räume bezieht sich Koeppen auf zwei romantische Maler, die er selbst oft erwähnt: Caspar David Friedrich und Giovanni Battista Piranesi. Für diese bei-

den Künstler ist die Räumlichkeit das wichtigste Sujet gewesen. Beiden ist gemeinsam, daß ihre Raumdarstellungen nicht einen realistischen, sondern einen metaphysischen Sinn haben. Friedrichs Ruinenbilder und Piranesis Kerkerbilder zeigen die Bedeutung des Ortes hinter der realen Dimension. Die romantische Weltansicht wird eher mit dem Motiv des Labyrinths und der Unterwelt geschildert. Das Todesthema tritt auf in Verbindung mit den Katakomben. „Ein Traum, in dem man sich verlor. Gespenster, Schatten, ein Labyrinth ohne Ausweg“ (4, 235). „Der Mensch hat sich in Rom gefangen“ (4, 235).

In Rom ziehen fast alle Beobachtungen Koeppens eine Assoziation mit der mythologischen Welt nach sich. Der Kunst, die sich aus dem Sakralen bzw. aus ritualisierten Formen entwickelte, wird dabei eine sinnstiftende Funktion zugesprochen. Die dem Unbewußten seit archaischen Zeiten eingeschriebenen Archetypen drängen einerseits im Künstler als Medium an die Bewußtseinsoberfläche, andererseits ist der Künstler selbst im Rückgriff auf die Archetypen und in der Weiterbearbeitung der Archetypen als Kollektivmensch der Träger und die Gestalt der unbewußt tätigen Seele der Menschheit. Fremde Kultur und Gesellschaft ist für den Reisenden zunächst mit Klischees behaftet. Dann ergibt sich im Wechselspiel zwischen kollektivem Gedächtnis und realer Wirklichkeit eine neue Einschätzung des fremden Landes.

Am Anfang und Ende des Textes mischen sich das in Kriegeruinen versunkene Berlin vor dem inneren Auge des Erzählers mit den vor ihm liegenden Ruinen des antiken Roms. Das Berlin der zwanziger Jahre ist für den Autor eine geistige Heimat. In der Berliner Szene mit ihren Cafés, Literaten und Künstlern hat sich Koeppen wie zuhause gefühlt. Dieses Berlin gibt es jetzt nicht mehr. Trakl zitierend schreibt er: „In der zerstörten Stadt richtet die Nacht schwarze Zelte auf ...“ (4, 234). So erscheinen Rom und Berlin bzw. das Römische Reich und Preußen wie ein Palimpsest vor dem Leser.

### 3.2.1.3 Die Niederlande: Im Spiegel der Grachten

Die Landschaft der Niederlande wird zuerst mit ihren geographischen Besonderheiten malerisch dargestellt. Die tatsächliche Beobachtung aus dem Flugzeug bestätigt auch dem Erzähler diesen Eindruck: Das ist „eine romantische Spielzeuglandschaft mit all den Windmühlen“ (4, 77). Diese idyllische Welt ist aber, wie sich zeigt, bedroht. In Wirklichkeit ist das Land durch die immer wieder auftretenden Sturmfluten gefährdet.

In den Niederlanden besucht Koeppen Amsterdam und dessen Vorstädte, Rotterdam und einige kleineren Städte. Da er sich persönlich in den dreißiger Jahren im Exil dort aufgehalten hat, werden viele Orte mit den Bildern der Vergangenheit verglichen. In Den Haag besucht er eine Buchhandlung, in der kaum deutsche Bücher zu sehen sind. Der Autor gibt in Anspielungen zu verstehen, daß die Beziehung zwischen Deutschland und Holland wahrscheinlich nie mehr so sein kann wie vor 1933. Koeppen schreibt: „[...] dennoch blickt man nach Bonn, spricht von der Wacht am Rhein, sieht dort die letzte Wehr gegen

den unheimlichen Osten, [...]“ (4, 79). An die Stelle des geistigen Austauschs in früherer Zeit tritt die praktische Politik, insbesondere die gemeinsame Abwehr des Kommunismus.

Die holländische Landschaft wird in ihrer engen Beziehung zum Wasser dargestellt:

„Das Meer pocht an den Wall, hinter dem das abgetrennte Wasser, das von Wellen und Weite, von seinem Leben, vom Herzschlag der Gezeiten losgelöste Wasser der großen Bucht, [...] stetig sinkt, und schon hebt sich das neue, das der Natur abgelistete Land aus den Wellen [...] und im Wind wogt nun schon weithin der Weizen [...] ein Meer von Brot“ (4, 82).

In Holland beobachtet der Erzähler zwei Besonderheiten: Einerseits sieht er den großen Kampf der Menschen mit der Natur. Andererseits sieht er die international gewordenen Reisegesellschaften. Die Preise der Hotels wurden erhöht und in den Reiseandenkengeschäften offeriert man Kitschiges aus Delfter Porzellan.

Der für kulinarische Genüsse immer aufgeschlossene Autor stellt befriedigt fest: „Noch immer gibt es den frischen Hering, [...] noch immer kann man in behaglich gekachelten Kellern Austern schlemmen, [...]“ (4, 84). Als sprachliche Besonderheit wiederholt sich dieses „noch immer“ noch mehrmals in diesem Textabschnitt.

Im Hollandessay geht Koeppens Blick besonders häufig in die jüngste Vergangenheit zurück. Auch der Name Hitlers taucht an verschiedenen Stellen auf:

„Im American-Hotel wird deutsch gesprochen; seit Hitler zur Macht kam, wird an diesen Tischen deutsch gesprochen. Das Berliner Film-, Börsen- und Zeitungs-Café der zwanziger Jahre und sein Jargon haben sich hier konserviert. Wie die Gäste überlebten, wovon sie leben, man weiß es nicht. Hoffnung führt sie zusammen, und Angst treibt sie auseinander, und dies zwölf Jahre nach des Unmenschen Tod“ (4, 86f.).

Von der nach dem Krieg völlig neu errichteten Stadt Rotterdam erhält der moderne Flaneur einen durchaus positiven Eindruck:

„Der Gang durch die neuen Geschäftsstraßen stimmt fröhlich. [...] Läden, Cafés, Restaurants öffnen sich bereitwillig der Straße, schließen sich nicht ab, bilden mit der Gehbahn ein Forum, das demokratisch und gute Politik ist“ (4, 99).

### 3.2.2 Der romantische Blick

In den drei vorgestellten Texten tritt der Autor in unterschiedlichen Rollen auf: als Romanfigur, als aufmerksamer Beobachter und als Erzähler. Er will sich deutlich von den Massentouristen abheben, die er genauso interessiert beobachtet wie die Einheimischen.

Literarische Reminiszenzen und ein romantisch gefärbter Blick zurück in die Vergangenheit charakterisieren die Texte, weshalb die Betrachtungsweise des empfindsamen Individualreisenden im folgenden untersucht wird.

Koeppens reale Reise nach Spanien beginnt am Münchener Hauptbahnhof, den er sehr realistisch darstellt. Er selbst unterscheidet sich von den Reisegruppen der Fußballfreunde und Sparvereine, die in der typischen Haltung des damals beginnenden Massentourismus auftreten. Er überlegt sich, ob Reisen wirklich Sinn hat, oder „[...] ob er nicht klüger täte, zu Hause in seinem Bett zu bleiben und den Don Quijote zu lesen, statt wirklich nach Spanien zu reisen“ (4, 14).

Was für Unterschiede gibt es zwischen beiden Alternativen? Diese Frage bezieht sich im Grunde auf die Fiktionalität und Faktizität. Was unterscheidet die reale Erfahrung von der imaginären, der Lektüre? Eigentlich gibt Koeppen auf diese Frage keine ernst zu nehmende Antwort, sondern führt naive Gründe an, nach Spanien zu fahren: „Spanien ist doch anders! Und Spanien ist billig. Und die Fremden haben Spanien noch nicht entdeckt“ (4, 14). Sowohl für Massentouristen als auch für einen Individualisten lohnt sich, so der Erzähler, eine Reise nach Spanien, weil das Land damals noch relativ unbekannt gewesen ist und als günstiges Reiseziel gegolten hat. So zeigt der Erzähler trotz seiner distanzierten Haltung gegenüber der Masse doch eine mit ihr übereinstimmende Reisemotivation.

Seine Haltung als individueller und intellektueller Reisender zeigt sich an der Schilderung einer Szene in Zürich, wo er eine kurze Zwischenstation eingelegt hat. Die Personen, die er erwähnt, Calvin, Lenin, Joyce und die Dadaisten, sind ebenfalls alle als Fremde in Zürich gewesen und haben ihre Träume geträumt. Die Unwirklichkeit der Wirklichkeit erlebt man, wenn man durch so viele illustrierte Bilder das Objekt zweidimensional im Kopf hat. Die sinnlich authentische Wahrnehmung wird dadurch verfremdet. Über dieses Phänomen erzählt Koeppen in der Szene am Genfer See: „Auf Reisen sieht man sich plötzlich vor die Wirklichkeit der Ansichtspostkarten gestellt. Man erschrickt etwas. Die berühmte Fontäne springt wirklich aus dem See“ (4, 15).

Im Spanienessay erzählt Koeppen von zwei Begegnungen mit Einheimischen: dem Kriminalbeamten Don Alfonso und dem Advokat und Aficionado Don Francisco. Diese beiden Begegnungen mit Einheimischen werden besonders narrativ dargestellt. In der Geschichte mit Don Alfonso tritt der Erzähler stark subjektiv auf, und die Erzählhaltung wechselt von einer berichtenden zu einer narrativen. Über den Diebstahl im Bus nach Toledo berichtet er über fast zehn Seiten. Toledo, die alte Hauptstadt Spaniens, wird in Koeppens Text zur kriminellen Kulisse. Er zeigt als Ich-Erzähler sein inneres Gefühl. Der Reisende Koeppen wird hier quasi zur Romanfigur, die sich ständig in der Ich-Form präsentiert und von dem einheimischen Kriminalbeamten Don Alfonso beobachtet wird:

„Er habe mich in der Straße der Garküchen gesehen, in jener Wirtschaft habe ich Muscheln gegessen, dort einen Sherry getrunken, und es stimmte, er hatte recht, ich hatte die Muscheln gegessen, ich hatte den Sherry getrunken“ (4, 55).

Die Diebstahlgeschichte in Toledo kann mit einem Märchenschema strukturell analysiert werden. Wir erfahren hier nichts von dem beobachtenden Koeppen, sondern beobachten den Erzähler Koeppen aus der Perspektive einer Figur, nämlich des Don Alfonso. Der Detektiv, Dalí und das Ich nehmen die Funktion von Helfer, Gegner und Opfer, die in den meisten Märchen stereotypisch auftreten. Die Figur Don Quijote wird erwähnt. Die spanische Regierung hat als touristische Marketing-Strategie die Route des Ritters inszeniert. Die Reisenden wollen auf ihrer Reise nicht nur die faktische Wirklichkeit, sondern fiktionale, aber eigene Vorerlebnisse nacherfahren.

Der Erzähler lernt Don Francisco beim Besuch des Stierkampfes kennen. Er entwickelt kurz die Biographie seines Begleiters, und ihre Meinungsverschiedenheit über den Stierkampf bleibt bestehen. Don Franciscos Versuch, den Fremden von der Schönheit des Stierkampfes zu überzeugen, scheitert am Ende. Für den Erzähler wird Don Francisco zu Don Quijote, der zwar nicht verstanden, aber geliebt wird. Koeppen zeigt hier szenisch die Schwierigkeiten, die fremde Kultur zu verstehen. Er bemerkt, daß Don Francisco nur Wasser trinkt, obwohl er ein Sammler herrlicher Getränke ist.

Weitere fiktionale Momente werden in der Stierkampf-Szene gezeigt. Die Erzähltechnik, die Koeppen hier verwendet, ist eigentlich eine Beschreibung. Aber indem er die innere Psychographie des Stiers und der Reiter zeigt, überschreitet er die Grenze zwischen realer und imaginärer Welt. Im Stier sieht er Ferdinand aus Disneys Zeichentrickfilm, den er auch in seinem Roman *Tauben im Gras* einführt: „[...] und Ferdinand der Stier auf der bunten Tapete vernahm das traurige Lied, das Emmi, die Kinderfrau, langgezogen und klageweibisch sang, [...]“ (2, 14).

Durch die sinnliche Darstellung bekommt der Leser den Eindruck, daß er mit dem Autor die gegenwärtige Szene erlebt. Koeppen versetzt sich in die Lage des Stiers:

„Caracolito denkt: ist dies nun ein Freund? Er schnuppert an dem Tuch. Der Torero fühlt sich blamiert und winkt ärgerlich aufs neue die Banderilleros herbei. [...] Eine bittere, sehr schmerzliche Enttäuschung: der Mensch ist ein Feind“ (4, 71).

Diese psychische Darstellung unterscheidet sich von gewöhnlichen Reiseberichten. Besonders Koeppens Texte zeigen nicht nur die Empfindung des Autors, sondern auch die der Beobachteten, so daß der Text zu einer fiktionalen Gattung wechselt. Dabei wird der Stierkampf als Topos benutzt. Topoi können die Platitude von Gemeinplätzen annehmen. Sie können aber auch neu formuliert und neu gedeutet und damit revitalisiert werden. Koeppen schildert wie ein auktorialer Erzähler das Innere des spanischen Königs:

„Der König sah, wenn er zum Fenster seines Palastes hinausblickte, der Schwermut ins Gesicht. Er sah auf versengten Hügeln in sonnenheißer Luft die spanischen Gespenster. Die Schwermut und die Gespenster vor seinem Fenster erschreckten ihn. Vielleicht erbitterten sie ihn auch und veranlaßten ihn zu falschen Regierungshandlungen“ (4, 50).

Das Motiv der Beobachtung aus dem Fenster ist in der Kunst- und Literaturgeschichte immer wieder als Grenze zwischen innen und außen thematisiert worden. Das Fenster markiert die Schwelle zwischen innen und außen. Das Loch in der Wand gibt den Blick frei auf die Außenwelt.

Die Menschen, die der Erzähler zufällig auf der Straße oder in den verschiedenen Räumen beobachtet, werden kurz skizziert und in seinen großen Reisebildern als Nebenfiguren gekennzeichnet. Aber ihre Rollen sind nicht unwichtig, da die Stimmung der gesamten Reiseeindrücke durch sie viel mehr zusammenhängt.

Im Spanientext zitiert Koeppen aus den unterschiedlichsten Quellen. Zu Beginn zitiert er einen Grabspruch und dann ein Sprichwort. Koeppen setzt in den Spanientexten drei Geschichten ein, die er von Einheimischen – einer Dame, einem Soziologen und einem Bankier – gehört hat. Als einzelne Geschichte sind sie wiederum als eine Miniatur-Erzählung aufzunehmen. Die von einer halben bis zu anderthalb Seiten umfassenden Geschichten wirken wie Aphorismen. Hier werden die Personen nur als Typen gezeichnet. Die Figuren innerhalb der Geschichten werden nur als Mädchen, Familie, Verwandte geschildert. Sie werden nicht zu detailliert gestalteten Individualitäten. Er vermittelt die Realität der Kinderarbeit in Spanien mit der narrativen Technik. Das Schicksal des Mädchens aus dem Dorf kann der Leser nachempfinden (4, 41).

Den Menschen, die der Erzähler beobachtet, gibt er Namen: So nennt er das Mädchen „Marie Brizzard“ (4,16) und den Schutzmann auf der Kreuzung „Narciss“ (4,21).

Eine direkte Kritik am Franco-Regime wird ausgeübt: „Es ist das Viertel der Amerikaner. Es ist das Viertel der Reichen, hier wohnen Günstlinge des Regimes, hier betteln die Krüppel des Bürgerkrieges, denen niemand eine Rente zahlt.“ Dabei wird auch der amerikanische Einfluß mitkritisiert. „Die amerikanischen Matrosen, die Verteidiger Francos und Europas, sind Riesen“ (4, 33).

Zwei berühmte Symbolfiguren Spaniens, der Stier und Don Quijote, werden allegorisch als scheiternde Existenzen dargestellt und geben dem Text einen Sinnzusammenhang. Das Motiv des Stierkampfes ist im Spanienbericht vom Anfang bis zum Ende dominant. Der Stier ist für die Einheimischen das Symbol der Männlichkeit. Aber der Erzähler schildert das tragische Schicksal des Stiers. Das Schicksal des Stiers ist von Anfang an bestimmt. Er ist „verurteilt zum Tode“. Dieses Thema, das sich durch Koeppens gesamtes Werk zieht, zeigt sich auch in den Reisetexten. Der einsame Stier, der gegen den Strom vergebens kämpft, zeigt das gleiche Schicksal wie das Don Quijotes, der gegen die Windmühlenflügel kämpft. Beide kämpfen „gegen Gespenster“ (4, 76). Das Scheitern des Einzelkämpfers gegenüber der Masse ist durch die Romanfiguren Koeppens gezeigt worden. Ein gutes Beispiel ist Philipp: „[...] ich will in keiner Mannschaft spielen, auch nicht im Hemisphärenfußball, ich will für mich bleiben“ (2, 164f.). Schließlich kann das Scheitern als Selbstbildnis des Autors gesehen werden.

Im Rom-Bericht schildert der Erzähler öfters im Wechsel die Bilder von Berlin und Rom. Beim Anblick der zeitlos bestehenden Stadt Rom ruft ihm besonders das Gefühl der verlo-

renen, zerstörten Stadt sein Berlin hervor. Zu Beginn beschreibt er eine berühmte Sehenswürdigkeit: Roms Hadriansburg. Der Erzähler sagt aber nicht, daß es ein altes Gemälde ist von Rom, über das er jetzt schreibt, sondern läßt sich täuschen, als ob er seine reale Wahrnehmung von der Hadriansburg erzählt: „Ich sah die Engel über dem Tiber schweben, die Brücke war wie von ihrer Flügel Kraft gehoben, [...]“ (4, 234). Die visuellen und narrativen Verfahrensweisen werden hier miteinander vermischt. Erst einige Zeilen später verrät der Erzähler, daß er jetzt nicht über seine Reiseindrücke erzählt, sondern über eine Betrachtung des Gemäldes von Rom in der Vergangenheit in Berlin. „Rom mochte ewig, Berlin aber schien von Dauer und von Bestand zu sein“ (4, 234).

„Rom ist die Poesie des Urbanismus“ (4, 236). Für jede Epoche gab es die Begeisterung der Ankunft in Rom. Der moderne Reisende empfindet seinen Stolz, in Rom zu sein, erst wenn er im rußfreien Weltbahnhof den ersten Espresso trinkt. Er erzählt von seinem Versuch, an der großen Kommunität des Römers teilzunehmen. Dieser Versuch ist aber kein Kontakt mit Einheimischen, sondern ein Telefongespräch mit einem anonymen Gesprächspartner. Er wählt irgendeine Nummer, um ihr törichte Sätze aus dem kleinen Reisesprachführer zuzurufen.

Die kritische Anmerkung für die massentouristische Reisehaltung gibt er als:

„Stadtbesichtigungsautobusse bieten ihre Dienste an. Rom in drei Stunden, Rom in sechs Stunden, Rom bei Nacht [...] In vier oder fünf Sprachen werden die Jahrtausende angeboten und von Lautsprechern erklärt“ (4, 242).

„[...] doch all dies ist nicht ursprünglich römisch, es kam übers Meer, kam von Griechenland, siedelte hier, war fremd und wurde heimisch, verlor seine Seele und bekam eine neue, römische, aus dem Körper geborene, dem Mythos entfremdete, vernünftige, wache, irdische, großstädtische, ja eine journalistische Seele“ (4, 241).

Der Reisende sieht vor der Kirche eine alte Bettlerin und schildert sie als mythische Figur: „Vor der Pfarrei, [...], hat sich eine Vagabundin eingerichtet. Pappschachteln, [...] sind ihr letzter Besitz. [...] Wer ist sie? Vielleicht die letzte der Vestalinnen“ (4, 245). Sein romantischer Blick läßt die arme Vagabundin in eine mythische Figur verwandeln. Doch zunächst ist der melancholische Ort für den Fremden „ein romantischer und schöner Anblick“ (4, 248). Aber wenn er von Preußen spricht, ist das weder romantisch, noch melancholisch; zumeist mit einer negativen Konnotation:

„Am prächtigsten aber ist die häßliche Galleria, die überlebende Schwester der Friedrichstraßenpassage, dieses Großstadt- und Großvätermärchenwaldes mit seinem Zauberkönigladen, den entblößten Busen der Wiener Damenkapelle, den preußischen Pubertätsträumen des Hofmalers Fischer, dem Weltpanorama, das mittels geographischer Stereoskope die gelbe Gefahr, den Sieg über die Hereros und immer The Germans to the front zeigte [...]“ (4, 251).

Der Vergleich von Rom und Berlin wird weiter mit ihren berühmten Kaffeehäusern geführt. Das Café Greco in Rom wird sowohl als realer als auch als erinnertes bzw. imaginärer Raum dargestellt. Im Café der Artisten hocken die Bohémiens, die der Erzähler als die Gefährten seiner Jugend bezeichnet: Die Berliner Cafés „Lunte“ und das „Romanische Café“ sind während des Nationalsozialismus verlorengegangen.

Er sieht einen Mussolini-Bau im Stil des Nationalsozialismus: „Wirklich unangebrachten Minderwertigkeitskomplexes die Größe und die Unsterblichkeit Roms und Italiens“ (4, 253). Diese Beobachtung wird zur narrativen Geschichte eines Restaurantbesizers: „Den König der Fettucini, den König der breiten Nudeln. Ich glaube ihm seine Majestät nicht. [...] Alfredo mag der Duce der Fettucini sein, ihr König ist er nicht (4, 254).

In den Niederlanden blickt der Erzähler Koeppen stets auf die Vergangenheit, weil er seit Ende 1934 etwa vier Jahre dort sich während des Nazi-Terrors in Deutschland aufgehalten hat.

Was das moderne Rotterdam nicht mehr hat, wird vom Erzähler erinnert:

„Die Seemannsromantik jedoch stirbt aus. In Gebäuden aus Stahl, Glas und Beton gedeihen keine Rum- und Geneverträume; Zuckerrohr und Wacholder zaubern nicht mehr den Wald aus Masten, Rahen und Segeln, das Meer mit seinen Ungeheuern, den Fliegenden Holländer der Stürme und die Inseln der Schiffbrüche“ (4, 99).

Je mehr der Erzähler seiner persönlichen Erinnerung nachhängt, desto auffälliger sind aber auch die Phänomene des internationalen Massentourismus. Im Bahnhof in Amsterdam empfindet der Reisende:

„Wie überall in der Welt will man sich auch hier dem Fremden verkaufen. [...] Städte werden serviert, sie werden durchlaufen, sie sind nur noch als Beute für photographische Apparate interessant, man erlebt sie nicht mehr, indem man eine Weile gelassen mit ihnen lebt.“(4, 79)

Wie in Spanien und Rom empfindet der Reisende besonders stark die schwermütige Schönheit Hollands: „[...] es ist unendlich viel Schwermut in der Schönheit von Amsterdam. Schwermut, Schönheit, Vergangenheit in der Heerengracht, [...]“ (4, 85).

Die Käseindustrie der Niederlanden wird in zwei unterschiedlichen Bildern dargestellt: „In Alkmaar sind die Käsefabriken durchnationalisierte Industriewerke mit bakteriologischen Kulturen, automatischen Mischkesseln, flinken Fließbädern und sterilen Warmluft-hallen, hygienisch und gänzlich unromantisch“ (4, 80). Währenddessen wird in Gouda der Käse noch nach alten Traditionen hergestellt. Der Erzähler beschreibt ausführlich die Bauernbräuche: „Hier ist die Historie nicht Kulisse, der Brauch noch lebendig und zweckmäßig, der Käse wird umgesetzt“ (4, 81). Hier zeigt sich der Unterschied zwischen Zivilisation und Kultur einer Stadt.

In Amsterdam erwähnt der Erzähler am deutlichsten das Reiseverhalten des modernen

Menschen. Die kritische Anmerkung zu massentouristischen Phänomenen in der Großstadt wird bedauernd wahrgenommen: „[...] überall wird die gleiche Mode, werden die gleichen Stoffe, die gleichen Geräte der Bequemlichkeit und der Unterhaltung angeboten“ (4, 83). Die Nationalität ist in der globalisierten Welt nur noch als Souvenirstück existent und nicht mehr authentisch. Der Erzähler erinnert auffällig häufig in Holland die Stadtbilder von gestern. Dies hängt mit seinem persönlichen Aufenthalt während des Exils in den dreißiger Jahren zusammen. Hingegen findet der Erzähler die Käsefabrik in Gouda sympathisch: „Hier ist die Historie nicht Kulisse, der Brauch noch lebendig und zweckmäßig, der Käse wird umgesetzt“ (4, 81).

In der alten Universitätsstadt Leiden werden die vom Fußball begeisterte Masse und der einsame Fremde im Garten der Akademie einander gegenübergestellt:

Der Erzähler schildert den Traum eines Fremden: „Er träumte, in Java zu sein, der Heimat der kleinen Mädchen auf der Brücke“ (4, 92). Dies ist aber nicht eindeutig. Man kann den Fremden als einen einsamen Erzähler annehmen.

Märchenhafte Idealbilder von Holland werden durch desillusionierende Anmerkung revidiert, mit „der Schein trügt, der Alltag ist nüchtern, die Hofhaltung bescheiden, die Regierung bürgerlich“ (4, 93).

Am Ende erweckt das veränderte Stadtbild in ihm doch eine melancholische Stimmung: „Eine Stadt geht unter. Eine Stadt steht wieder auf. Aber es ist nicht mehr die alte Stadt“ (4, 100). Mit dieser Aussage spielt Koeppen an das Schicksal von Berlin an, das nach dem Krieg nicht mehr dieselbe Stadt ist wie in den zwanziger Jahren.

„Eine Ausnahme bildete Berlin mit seinem Ring von Schrebergärten und Lauben, seiner Kleinbürgeridylle aus Dahlien und Kohl, die jedem Fatalismus, jeder geduldigen Hinnahme von Schicksalsschlägen, aber auch jeder echten, jeder eruptiven Revolutionsstimmung zutiefst abhold waren“ (4, 90).

### 3.3 Der Raum und die Moderne: London, New York und Paris

Die Großstadt ist der Inbegriff der modernen Welt. Durch die Industrialisierung ist der grundlegende Lebensraum des Menschen vom Land in die Stadt verlegt worden. Demzufolge verliert die Natur als Lebensumfeld allmählich ihre Bedeutung und wird immer mehr zu einem Erholungsraum umgewandelt oder innerhalb einer Stadt als Park bzw. Garten integriert. Demgegenüber wachsen die Städte dank der technologischen Entwicklung und den immer größer werdenden materiellen Angeboten zu einem attraktiveren Kulturraum.

Ein Blick auf die Anfänge dieser Stadtkultur zeigt, daß das aufsteigende Bürgertum eine entscheidende Rolle gespielt hat. Nach der Auflösung der europäischen Hofkultur haben in den Städten öffentliche Orte wie Kaffeehäuser, Salons und Clubs die Funktion der bür-

gerlichen Institutionen übernommen.<sup>216</sup> Als Lebensraum zieht die Stadt mehr und mehr die Menschen an, wobei der moderne Mensch in ihr eher Probleme bekommt, als daß er ein harmonisches Zusammensein findet. Trotzdem kann er nicht mehr auf die Bequemlichkeiten und all die Faszination verzichten, die eine Großstadt bietet. So bleibt das Verhältnis Mensch – Großstadt ein ambivalentes.

Die Großstadt als künstlerisches Sujet wird in der modernen Literatur und Malerei ständig eingesetzt. Die semantische Bedeutung der Großstadt wird in mehrfacher Hinsicht variiert: Mobilität, Isolation, Gedränge, Kommunikationslosigkeit, Anonymität, Kriminalität usw. Im Vergleich zu den Rom- und Spanientexten, in denen Koeppen die Räumlichkeit insbesondere von ihrem historischen Aspekt her beschreibt, schildert er in den Texten von London, New York und Paris die Modernität der Großstadt als simultane Raum- und Zeitwahrnehmung.

Die Großstadt erzwingt ein neues Sehen, weil sie sich jeder angemessenen Wahrnehmbarkeit entzieht; sie überfordert die Normalwahrnehmung und veranlaßt die Suche nach neuen Einstellungen sowie deren künstlerischen Äquivalenten. In der Großstadt wird die Wahrnehmung oberflächlich mit banalen Formen konfrontiert, die in einem Verhältnis wechselseitiger Negation und Verdrängung stehen, worin das ewige Fließen als Grundmerkmal dieser Wirklichkeit erfahrbar wird. Die Großstadt stellt nicht nur einen pragmatischen Lebensraum, sondern auch ein ästhetisches Phänomen der Moderne dar.<sup>217</sup>

Die großstädtischen Bilder sind deswegen oft mit einem Strom verglichen worden. Die Stadt als Strom oder Flut sind typische Metaphern für eine Zeit, in der überall in Europa die Städte an Bedeutung zugenommen haben. London und Paris haben bereits ihren spezifischen großstädtischen Charakter herausgebildet, während in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein rasanter Verstädterungsprozeß einsetzt. Das hat nicht nur äußere Veränderungen zur Folge gehabt, sondern auch einen grundlegenden Einschnitt in die Lebensformen und Wahrnehmungsweisen der Menschen bedeutet. Die Orientierungslosigkeit und Flüchtigkeit in der Großstadt wird in diesem Zusammenhang häufig als Labyrinth bezeichnet. Keine statischen, sondern stets bewegte Bilder der Städte werden in die metaphorischen Zeichen des Flusses und des Labyrinthes umgewandelt. Und der sich dort bewegende Mensch zeigt sich als Flaneur.

Im folgenden werden Koeppens Großstadtbilder an den Beispielen London, New York und Paris betrachtet. Dafür ist es nötig, die Großstadt im Hinblick auf ihre kulturhistorische und ästhetische Bedeutung und ihre Denkmuster zu beobachten. Koeppens

---

<sup>216</sup> Vgl. Eckhardt Köhn: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933, Berlin 1989, S. 8.

<sup>217</sup> Vgl. Klaus R. Scherpe: Zur Einführung – Die Großstadt aktuell und historisch. In: Ders. (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 7-13, hier S. 7.

Bilder, teils den Traditionen nahe und teils innovativ, werden danach insbesondere anhand ihrer narrativen Darstellungsmittel analysiert.

### 3.3.1 Die Großstadt als Lebenswelt und Diskurs

Der Topos Großstadt ist eines der wichtigsten Themen in der modernen Gesellschaft und der Kunst. Der Soziologe Georg Simmel hat die notwendige Zusammenwirkung der Moderne und der Großstadt vom kulturanthropologischen Aspekt her erklärt. Er beobachtet das Phänomen der Großstadt in ihrer funktionalen Wirksamkeit:

„Wie ein Mensch nicht zu Ende ist mit den Grenzen seines Körpers oder des Besitzers, den er mit seiner Tätigkeit unmittelbar erfüllt, sondern erst mit der Summe der Wirkungen, die sich von ihm aus zeitlich oder räumlich erstrecken: so besteht auch eine Stadt erst aus der Gesamtheit der über ihre Unmittelbarkeit hinausreichenden Wirkungen. Dies erst ist ihr wirklicher Umfang, in dem sich ihr Sein ausspricht.“<sup>218</sup>

Nach Simmels Konzept der Moderne ist jeder Ort relational zur Großstadt bestimmt, die eine symbolische Bedeutung erhält. So ist „die Moderne insgesamt Großstadt, auch dort, wo sie Land ist.“<sup>219</sup> Mit den technischen Errungenschaften und der damit verbundenen Funktion des Geldes in der modernen Gesellschaft hat sich vor allem die Konstellation von Nähe und Ferne verändert. Das Verhältnis des modernen Menschen zu seiner Umgebung entwickelt sich mehr und mehr so, daß er sich von seinen nächsten Kreisen entfernt, um sich den entfernteren zu nähern.

Die Großstadt verändert die Lebensformen und Wahrnehmungsweisen der Menschen. Thomas Kleinspehn beschreibt diesen Bedeutungswandel von Raum und Zeit.<sup>220</sup> Die Objektwelt und ihre Vorstellungen treten auseinander, so daß die Weltbilder flüchtig werden. Mit der Digitalisierung verschwindet der Schein der materiellen Realität, und die Verbindung zwischen dem Bild und einem realen Objekt wird nicht mehr aufrechterhalten. Die so produzierten Bilder haben weder zu Raum noch Zeit einen Bezug. Deshalb bedeutet der Verlust des Referentiellen zugleich auch eine Abkehr von der Realität, die, um erfahrbar zu sein, immer einen Zusammenhang mit einzelnen konkreten Orten und zeitlichen Ablä-

---

<sup>218</sup> Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Das Individuum und die Freiheit. Essays, Berlin 1984, S. 192-204, hier S. 201.

<sup>219</sup> Vgl. Lothar Müller: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 14-36, hier S. 19.

<sup>220</sup> Vgl. Thomas Kleinspehn, : Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 243.

fen enthalten muß.

Neben dem räumlichen Strukturwandel ist für Simmel die Mode eine der wichtigsten Erscheinungen der Moderne. Er sieht in ihr die Maske des Individuellen. Vielleicht kann man an diesem Punkt Koeppens Interesse am Modischen finden. Gerade in den fünfziger Jahren hat die internationale Mode in Europa und den USA eine beschleunigte Konjunktur erlebt. Es ist der Anfang des Spätkapitalismus. Die Großstadt ist die Inkarnation dieses Phänomens. Ihr typisches Merkmal ist die Flüchtigkeit. Alles dauert nur so lange, bis das neue kommt. Die visuellen Medien wie illustrierte Zeitungen, Modemagazine und etwas später auch das Fernsehen, die ebenfalls in dieser Zeit mehr und mehr ihre Präsenz zeigen, erfahren eine rasche weltweite Verbreitung. Als Individualist und Nonkonformist reagiert Koeppen der Mode gegenüber distanziert, aber doch hochinteressiert.

Die großstädtische Kultur ist umfangreich. Rock-Musik, Kino, Haus und Auto sowie ein modischer Lebensstil ist die alltägliche Erfahrung des Großstädters. Koeppen erwähnt des öfteren die Ähnlichkeit der Großstädte, die sich nur in Nuancen unterscheiden. So verschmilzt die Trennung von Geschichte und Geographie in der Kontinuität des ästhetischen Seins.<sup>221</sup> Es wird zunehmend schwieriger, sich in einer großen Stadt zurechtzufinden, weil Orientierungspunkte wie Kirchtürme, Flüsse usw. immer weniger auffallen. Auch die Einheitlichkeit der modernen Architektur, die immer gleichen Plakatwände multinationaler Konzerne, schließlich und nicht zuletzt die Bewegungen des Massentourismus selber sorgen dafür, daß die Städte einander immer ähnlicher und damit als potentielle Reiseziele unkenntlich werden.<sup>222</sup>

Eigentlich sollte der Reisende keine vertrauten Wahrnehmungsmuster von der Fremde haben. Doch durch Vorwissen und Vorkenntnisse, die ihm viele illustrierte Bilder gegeben haben, hat der moderne Reisende schon eine konkrete Vorstellung von einem fremden Ort. Nun ist es nicht die Frage der Herstellung eines neuen Schemas, sondern die der Umstellung des vorhandenen Schemas. Zu dieser thematischen Komponente paßt die Form des Essays, weil er seinerseits immer schon von etwas spricht, das bereits existiert.

Philip Fisher hat in seinem Aufsatz<sup>223</sup> die doppelte Wahrnehmung als typisch städtischen Wahrnehmungscharakter bezeichnet. Die doppelte Wahrnehmung verhält sich zur einfachen Wahrnehmung wie das Wiedererkennen zum Erkennen und die Repräsentation zur

---

<sup>221</sup> Vgl. Dietmar Voss: 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, S. 37-60, hier S. 51.

<sup>222</sup> Hermann Schlösser: Bequem sei der Weg und lockend das Ziel. Die Städte in den Reiseführern. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 243-261, hier S. 247.

<sup>223</sup> Philip Fisher: City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 106-128.

Präsentation. Sie bedeutet einen sekundären Akt des Begreifens, der nicht wie Metapher und kontrastiver Vergleich eine Verdoppelung des Materials aufzeichnet, sondern ein Entgleiten des Vertrauens in die Zuverlässigkeit des Sehens selbst bedeutet.

Durch die ständige Entwicklung der medialen Technik haben die modernen Menschen indirekte und virtuelle Bilder als Realität; eine fast grenzenlos gewordene Erweiterung des Weltbildes. Die Zeitung ist ein Abbild der Gesamtstruktur der Stadt selbst. Was bedeutet die Wirklichkeit in der modernen Welt? Ist sie die wissenschaftlich nachgewiesene Faktensammlung oder die durch verschiedene Medien vermittelte Bilderwelt? Die Zeitung dient dem Großstadtbewußtsein, indem sie Ereignisse in konzentrierter Form aufnimmt, so daß diese aus der persönlichen Erfahrung verbannt sind. Die Stadt ist keine soziale Gemeinschaft, sondern eine gewundene Straße, ein Labyrinth.<sup>224</sup> Sie ist die mediale Übertragung von Wirklichkeit, in der reale Erfahrungen unkenntlich werden.

Spätestens seit der Literatur der Moderne, in der das Thema Großstadt ein fester Bestandteil ist, stellt diese eine Fiktion dar. Sie wird immer wieder erzählerisch reproduziert. Klaus R. Scherpe stellt die Frage, ob die Erzählbarkeit ihre Kraft noch behält, wenn die Großstadt sich selbst inszeniert.<sup>225</sup> Die Rationalisierung und Ausdifferenzierung der sozialen und kulturellen Bereiche im Großstadtgebiet schaffen neue Bedürfnisse nach imaginärer Wanderschaft und symbolischer Vergewisserung. Wie bei vielen modernen Großstadtromanen wird auch in Koeppens Reisetexten die Verschmelzung des inneren Bewußtseinsraums und des erfahrbaren Außenraums zum poetischen Programm.

Die Reflexion und Darstellung des modernen Großstadtbildes sind das Hauptthema der Reiseessays. Koeppen schreibt beobachtend und selbsterfahrend von den neuen Lebensrhythmen des Großstädters und den Regeln des großstädtischen Lebensstils. Der moderne Reisende wird manchmal sogar gezwungen, gewisse Dinge zu sehen und zu erleben. Das Wiedererkennen ist das Grundprinzip moderner Wahrnehmung. Der Reisende erkennt wieder, was er schon weiß, aber nicht ganz in der Form, die er erwartet hat. Die Differenz oder die Leerstelle, die zwischen der Vorstellung und der Wahrnehmung des Vorhandenen existiert, wird zum Erzählstoff.

In Koeppens gesamtem literarischen Schaffen lassen sich die Stadtporträts zusammen mit den zahlreichen Dichterporträts als sein Selbstporträt als moderner Intellektueller lesen. Dabei ist interessant zu sehen, daß er in diesen Texten nicht sich enthüllt, sondern sich

---

<sup>224</sup> Vgl. Philip Fisher: *City Matters: City Minds*. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 106-128, S. 125.

<sup>225</sup> Vg. Klaus R. Scherpe: *Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt in der Literatur der Moderne*. In: Ders. (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 129-152, hier S. 134.

hinter anderen Figuren und Masken versteckt und inszeniert. Diese erzählerische Strategie schafft dem Autor den freien Raum, die Identität des Subjekts in Wirklichkeit und Fiktion in einer erweiterten Dimension zu finden. Hotels, Cafés, Restaurants, Straßen, Kaufhäuser: Sie alle sind Orte, die Koeppen bevorzugt besucht und beschreibt. Die Städtebilder in der Literatur der Moderne werden neu mystifiziert. Koeppen transformiert die mythische Welt und entmystifiziert die alten Muster.

Die für die Großstadt typische Geschwindigkeit wird in Koeppens Texten unterschiedlich aufgenommen: Zum einen verliert sich der Erzähler wegen des rasanten Tempos und der labyrinthischen Struktur der Großstadt: „In einer ruckenden, zuckenden, quietschenden Sekunde erreichten wir Central Station, die Stadtmitte und eine andere Welt“ (4, 317). Zum anderen beobachtet er, von der Masse bewußt distanziert, die städtischen Szenen so genau, daß er schließlich in die Position eines fiktiven Erzählers gelangt: Er schildert die innere Welt der Passagiere. In diesem Moment wird die Bewegung also eher verlangsamt, und dementsprechend ist die Sprache auch statisch.

Für Koeppen sind die Bilder der abendländischen Großstädte aus der literarischen Welt gekommen. Die wahrgenommene Realität wird oft mit literarischen Erfahrungen verglichen. Dem Leser soll zur Kenntnis gebracht werden, was die zitierte Literatur in ihrem Kontext vereinheitlicht hat. In diesem Sinne ist Koeppens Reiseessay ein Fragment, das erst durch die intertextuelle Lektüre vollendet werden kann. Chicago ist für ihn der Schauplatz von Theodore Dreisers Werk.<sup>226</sup> In den Chicago-Szenen wird der Text durch eine fiktive Erzählweise die Grenze zwischen Realität und Fiktion überschreiten. Der Beobachter kann nicht mehr objektiver Berichterstatter bleiben, er will weiter erzählen, so daß die imaginäre Kraft in die Wirklichkeit eindringt. Dies ist vielleicht der Wunsch, den Koeppen in seinem Roman *Eine unglückliche Liebe* artikuliert hat: der Einbruch in das Gehirn.

In den Texten werden auch filmische Techniken, wie *overlapping*, *close-up*, usw., verwendet. Und die großstadttypischen Erfahrungen von Beschleunigung, Komplexität, Unüberschaubarkeit sowie Wurzellosigkeit werden durch ein sogenanntes *Camera-eye* beobachtet. Die moderne Schreibweise, die sich seit den zwanziger Jahren in der Literatur entwickelt hat, ist stark vom Film beeinflusst. Koeppen ist gerade von dieser neuen Möglichkeit der narrativen Kunst begeistert.

Gunter E. Grimm hat ein erzähltechnisches Prinzip herausgefunden: Koeppens ständige Vergleiche mit mythischen Figuren haben nicht nur eine formale Funktion, sondern geben auch dem Fremden, d.h. einer Figur, die bisher noch nicht in der Erzählung aufgetaucht ist,

---

<sup>226</sup> Theodore Dreiser (1871-1945) stammte von deutschen Immigranten ab, verbrachte seine Jugend in Armut; arbeitete zunächst als Journalist in Saint Louis, Chicago, Pittsburgh und New York. Der Roman *An American tragedy* (1925), sein bekanntestes Werk, entwickelte diese Thematik.

schnell den Anschein des Bekannten und Vertrauten.<sup>227</sup> Diese Erzählstrategie kann man in bezug auf die hybriden Darstellungen betrachten. Die Personen, von denen der Erzähler gerade spricht, sind reale Personen, aber die Art und Weise, wie das beobachtete Objekt dem Leser vermittelt wird, ist literarisiert. Der Autor zitiert in alten Mustern, die jedem bekannt sind und die am besten eine Figur ikonographisch bzw. archetypisch schildern können.

Das Motiv der Verfolgung bzw. des Verbrechens tritt in der Großstadtliteratur oft als ein eigentümliches Bild auf.<sup>228</sup> Koeppen zeichnet dieses Motiv mit variierenden Darstellungsmitteln: In Chicago folgt er einem Passanten zuerst auf der Straße und bis zum imaginierten Raum des Hotelzimmers.

### 3.3.2 Der flüchtige Blick des Flaneurs

Während in den Berichten über Spanien, Rom und die Niederlande ein romantischer Blick als Beobachtungsmodus vorherrscht und damit statische Bilder produziert worden sind, ist der Blick des Erzählers in London, New York und Paris zumeist als flüchtig und lebendig zu bezeichnen; als das rasche Zusammendrängen wechselnder Bilder innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt: Impressionen, die sich unerwartet aufdrängen.

Der langsam vorbeiführende Blick eines Kameraauges wird ab und zu gezoomt, so daß die Beobachtungsgegenstände, Raum und Figuren, in einer mikroskopischen Dimension zu betrachten sind. Bevor der Reisende in London selbst angekommen ist, wird die Begegnung mit den Einheimischen im Zug dargestellt (4, 209). Anders als seine langsame Annäherung an die Stadt zeigen sich nach seiner Ankunft die Szenen in großem Tempo: Koeppen nimmt ein Taxi zum Hotel. Der Fahrer rattert und fährt durch die labyrinthischen Gassen der unübersichtlichen Stadt. Koeppen kommt es nicht so sehr darauf an, die genauen Informationen und Fakten dem Publikum mitzuteilen, sondern es geht ihm vor allem um das Reisen an sich.

Nach Sadowsky ist das Flanieren die exklusivste Fortbewegungsart im städtischen Raum und die faszinierendste Form der Wahrnehmung und Selbstdarstellung in der großstädtischen Öffentlichkeit.<sup>229</sup> Die Entdeckung des Flaneurs als Denkfigur der Moderne ist Wal-

---

<sup>227</sup> Vgl. Gunter E. Grimm: Flanieren im Geiste. Großstadt-Bilder in Wolfgang Koeppens Reiseberichten. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2, München 2003, S. 169-184, hier S. 176.

<sup>228</sup> Vgl. Philip Fisher: City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 106-128, hier S.114.

<sup>229</sup> Thorsten Sadowsky: Wanderungen durch die Stadt-Welt. Anmerkungen zur urbanen Praxis des Fuß-

ter Benjamin zu verdanken:

„Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zu Hause ist. [...] Zeitungskioske sind seine Bibliotheken und Caféterrassen Erker, von denen aus er nach getaner Arbeit auf sein Hauswesen heruntersieht.“<sup>230</sup>

Der Flaneur, der aufmerksam und kenntnisreich, ziellos und unbekümmert auf Boulevards wandelt und durch Passagen schlendert, ist ein Fremder in der Großstadt. Diese ist für ihn nicht mehr Heimat. Sie ist Schauplatz und Fremde. Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht. Indem die Großstadt gerade diese psychologischen Bedingungen schafft – mit jedem Gang über die Straße, mit dem Tempo und den Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen, gesellschaftlichen Lebens –, stiftet sie schon in den sinnlichen Fundamenten des Seelenlebens einen Gegensatz zur Kleinstadt und dem Landleben, mit dem langsameren, gleichmäßiger fließenden Rhythmus ihres sinnlich-geistigen Lebensbildes.<sup>231</sup>

Die unaufhaltsamen Eindrücke werden subjektiv und ästhetisch mit sinnlichem Vergnügen aufgenommen, wie das ziellose, von Verkehr und Witterung nicht beeinträchtigte Umher-schlendern, der unbegrenzte Aufenthalt in den Cafés und Clubs. Koepkens Begegnungen mit den Einheimischen zeichnen sich als flüchtig und zufällig ab. Die flüchtigen und zufälligen Begegnungen führen zur zwangsläufigen Inszenierung des Ich in der Stadt. So wird die Großstadt als Ganzes ein Theater. Der Stadtmensch wird in die Rolle eines Selbstdarstellers gezwungen, und dazu noch in die eines Zuschauers. Das Geheimnis des Fremden erweckt die Neugierde des Beobachters so sehr, daß dieser schließlich, die Grenze der Wirklichkeit überschreitend, eine Phantasiewelt betritt.

### 3.3.2.1 London: Zauberwald der roten Autobusse

In den Reisebeschreibungen Londons gibt es eine gewisse Tradition. Insbesondere in der Biedermeierzeit, in der sich Deutsche den Engländern gegenüber politisch und gesell-

---

gängers in der Reiseliteratur um 1800. In: Ernst-Ullrich Pinkert (Hg.), Die Globalisierung im Spiegel der Reiseliteratur. Text & Kontext, Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Sonderreihe, Bd. 42, Kopenhagen / München 2000, S. 37-62, hier S. 37.

<sup>230</sup> Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt a.M. 1974, S. 35.

<sup>231</sup> Vgl. Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Michael Landmann (Hg.), Simmel, Brücke und Tür. Stuttgart 1957, S. 227f.

schaftlich minderwertig fühlten, ist die Weltstadt London ein Symbol geworden für die damalige Anglomanie.<sup>232</sup> Koeppens Eindruck von London zeigt sich zuerst im Titel seines London-Essays: *Zauberwald der roten Autobusse*. Wie in anderen Reisetexten auch gibt er mit dem Titel ein klares Bild des Ortes. Der metaphorische Ausdruck „Zauberwald“ deutet das labyrinthische Element des städtischen Waldes in einem märchenhaften Stil an. Vorab gesagt gibt die Weltstadt dem Erzähler eher ein befreiendes als ein beängstigendes Gefühl.

Die Beschreibung von London beginnt Koeppen mit dem alten Spruch des Fremden: „Berlin sei ein Dorf, aber London – London sei eine Stadt!“ (4, 206). Er weiß nicht mehr, wer das gesagt hat: sein Großvater oder Fritz Reuter. Diesen beiden Männern schreibt er das gewichtige Urteil zu. Dann folgt allgemeines Schulwissen: England ist eine Insel. Er legt so dem Leser zuerst unterschiedliche Bilder der Stadt vor, die nicht direkt seiner subjektiven Meinung entstammen. Seine Erinnerungsbilder rufen dann nostalgische Landschaften hervor:

„Noch vor dreißig Jahren erregten die Kanalschiffe die Phantasie der Knaben und der Defraudanten. Auf kleinen deutschen Bahnhöfen hingen unter den Fahrplänen des Lokalverkehrs weißblaue Plakate, die einen bärtigen Seemann in Sturmkleidung zeigten, [...]. Die Plakate sind verschwunden, Knaben und Kassierer träumen von dem Flugzeug, [...]“ (4, 206).

Die Reise in die vergangene Zeit fungiert als narrative Schnittstelle, in der der Erzähler seine reale Reise nach London antritt, die mit einem alten Verkehrsmittel aufgenommen wird. Er will die verlorengegangene Zeitwahrnehmung wiederherstellen. Die Szenen auf dem Schiff werden wie das England des 19. Jahrhunderts geschildert:

Mit den Planken des Bootes hat man englischen Boden und das neunzehnte Jahrhundert betreten. Man hält den Kapitän für Joseph Conrad und die Stewardesse für die Queen Victoria“ (4, 207).

Der flüchtige Blick des reisenden Essayisten ergibt sich mit dem fließenden Bewegungstempo der Großstadt. Er fährt mit einem Mietwagen durch die verstopften Straßen. Wo die physische Bewegung aufhört, beginnt die imaginäre Weiterfahrt.

Heinrich Heine zitierend, der London „einen Wald von Häusern“ (4, 215) genannt hat, beschreibt Koeppen seinen eigenen Eindruck von der Großstadt London. Die großstädtischen Erfahrungsgegenstände werden häufig mit Natur-Metaphern und kriminellen Szenen verglichen. Die Londoner Autobusse werden als rote Elefanten und die Straßen als Zauberwald bezeichnet. Die gelben Lampen auf der Straßen sind „ewig leuchtende Monde, die dem Wanderer die sicheren Furten im Strom der Wagen weisen, [...]“ (4, 212). Hekti-

---

<sup>232</sup> Vgl. Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. II, Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 265.

scher großstädtischer Alltag wird nicht menschenfeindlich wahrgenommen. Er wird als durchaus positiv und menschenfreundlich betrachtet:

„[...] und wenn überall sonst das In-der-Schlange-Stehen die Nerven strapaziert, in London beruhigt es sie. Man wartet in einer Reihe wohltemperierten gesunden Menschenverstandes. Selbst Egoisten unterwerfen sich den Spielregeln und profitieren von der Reibungslosigkeit im Getriebe einer Massengesellschaft“ (4, 215).

London ist eine Einheit, eine Hauptstadt, eine Weltstadt, eine Metropole mit einem Zentrum und mit Zentren. Koeppens öfters geäußerter Wunschzustand, einsam in der Menge zu sein, wird in London verwirklicht:

Als er gefragt wird, wo er in London übernachten will, antwortet er: „ein Hotel, das eine Erinnerung an Virginia Woolf war, doch hätte ich ihm ebensogut sagen können, daß ich bei Sherlock Holmes in Bakerstreet logieren wolle“ (4, 208). Diese Antwort, die er an die literarische Wirklichkeit erinnernd gibt, zeichnet die Möglichkeit. Er behauptet, indem er sagt, eine Übernachtung in der Bakerstreet sei genauso möglich wie in Virginia Woolfs Hotel, Fakten und Fiktionen öffnen hier eine mögliche Welt. Diese Unentschiedenheit der fiktionalen Welt macht Koeppens Reisetext spannender. Aber was für den Leser schwindelerregend ist, ist Koeppens freier Wechsel von der gegenwärtigen Wahrnehmung und die Erinnerung an die Vergangenheit sowie an den Sprung in die literarische Welt:

„Leider schien er mich für einen Propheten zu halten. Er wollte wissen, was ich in London tun, wo ich in London wohnen, wen ich in London sehen und wie lange ich in London bleiben werde. Wer kann das vorhersagen?“ (4, 208).

Diese Haltung ist ein charakteristisches Merkmal dafür, wie sich Koeppen nicht als Berichtstatter, sondern als sentimentaler Reisender darstellt. Ohne Planung und genaue Zielsetzung, wie ein Flaneur, wird er London bereisen: „Was wußte ich, wohin Luft und Leidenschaft mich treiben würden?“ (4, 208). So nennt er dem Polizisten einen Hotelnamen, der einen an Virginia Woolf erinnert. Zwischen vielen Ländern gibt es für die Reisenden die lästigen Grenzkontrollen. Diese verarbeitet Koeppen aber jeweils durch das erzählerische Mittel. In London fühlt er sich nach diesen Formalitäten frei; „England vertraute mir, es packte mich bei der Ehre, und ich nahm mir vor, mich dieses Vertrauens würdig zu erweisen“ (4, 209).

„Aber es gab die Pubs und die Inns, den Chefs, den gehobenen Stellungen und den freien Flaneuren vorbehalten, [...]“ (4, 213).

Der Feinschmecker Koeppen beschönigt nicht die englische Küche und ihren schlechten Ruf. Durch die eigene Erfahrung bestätigt, schildert er die Tatsachen, aber sehr humorvoll:

„Ein böse Fee muß Englands Herde verflucht haben, selbst gute Köche,

die aus Paris, Italien, Indien, Java, China in großer Zahl nach London kommen, verlieren nach kurzer Zeit all ihr Können“ (4, 214).

Das ist ein märchenhafter Stil und humorvoll dargestellt. Im London-Bericht herrscht die heitere Stimmung vor, was dem Ernst der Engländer gegenüber hervorgehoben wirkt.

Der Bedeutungswandel von Raum und Zeit: Was sich im Mittelalter und in traditionell agrarischen Gesellschaften der Neuzeit noch als Einheit von Raum und Zeit darstellte, wird mit der Geometrisierung des Raumes und mit der allmählichen Dominanz der linearen Zeit gegenüber der zyklischen Zeit zerstört. Das bedeutet zum einen die zunehmende Beherrschbarkeit des geometrisch vereinheitlichten Raumes, der zudem aufgrund der notwendigen Mobilität im Zuge der Industrialisierung auch austauschbar erscheint, zum anderen aber auch den Zerfall des gelebten Raumes, der unter das Diktat der linearen Zeit gerät.

Mit dem Zwang zur Zirkulation, der genuin mit der kapitalistischen Produktionsweise zusammenhängt, verschiebt sich die Bedeutung von Raum und Zeit endgültig. Ist die Zeit in der traditionellen Gesellschaft noch eng mit Beständigkeit verknüpft gewesen, so ist sie seit dem 19. Jahrhundert mit Veränderung und Mobilität verbunden. So wird nicht nur die lokale Identität des Raumes und der ihn bewohnenden Menschen zerstört und die Zeit synchronisiert, sondern auch die Veränderungen schlagen sich in den Wahrnehmungs- und Bewußtseinsstrukturen der Menschen nieder.

Hier erwähnt Koeppen seine Meinung über die freie Individualität: „Nirgendwo anders kann man so einsam, so glücklich oder unglücklich einsam in der Menge sein“ (4, 215). Koeppen zeigt Sympathie für das friedliche Miteinander in London:

„[...] man sieht Neger, [...] weise Brahmanen, lächelnde Asiaten und die stolz sich erwachsen fühlenden, selbstbewußten neuen Nationen Kanada, Südafrika, Australien und immer wieder Reiche und Arme, den schwarzen Millionär und den schwarzen Bettler, [...] und sie genießen brüderlich Schutz und Recht der Gesetze, [...]“ (4, 216).

Dieses Bild, das ohne Rassendiskriminierung und mit freundlichem Zusammensein in einer Gesellschaft verwirklicht wird, ist ein utopisches Traumbild des Autors, das eigentlich in fast allen seinen Reiseessays erscheint.

„Piccadilly Circus gehört nicht zu Soho und ist doch sein hellster Stern, der bis nach Australien, nach Canada und Afrika strahlt wie einst die Lichter der Ecke Unter den Linden – Friedrichstraße in die deutsche Provinz“ (4, 222).

Ausländer stellen einen bestimmten Teil von der Großstadt dar. Koeppen besucht gerne die Ausländerviertel in den jeweiligen Städten. In London ist es Soho. In Soho gibt es, trotz mancher Nachahmung von Paris, keine Existentialisten, weil jeder hier auf das natürlichste existentiell lebt. Wer sich bewußt zur Boheme zählt, wirkt altmodisch.

Eine berühmte Londoner Buchhandlung wird als ein Garten Eden für Leser und als Laby-

rinth bezeichnet, „in dem man den Tag verlieren kann“ (4, 221). Dieses Labyrinth ist für den geborenen Leser, Koeppen, durchaus ein gemütlicher Ort.

### 3.3.2.2 New York

In New York werden die für eine Großstadt typischen Wahrnehmungsmerkmale wie Geschwindigkeit und vertikale Perspektive mit metaphorischer und mythologischer Darstellung am deutlichsten beschrieben. Der Erzähler kommt mit dem Schiff im New Yorker Hafen an, von dem er so sehnsüchtig geträumt hat. In der Zollhalle nimmt er die unwirkliche Dimension der amerikanischen Räumlichkeit und erinnert sich an Kafkas Amerikabild:

„Die Halle war Amerika und war doch wie von Franz Kafka aus Prag, ein Raum so schwingenden Daches, so weitgestreckter Maßlosigkeit, daß er sich aufzulösen und gänzlich unwirklich zu sein schien“ (4, 287).

Er hegt das Vorurteil, amerikanisches Tempo sei als eine gänzlich falsche Vorstellung Europas anzusehen. Die Skyline und die Straßen New Yorks zeigen sich jedoch als Merkmal einer wahren Großstadt:

„Bald aber wuchsen die Gebäude, wie man es erwartet hatte, wie Filme, Bilderbücher und Träume es gezeigt hatten, und die Straße wurde zur Schlucht; wir fuhren tief unten auf dem Boden eines grauen Canon, und der Himmel oben war ein unendlich ferner, schmaler, doch freundlicher blauer Strich“ (4, 289).

An dem berühmten Times Square treffen sich die Erinnerungsbilder aus visuellem Medium und die wirkliche Wahrnehmung:

„Die Erinnerung an viele Filmbilder, an den flimmernden Waffenstillstandstag, an eine ameisenwimmelnde Neujahrsnacht, an den Konfettiregen des Lindberghtriumphes, an den Rausch des Prohibitionendes trieb mich unverzüglich hin, und wie so oft, enttäuschte zunächst die Wirklichkeit den Traum“ (4, 292).

Der berühmte Broadway sieht in Wirklichkeit schäbig aus. In der Wallstreet denkt der Erzähler an die tragischen Szenen der Börsenkrisen und erstellt ein imaginäres Bild, in dem ein Mann aus dem zwanzigsten Stockwerk springt. In die Realität zurückgekommen, erscheint es ihm nicht dämonisch. Im Rockefeller Center erhält der Erzähler einen richtig großstädtischen Eindruck: „Die offenen Portale vom Rockefeller Center waren wie das Maul eines riesigen Staubsaugers; [...]“ (4, 294). Koeppen wird vor allem durch die Vertikale der Hochhäuser beeindruckt. Mit der Evokation der vertikalen Bilder geht es weiter: Die Fahrstühle sieht er als „flutende Avenuen“, die den Menschen mit rasantem Tempo in den Keller transportieren, der für den Erzähler den Hades darstellt. Die Plötzlichkeit der

großstädtischen Räumlichkeit führt ihn dazu, daß zwei vertikale Räume eine semantische Konnotation ergeben. Das äußerst moderne amerikanische Alltagsleben wird mythologisiert:

„[...] unvermutet stand ich in einem Postamt, hinter dessen Schaltern hornbrillengeschmückte Neger wie die strengen Richter des Hades saßen, ich floh in ein Schnellrestaurant, wo Milch und Kaffee aus den Wänden flossen, eine aufgeschlagene Bibel auf Moses hinwies, Tischleindeckdich grellbunte Speisen herbeizauberten, [...]“ (4, 295).

Die antike mythologische, biblische und märchenhafte Darstellung verwandelt die amerikanische Alltagswelt in einen modernen Mythos. Auffällig ist neben der Mythologisierung des amerikanischen Alltags die Naturmetapher der Großstadtbilder. Paradoxe Weise werden die am meisten von der Natur entfernten Bilder New Yorks öfters mit Metaphern aus der Natur dargestellt. Koeppen schreibt, er „schritt über spiegelnde Politur wie über einen zugefrorenen See, ging durch Wälder von Marmor, wandelte unter der Neonlichtträusche Sonne, Mond und Stern“ (4, 294).

Die Modewelt in den fünfziger Jahren präsentiert sich international. Im Amerika-Bericht ist mehrfach auffällige Mode zu beobachten:

„Damen wandelten vorbei in Kleidern, die wie nach den neuesten Pariser Offenbarungen von einer irrsinnig gewordenen Hausschneiderin in grotesker Übertreibung gearbeitet waren, und zu diesen Theatergewändern trugen die Damen große Hüte mit blühenden Blumenbeeten oder überreifen Früchten auf dem farbgetönten oder gepuderten Haar“ (4, 292).

In Deutschland sind gerade in den fünfziger Jahren sehr viel Mode und kommerzielle Gegenstände aus den USA importiert worden. Die Großstadt bietet die kosmopolitische Atmosphäre anders als die Provinz. Innerhalb Amerikas bemerkt der Erzähler einen großen Unterschied zwischen den Regionen. Z.B. in New Orleans wird er enttäuscht von der kommerziell gewordenen Jazzkulturszene, von der die Neger ausgeschlossen sind. Der auch in New York begegnende Provinzialismus läßt die Stadt nicht extrem befremdlich erscheinen, und Koeppen revidiert die übertriebenen einseitigen Bilder der Heimat, wenn er selber das normale Tempo des Straßenverkehrs erlebt.

Poetische Sprache: „Ein Leuchtfeuer strich wie die ausgestreckte Hand des Todes über die Stadt hin“ (4, 298). „Im Schaubottich eines Restaurants für Meeresspezialitäten fochten zwei große Hummer ein tödliches Turnier aus. In ihren dunklen Panzern glichen sie von Dürer gezeichneten Rittern (4, 298).

Der Erzähler äußert den besonderen Wunsch, das New Yorker Harlem zu sehen. Auf dem Weg dorthin kommt er durch den Central Park South, eine feine Gegend, in der die schwarzen Amerikaner nur als Türsteher, Stiefelputzer und Abwäscher geduldet sind. Im

Park begegnet er zwei betrunkenen Schwarzen, die ihn anbetteln, und während die anderen sich verdrücken, lacht er mit ihnen:

„[ ] ich fühlte wie sie, empfand, wer anderer Leute Schuhe putzt, Lasten trägt, Teller wäscht, Dreck wegkehrt, der darf, der soll sich betrinken, und ich gab ihnen einen Dollar, [...]“ (4, 311).

Dieses Verhalten, sagte man ihm nachher, sei sehr leichtsinnig gewesen. Normalerweise bleibt Koeppen auf seiner Reise zurückhaltend; diese Begegnung mit den schwarzen Einheimischen ergab sich für ihn passiv, aber er konnte die klischeehafte Angst vor den Schwarzen dadurch überwinden.

Im Vergleich zu seinem vorurteilslosen Verhalten ist für die eingewanderten Deutschen New York bloß ein Ort der versetzten Heimat:

„Deutschland war ein deutscher Heimatfilm, es war ein deutsches Kitschmuseum, ein deutsches Kommersbuch und ein deutscher Fußball. [...] Die Sechsendachtzigste Straße war ein deutscher Alptraum“ (4, 317).

Der Erzähler kritisiert deutlich die zurückgebliebene nationale Gesinnung der in die USA ausgewanderten Deutschen. Er bedauert:

„Die deutsche Literatur, die deutsche Kunst, unsere Gegenwart, unser Leben, die deutschen geistigen Bemühungen, selbst der deutsche Kulturattaché in Washington existierten für die Bewohner der deutschen Straße in New York nicht“ (4, 317).

Der Erzähler schildert auch das Elend der Großstadt:

„[...] Leute, denen es nicht gut ging in New York, die sehr grau aussahen, wie zu Staub geworden, suchten in den öffentlichen Papierkörben Nahrung oder Verdienst im Abfall; [...]“ (4, 319).

Als der Erzähler in New York einen Friedhof entdeckt, auf dem die Männer, die die Nation Amerika geschaffen haben, begraben sind, muß er feststellen, daß ausschließlich europäischen Namen auf den Grabsteinen zu finden sind. So werden die Beziehungen zwischen Amerika und Europa hervorgehoben:

„[...] zufällig war es ein jüdischer Friedhof, an dem ich verweilte, und seine Grabsteine standen so dicht und so hoch auf dem Hügel, daß sie meinen Augen wie ein getreues Spiegelbild der schönen und geliebten, der großen und mächtigen, der erhabenen und freundlichen, der völkervermischenden und ungemütlichen Wolkenkratzerstadt erschienen“ (4, 465).

In den letzten Stunden in New York reflektiert Koeppen die Bonner Landschaft. Er schreibt: „unter seiner glänzenden Oberfläche wußte man gefährliche Riffe“ (4, 464). Auf dem Friedhof reflektiert er die Geschichte Amerikas. Wolkenkratzer in New York werden mit den Ruinen Roms verglichen.

### 3.3.2.3 Paris

In der Eingangspassage des Frankreichtextes wird ausführlich die Grenze zwischen beiden Ländern, der Bundesrepublik und Frankreich, geschildert. Die Frage der Staatsgrenze, vor allem das Problem des Saarlandes, ist damals ein aktuelles politisches Thema gewesen. Betrachtet man die historischen Fakten, so ist die Region Saar erst zum 1. Januar 1957 der Bundesrepublik beigetreten.

Koeppen eröffnet den Paris-Text mit dem Stadtplan. Wieder ein typisches Bild seiner Eingangsabschnitte: Dies geschieht mit mentalen Stadtplänen, die mit viel kulturellem Erbe gezeichnet sind. Paris kann man als die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts bezeichnen. Es gibt keine Stadt in Europa, die so oft im 19. Jahrhundert Gegenstand der unterschiedlichen künstlerischen Darstellungen geworden wäre, wie Paris. Koeppen relativiert jedoch die Schönheit der Stadt: „Paris *galt* [Hervorhebung S.L.] [...] lange als die schönste Stadt der Welt“ (4, 592). Paris ist eigentlich der Geburtsort des Flaneurs. Dieser Flaneur entwickelte sich „zwischen 1830 und 1850 zu einer alltäglichen Gestalt des Pariser Lebens“.<sup>233</sup>

Zunächst erweist sich die Ankunftsszene in Paris als enttäuschend. Der Reisende sucht die Parisbilder der Großväter: „Der Ankömmling ist verwirrt, er möchte begeistert sein und sieht sich, wie er meint, im Babel der kleinen Gemüsehändler; er ist enttäuscht und sinkt, [...] gegen die von vielen Körpern ausgebuchtete Lehne des Taxis zurück. Noch weiß der Fremde ja nicht, [...]“ (4, 593). Indem er nicht in der ersten Person, sondern in der distanzierten dritten Person des Ankömmlings, des Fremden, schreibt, erweckt er den Eindruck, als ob er, wie ein auktorialer Erzähler, die andere Seite der Stadt kennt. Der Beobachter in der Bewegung begegnet zufällig und plötzlich den Gegenständen und Reizquellen.

In den fünfziger und sechziger Jahren ist der Existentialismus der neueste geistige Trend gewesen, als Philosophie und als Lebensform. Die Aleatorik ist ebenso dunkel grundiert gewesen – wie sie die Mädchen aus den Existentialisten-Kellern des Pariser Künstler- und Philosophenviertels Saint-Germain-des-Prés durch ihre Lidschatten betörten. Das müde Alltagsleben der modernen Menschen wird in der Darstellung des Pariser Warenhauses beschrieben:

„[...] verglichen mit der großen Inszenierung der Jahrhundertwende ist sie [die Rolltreppe – S.L.] mit müder Menschenfracht beladen, ein unverkennbares Symbol der Erschöpfung“ (4, 592).

Der Blick auf einen kleinen Hof veranlaßt diese Reflexion. Versteckte Höfe in der Großstadt sind die Anreizquelle, durch die der Flaneur unerwartet Freude haben kann. Kaimauer und Brücke sind Orte, wo der Erzähler Pariser Alltagsleben beobachtet. Arbeiter, Ang-

---

<sup>233</sup> Vgl. Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form, Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989, S. 32.

ler und die Obdachlosen, sie sind die gegenwärtigen Stadtbewohner und echte Bourgeois. Der Gedanke des Erzählers richtet sich an den Existentialismus. In Montparnasse erinnert der Erzähler an die Vergangenheit. Im Café scheint die Zeit stehen zu bleiben. Die Bilder von damals und heute überlappen einander.

Den Fahrstuhl eines Hotels im asiatischen Viertel schildert er mit seiner Phantasie:

„Der Fahrstuhl wohnt in einem Kunstschmiedegehäuse wie des chinesischen Kaisers Nachtigall, [...]. Die Madame sitzt mit getürmtem, grauem Haar wie eine alte Sphinx neben dem schönen Fahrstuhl und blickt einen mit Augen an, vor denen man nackt ist“ (4, 595).

In der Paris-Schilderung tritt die Malerei als vergleichendes Medium auf:

„Die Kirche Madeleine wird mit dem Bild von Chirico verglichen. Die angestrahlten Säulen der Kirche Madeleine wirken um Mitternacht wie ein trauriges Werk von Chirico, das Bildnis einer gestorbenen Welt, und der Concorde-Platz ist menschenleer und trotz seiner Lichter tot“ (4, 596).

Der flüchtige Blick fängt dicht nebeneinander die erotische und intellektuelle Seite von Paris auf. Die Revuetheater, die ihre alte verführerische Zauberkraft verloren haben, werden zur Pflichtübung des Massentouristen. Währenddessen ist der Platz des heiligen Michael, das Tor zum lateinischen Viertel, wie ein echtes Liebesnest dargestellt. Der Erzähler proklamiert deutlich: „Er ist das offene Tor zum lateinischen Viertel, der Hafen, wo ich landen wollte. Ich bin zu Hause“ (4, 598). Das ist der Moment der wahren Ankunft nach einer langen Reise. Dieser gelungene Augenblick zeigt die subjektive Empfindung des Ich am höchsten zugespitzt.

Stilistische Merkmale zeigen sich dort, wo der Erzähler zwei unabhängige Szenen mit einer erotischen Semantik verbindet. Diese Erzähltechnik hat Koeppen in seinem Roman *Tauben im Gras* am deutlichsten verwendet. Die Szene des Revuetheaters beginnt mit der Schilderung der nackten Eva. Der nächste Abschnitt über den Platz des heiligen Michael fängt mit einer erotischen Konnotation an:

„Der Platz des heiligen Michael umarmt. Er breitet seine schönen starken Arme aus. Er empfängt wie eine Geliebte“ (4, 598).

Der Leser hat noch das Bild des vorherigen Abschnittes im Gedächtnis und verbindet es mit dem neuen, so daß zwei unabhängige Segmente durch die künstlerische Verbindung eine erweiterte Ebene herstellen, die zwei topographische Räume in einen ästhetischen Zusammenhang bringen. In Paris findet der Autor seine geistige Heimat. In Paris werden „glücklich oder unglücklich zu sein“ eins und gleichgültig. Koeppens Sehnsucht nach der Bohème zeigt sich in Paris am meisten (4, 617). Im Paris-Text wechseln sich besonders oft die Szenen zwischen Vergangenheit und Gegenwart ab. Eine real nicht mehr existierende Topographie wird durch seine Erinnerung an einem fremden Ort auferstehen. Paris ist für den Erzähler der Ort, wo er seine eigene Vergangenheit behält. Koeppen ver-

gleicht ständig das alte Paris mit dem gegenwärtigen.

Koeppen hat zwar keinen eigenen Text für Berlin verfaßt, aber er präsentiert das Bild der Stadt überall in seinen Reisetexten. Christoph Haas hat hierzu auf die palimpsestartige Schreibweise Koeppens hingewiesen.<sup>234</sup> Das Berlinbild, das Koeppen in seinen Texten hervorruft, entspricht aber nicht der gegenwärtigen Stadt, sondern dem Berlin der zwanziger Jahre. Berlin ist in den zwanziger Jahren Weltstadt gewesen. Berlin ist „für die Künstler des Expressionismus der Inbegriff, das Zentrum ihres Großstadterlebens“<sup>235</sup> gewesen. Koeppen liest und sucht in Paris die vergangenen Bilder Berlins. Mehrere Pendants sind zu erwähnen: der Luxembourg-Garten und der Zoologische Garten. Das Café du Dôme und das Romanische Café. „Paris war immer eine schöne Sommerfrische. Auch Berlin war es“ (4, 632). Koeppen bezeichnet die Kaffee trinkenden Gäste im Zeitschriftenladen als die grauen Löwenmähen altgedienter, vom Schicksal und der Weltgeschichte verschlagener Gäste des Romanischen Cafés und des Pariser Dôme. Sie warten anscheinend auf Godot. Die mentale Landkarte von Paris zeichnet gegensätzliche Bilder des Boulevards Saint-Germain und der Champs-Élysées: Geistig, Intellektuelle und materialistisch, massenhaft.

Die kleineren Städte, die Koeppen mit dem Auto durchfährt, bevor er Paris erreicht, sind allesamt vom typisch französischen Provinzialismus geprägt. In Straßburg begegnet der Erzähler in seiner Phantasie Flaubert:

„Ich sah Flaubert den Bahnhof besuchen, den Wartesaal der zweiten Klasse, wo er mit Eisenbahnern und anderen in der Zeit treibenden Leuten den hier billigen Rum von Saint Martinique trinkt, von Kreolinnen träumt oder von Madame Bovary und den dicklichen Catchern auf dem Fernsehschirm zuschaut, wie sie einander voll Lust in die Bäuche treten“ (4, 475).

In der Großstadt aber begegnet man Unerwartetem. Heinrich Heine hat 1843 anlässlich der Eröffnung der Eisenbahnlinie von Paris nach Orléans und Rouen von der Ambivalenz zwischen Faszination und Schrecken sehr anschaulich berichtet:

„Die Zeit rollt rasch vorwärts, unaufhaltsam, auf rauschenden Dampfswagen, und die abgenutzten Helden der Vergangenheit, die alten ...Durch die Eisenbahn wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig ... Mir ist als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die

---

<sup>234</sup> Vgl. Christoph Haas: Wolfgang Koeppen. Eine Lektüre, Würzburg 1998, S. 111.

<sup>235</sup> Vgl. Jutta Hülsewig-Johnen: Gesichter der Stadt. Überlegungen zur Menschendarstellung in den Großstadtbildern des Expressionismus. In: Manfred Smuda (Hg.), Die Großstadt als „Text“. München 1992, S. 239-264, hier S. 240.

Nordsee“ (Heine 1984, S. 59).<sup>236</sup>

Der ferne Raum wird nicht nur mit den neuen Verkehrsmitteln in das Lebensumfeld geholt, sondern auch die sich dem Eisenbahnreisenden durch das Abteilstfenster darbietende Landschaft wird zum Panorama, zum Bild, das vorüberzieht.

Für Walter Benjamin ist der Flaneur, der die für die Großstadt des 19. Jahrhunderts typische Figur darstellt, der Inbegriff jenes müßiggängerisch umhertreibenden Bourgeois, der seine Welt in Augenschein nimmt und sie wie in einem Panorama betrachtet.

Die ambivalente Wahrnehmung der großstädtischen Wirklichkeit wird gezeigt: Sie spiegelt den Ekel und die Angst vor der Großstadt wider, deren Leben chaotisch und unübersichtlich geworden ist. Zugleich ist aber auch die Faszination für die neu entstandene Glitzerwelt zu spüren, an deren Inszenierung die Hauptakteure sich gerne beteiligen würden. Die Szene vom Kommissar Maigret scheint wie eine fiktionale Geschichte zu sein:

„Kommissar Maigret steht an der Theke eines Bistros auf der Île de la Cité, am Quai des Orfèvres, vor dem Justizpalast, ißt bonbonrosa leichenfarbene Krevetten, trinkt ein Glas herben Weißwein, erblickt das Gesicht eines gedemütigten, doch nicht besiegtten Erzengels, folgt Vautrin, Balzacs entflohenem Galeerensträfling, in die gleichgültige Menge, gerät in eine Reisegesellschaft, wird in die Sainte-Chapelle gespült, [...]“ (4, 643).

Der „neue“ Maigret Koepkens verhält sich aber anders:

„Maigret erkennt Vautrin nicht mehr, vergißt ihn, liebt ihn insgeheim, freut sich, ein Mensch und Franzose zu sein, wittert überall Mord und Blut, Verliese des Königs, Kerker der Revolution, die bösen Schwestern Grausamkeit und Dummheit, ihre Ahninnen, die Angst und die Machtgier, das Phantastische Gefängnis des Piranesi, das durch die Geschichte und in die Gegenwart gerettete Labyrinth des Minotaurus, [...]“ (4, 643).

Pariser Weinkultur wird besonders sinnlich dargestellt:

„Sind die Markthallen der Bauch von Paris, hier ist seine Kehle. Dies alles trinkt die Stadt! Durstig, gierig, wahllos, gewohnheitsmäßig; die schmeckenden, die geilen Zungen der Kenner erschweren nur die Gepflogenheiten der Branche. [...] Der Weingott ist unter das Joch des Profits gebeugt, doch verleugnet er nicht sein bukolisches, sein volksfreundliches Wesen“ (4, 610).

Mit scharfem Blick beobachtet er hinter der friedlichen Szene der Weinlager auch die har-

---

<sup>236</sup> Thomas Kleinspehn: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 245.

te Realität:

„[...] die liebenswerten bauchigen Baccanten und busigen Mänaden existieren allein in der Phantasie des Betrachters, während es in Wahrheit Lohnfragen, Tarifvorteile, Zufälle der Arbeitsvermittlung waren, [...]“ (4, 610).

Der freundliche Boulevard Saint-Michel wird utopisch dargestellt:

„Das große Unglück der Menschheit, die verhängnisvolle Verwirrung von Babel könnte auf dem Boulevard Saint-Michel wiedergutmacht werden, wenn die Völker sich unter französischer Sitte zusammenfänden und an Verstand und Größe gewöhnen“ (4, 614).

Der Boulevard Saint-Michel wird als Symbol für die intellektuelle und politische Zukunft der Welt angesehen (4, 614).

Die Pariser Metro wird mit mythischer Assoziation dargestellt:

„Die Metro ist einer eigenen Mythologie würdig. Sie ist ein Olymp unter der Stadt, die Wohnung ihrer Götter, die sich auf wundervollen Reklamegemälden allem Volk offenbaren, mit pythischen Weisung den Wanderer durch die Unterwelt von Paris leiten, [...]“ (4, 656).

Die Großstadt stellt unabhängig von Naturerscheinungen eine eigene Landschaft her:

„Selbst wenn die Bäume kahl sind, blüht der Zeitungskiosk, wenn die Sonne auch blaß ist, die Damen sind es nicht, und so hat jeder Tag auf dem Boulevard seinen Frühling. Der Mensch ist es, der den Lenz bringt“ (4, 640).

„Es ist ein einziger Triumph der Masse.“ So werden die städtischen Straßenszenen, Hotel-foyers, Restaurants, Bars, Cafés usw. zu Koeppens Beobachtungsgegenständen. Er zeigt ein großes Interesse an Universitäten und öffentlichen Bibliotheken als Räumen für den Geist. Nach dem Krieg sind die deutschen Universitäten ein geistig-intellektueller Ort, als „Pflanzstätten des Geistes“ neu reformiert und bewertet.<sup>237</sup>

„An der Seine würden sie beide zu Hause sein. Sie würden beide Franzosen werden, wenn es sein musste, sie eine Deutsche, würde Französin werden, und Washington, ein schwarzer Amerikaner, würde Franzose werden. Die Franzosen freuten sich, wenn einer bei ihnen leben wollte. Carla und Wa-

---

<sup>237</sup> Vgl. Hermann Glaser: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989. München / Wien 1991, S. 68.

shington würden das Lokal errichten, Washington's Inn, die Wirtschaft, in der niemand unerwünscht ist“ (2, 172).

### 3.4 Raum und Traum: Rußland und Amerika

Schließlich begegnet der Raum in Koeppens Reiseessays der ideologischen Dimension. Wenn man die historische Situation der beiden Staaten bedenkt, haben die Reisen nach Rußland und Amerika anders als die Reisen innerhalb Europas in mehrfacher Hinsicht Besonderheiten. Wie schon erwähnt, hat Koeppens Rußlandreise eine gesellschaftliche Sensation hervorgebracht. Doch von einem „empfindsamen“ Reisenden werden in beiden Reiseländern, den Ländern der Supermächte im Kalten Krieg, trotz aller politischen oder wirtschaftlichen Propaganda auch menschliche und archaische Landschaften beobachtet.

In Koeppens topographischen Bewegungen in Richtung Rußland und Amerika spiegeln sich seine utopischen Gedanken wider. Wie er die Annäherung an die fremdesten Reiseorte in der UdSSR und den USA gestaltet, ist interessant zu beobachten. Er inszeniert besonders bewußt die Szenen. Für die Reise nach Rußland wählt er den Zug statt eines bequemen Fluges, um das Gefühl von West nach Ost tatsächlich zu haben. Auch für die Reise in die USA wählt er die langsamere Schifffahrt.

Oberflächlich gesehen stellen Bilder von zwei Räumen Gegensätzlichkeiten dar. Zuerst sind die UdSSR und die USA die Vertreter der sozialistischen und der demokratischen Gesellschaften der fünfziger Jahre. In diesem Kapitel wird untersucht, inwieweit der Erzähler die in der Öffentlichkeit vorgeformten Gesellschaftsbilder beider Länder literarisch revidiert. Sicherlich sind beide Texte mit politischen und gesellschaftlichen Themen konfrontiert, wobei sich das Interesse des Erzählers an die Art und Weise, wie die Realität in einer Gesellschaft kristallisiert werden kann, zeigt.

#### 3.4.1 Sozialistischer und magischer Realismus

Parallel zu zwei politischen Trennungslinien haben sich in den fünfziger Jahren ideologisch und literarisch zwei unterschiedliche Realismustypen ergeben: Gegenüber dem sozialistischen und dem magischen Realismus

„stellt der abstrakte Expressionismus eine kulturelle und visuelle Antithese gegen den sozialistischen Realismus und dessen sowohl peinliche als auch unglaubwürdige Illustrationen des genormten Gutmenschentums

dar“<sup>238</sup>.

Auf der Ostblock-Seite bildete der sozialistische Realismus der kommunistischen Diktaturen die Negativfolie, mit deren Hilfe man die Mentalität einer freieren Entwicklung hat demonstrieren können. Die Kunstszene erweisen sich nach dem Krieg in Europa, den USA und der UdSSR als unterschiedlich:

„Bei gleichzeitiger politischer Restauration auf der Ebene der Wiederaufführung der Bundeswehr und dem Einsatz ehemaliger Nazis in wichtigen Positionen der BRD hatte die Kunst die Verantwortung, ihre Formensprache als Differenz zu entwickeln, und zwar auf der Grundlage einer Anknüpfung an avantgardistische Positionen.“<sup>239</sup>

„Der sozialistische Realismus erwies sich für den Roman als Sackgasse und schuf eine rücksichtslose ideologische Überformung der Realismus-Diskussion.“<sup>240</sup> In den Diskussionen der russischen Avantgarde um 1920 ist das Objekt ins Zentrum der neuen Lebensgestaltung gerückt gewesen, indem sich Künstler mit Ingenieuren an der Maschine treffen, um von der Teekanne bis zum Bau den praktischen Nutzen mit dem sozialistischen Lebensgefühl zu verbinden. Lenin spricht 1921 vom volksfremden Formalismus und begünstigt den sozialistischen Realismus, den Stalin 1932 zur offiziellen Staatskunst erklärt.

Währenddessen treffen im magischen Realismus zwei Sphären aufeinander, die Erzählstruktur des realistischen Romans und phantastische Momente, die auf Mythen und Riten der Lebenswelt zurückzuführen sind. Der magische Realismus bedeutete für die junge Generation in der deutschen Literatur nach dem Krieg einen geistigen Neuanfang,<sup>241</sup> wie Hans Werner Richter schrieb,

„In der unmittelbaren realistischen Aussage dennoch hinter der Wirklichkeit das Unwirkliche, hinter der Realität das Irrationale, hinter dem großen gesellschaftlichen Wandlungsprozeß die Wirklichkeit des Menschen sichtbar werden zu lassen.“<sup>242</sup>

Während die Realität der Lebenszusammenhänge unanschaulich geworden ist, bleiben die daraus vereinzelt Dinge in ihrer nackten, beziehungslosen Gegenständlichkeit übrig.

---

<sup>238</sup> Pierangelo Maset: Zwischen Tradition und Neubeginn. Anmerkungen zur Kunst der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 103-109, hier S. 105.

<sup>239</sup> Pierangelo Maset: Zwischen Tradition und Neubeginn. Anmerkungen zur Kunst der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 103-109, hier S. 107.

<sup>240</sup> Christian Schärf: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart/ Weimar 2001, S. 38.

<sup>241</sup> Vgl. Michael Scheffel: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung, Tübingen 1990, S. 29.

<sup>242</sup> Hans Werner Richter: Literatur im Interregnum. In: Hans Werner Richter, Alfred Andersch (Hg.), Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation 1947, S. 9-11, hier S. 11.

Man hat sie so im Leihhaus oder Fundbüro, in den Regalen und Schaufenstern der Kaufhäuser, in Anzeigen und Warenhauskatalogen gesehen. Angesichts der Moskauer Wolkenkratzer schreibt Koeppen:

„[...] der Mensch schien mir im großen gesehen nur noch eine Funktion auszuüben, eine kleine Funktion in einem gewaltigen, über ihn hinausgewachsenen Apparat, [...]“ (4, 127).

Auch hierin übt Koeppen Kritik an der konformistischen Gesellschaft der UdSSR.

Im Gegensatz dazu praktiziert der französische Existentialismus einen Realismus des Absurden; er zeigt Menschen in existentiellen Grenzsituationen. Albert Camus' Deutung des Daseins als der Verlorenheit des Menschen im absurden und sinnlosen Raum stellt in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine geistige Haltung dar:

„Die Kunst- und Literaturgeschichte unterschied einen Realismus als Abgabe an die Romantik seit 1830 von einem Naturalismus parallel zum Impressionismus und Symbolismus in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts.“<sup>243</sup>

### 3.4.2 Der skeptische Blick des Träumers

#### 3.4.2.1 UdSSR: Herr Polevoi und sein Gast

Der Rußland-Bericht nimmt in Koeppens gesamten Reiseessays eine Sonderstellung ein. Dies beruht auf der politischen Situation zwischen der UdSSR und der Bundesrepublik Deutschland im Kalten Krieg. Wegen der spannenden politischen Lage zwischen westlichen und östlichen Ländern haben die Bürger aus der BRD nicht ohne einen komplizierten Genehmigungsweg nach Rußland fahren können. Das Land ist dementsprechend für die meisten immer noch ein unbekanntes Land, geschweige denn ein Land für Touristen gewesen. Die damals aktuelle Sensation ist die Tatsache gewesen, daß die Sowjetunion am 4. Oktober 1957 als erster Staat einen Nachrichtensatelliten, den Sputnik, ins Weltall gesendet hat.

Alfred Andersch hat Aufsehen erregt, als er für den Rundfunk vom Fischer-Verlag das Erstsenderecht für die Ausschnitte aus dem Buch *Doktor Schiwago* von Boris Pasternak erworben hat, dessen bevorstehendes Erscheinen in den Feuilletonspalten der führenden deutschen Zeitungen diskutiert worden ist. Seinen Hörern gibt er die Möglichkeit unbefangener Meinungsbildung, indem er in der Woche vom 10. - 15. 10. 1958 die wichtigsten

---

<sup>243</sup> Thomas Zacharias: Blick der Moderne. Einführung in ihre Kunst, München/ Zürich 1984, S. 200.

Abschnitte des Romans ungekürzt in vier Folgen lesen läßt.<sup>244</sup>

Koeppen erzählt von seiner Vorstellung von Rußland, die märchenhaft und klischeehaft erscheint:

„Sogleich sah ich mich, in Pelze gehüllt, eine Pelzmütze auf dem Kopf, zusammen mit Polevoi in einem Schlitten sitzen. In einer Troika glitten wir durch die winterliche Weite. In der Luft klirrte der Frost. Die Leiber der Pferde dampften. Schellen läuteten an ihrem Geschirr. Märchenkirchen hoben sich aus dem Schnee – gebrochene goldene Kreuze“ (4, 102).

Er schreibt weiter, daß seine Phantasie nicht ganz originell ist, sondern von Postkarten stammt, die er in verschiedenen Orten gesehen hat:

„Ach, es war das Rußland der Postkarten, der bunten Wandbilder in den kleinen russischen Restaurants von Berlin und Paris, [...]“ (4, 102).

Als Bürger der BRD ist es für Koeppen gewiß ein Risiko und Abenteuer gewesen, das Land des Feindes zu bereisen.<sup>245</sup> Trotzdem nimmt er die Einladung der sowjetischen Botschaft an, um die Vorurteile zu korrigieren und zu schildern, wie das Land wirklich ist. Koeppen fliegt jedoch nicht nach Moskau, sondern fährt mit dem Zug, um sich in vollem Bewußtsein dem verbotenen geheimnisvollen Land zu nähern:

„[...] ich wollte mit dem Zug fahren, ich wollte Tag und Nacht die Räder rollen hören, die Räder der Zeit und die Räder des Schicksals, ich wollte spüren, wie es nach Osten geht, ich wollte merken, wie die Sonne und die Stunden mir entgegenwandern, ich wollte mich langsam dem verschlossenen sagenhaften Staat nähern, [...]“ (4, 104).

Koeppen reflektiert mehrmals die Grenzüberschreitung von West nach Ost. Im Zug wird er von einem ostdeutschen Polizisten kontrolliert. Er schildert die Kontrollszene, indem er sie mit einer Ampelschaltung vergleicht. Er hebt dabei die symbolische Farbe für die kommunistische Gesellschaft, „rot“, hervor: „Hatte ich das rote Licht übersehen?“ (4, 104).

Aber das ist eine inszenierte Reisehaltung. Der langwierige Anreiseweg hat noch einen anderen Grund: Damit hat er die Möglichkeit, Westberlin zu besuchen und einen Zwischenaufenthalt in Polen einzulegen. Koeppen schildert die Stimmung im Nachkriegsberlin. Da herrscht Bürokratie und Kontrolle, aber er sieht keinen Eisernen Vorhang. Statt dessen spürt er die mulmige Atmosphäre der Ostberliner Bahnhofshalle. Die ungewöhn-

---

<sup>244</sup> Matthias Liebe: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990, S. 54f.

<sup>245</sup> Koeppen schreibt: „Die Schriftsteller, berühmte Namen aus Europa und Amerika, waren alle schon vor mir in der Sowjetunion gewesen. Nur Deutschland war wieder provinziell; in Deutschland galt es als ein Verbrechen, sich in der Welt umzusehen, und wer nach Moskau reist, ist für den beschränkten Verstand einiger Leute gleich ein sowjetischer Propagandist“ (4, 119).

liche Einrichtung des russischen Zuges von Berlin nach Moskau erweckt endlich bei ihm ein Fremdheitsgefühl.

Während der langen Strecke von Deutschland über Polen nach Rußland scheint sich im Zug die kollektive Gesinnung entwickelt zu haben. Koeppen verwendet oft das Pronomen „wir“. Die Szene der Ankunft in Moskau zeigt, wie er im fremden Land tatsächlich hilflos allein sein kann. Durch ein Mißverständnis kommt niemand zum Bahnhof, um ihn abzuholen, da man ihn am Flughafen erwartet hat:

„Der westliche Reisende, zumal einer, der nicht russisch spricht, wird ziemlich hilflos auf dem Bahnhof von Moskau stehen. [...] Der Fremde ahnt, nun in einer Welt zu sein, die anders als die ihm bekannte ist, eine Welt, in der andere Werte, umgestürzte Verhältnisse herrschen, [...]“ (4, 117).

Diese Beschreibung der persönlichen Erfahrung zeigt aber auch die damaligen Reiseverhältnisse in der UdSSR. Kein Reisehandbuch gibt ausführliche Informationen über die Reisebedingungen. Auch die Schwierigkeit mit der Sprache beschränkt den Reisenden in seiner Bewegung. Den ihm zugeteilten russischen Reisebegleiter Bernardus hat er immer um sich.

Für den Erzähler aus dem Westen ist es auffällig, daß in russischen Zeitungen nicht von Mord, nicht von Korruption zu lesen ist. Er zweifelt an der ideologisch verschönerten sowjetischen Zeitung:

„Kühe hatten mehr Milch gegeben, Melker sich zu freiwilligen Schichten verpflichtet, soundsoviel Prozent mehr Ziegel oder Zement waren gewonnen, und die Maurer mauerten schneller, dies war unter der Schlagzeile ‚Freudige Nachrichten‘ zu lesen, gewiß, ich verneigte mich und gedachte der unfreudigen Nachrichten daheim, aber ich sehnte mich ein wenig nach ihnen“ (4, 124).

Über die vereinheitlichten Waren und die reklamefreie Welt wundert sich der Erzähler:

„Es gab überall dieselben Waren zu kaufen, dieselbe Kleidung, dieselben Schmücke-dein-Heim-Artikel, dieselben Wohlgerüche, dieselben Lebensmittel. Es gab kaum eine Reklame zu sehen und gar keine Kunst der Dekoration“ (4, 131).

Koeppens Kritik an der sozialistischen Plangesellschaft wird in der Beschreibung von Stalingrad zugespitzt:

„Sie [Tempel und Säule – S.L.] waren Hellas ohne Götter. Sie waren der Ausdruck eines neuen Humanismus, eines Humanismus, der den tätigen Menschen und seine Technik anbetete, den Homo faber und seine Zeit. Der neue Humanist schuf auch Schönheit“ (4, 172).

„Neuer Humanismus“, „Glaube an das Leben“ usw. sind die hoffnungsvollen Schlagworte

des sozialistischen Realismus.<sup>246</sup> Koeppen kann feststellen, daß die sozialistische Gesellschaft wirklich existiert. Ihr Bild wirkt manchmal zu konformistisch. In Moskau hat er sehen können, daß Arbeiter und Generäle in den gleichen Hotels wohnen und gleich behandelt werden. „Sie aßen alle das gleiche, reichliche, lieblos zubereitete Essen“ (4, 182). Die Gesellschaft, die ihre Mitglieder insgesamt gleich behandeln will, muß dafür ihren Preis zahlen: den Verzicht auf den Individualismus.

Koeppen hat keinen Stadtplan von Moskau, so daß der Raum für ihn stets wie ein Irrgarten wirkt. Für eine Reise ist der Stadtplan ein notwendiges Utensil, um sich nicht zu verirren. Koeppen erläutert das Stadtbild von Paris nach dem Stadtplan. Hier in Moskau kann er nicht wie sonst mit der Beschreibung anhand eines Stadtplanes beginnen, da er nirgendwo einen Stadtplan hat finden können.

Daß er für die Fahrt nach Moskau vier Zugkarten kauft, um allein im Abteil bleiben und träumen zu können, ist als Verhaltensmuster zu lesen, das nach Lotman nur bestimmten Figuren erlaubt ist: „Der handelnde Held verhält sich anders als die übrigen Figuren, und er allein hat das Recht dazu.“<sup>247</sup> Koeppen literarisiert die realen Figuren, aber genauso nimmt er umgekehrt literarische Figuren in die reale Welt auf:

„Dies ist das Haus Raskolnikows. Eine Mietskaserne. Noch heute eine Mietskaserne. Düster. Grauer, abgebröckelter Verputz. Im Hof aufgeschichtetes Holz für die Öfen. Der rumplige Verschlag des Verwalters. Hier holte Raskolnikow das Beil, hängte es in die Schlinge unter seinem Mantel. Das Beil liegt da. Er könnte es heute holen“ (4, 194).

Wie schon ausgeführt, ist für Koeppen Rußland eine konformistische Gesellschaft. Ständig hört er die Frauenchöre aus Lautsprechern. Insbesondere in Stalingrad und Sotschi fällt Koeppen auf, wie einheitlich eine sozialistische bzw. kommunistische Gesellschaft ist:

„Selbst nackt waren alle gleich. [...] Haut war Haut, Weib war hier Weib, war eine Gattung, zur Mutterschaft befähigt, nicht mehr, und Eros besuchte den Strand nicht“ (4, 181).

Außerdem tritt der Erzähler als Theaterkritiker auf. Im allgemeinen ist er vom Theaterpielplan in Moskau enttäuscht: „In Moskau findet man keine Bühne mehr, von der sich ein Sturm erhebt“ (4, 132). Eine Ausnahme sieht er in Majakowskis Theaterstück *Die Wanze*, das er als ein herrliches, ein satirisches, ein gar nicht fortschrittgläubiges, ein pessimistisches Stück“ beurteilt (4, 132). Er schildert sogar die Biographie des Dramatikers

---

<sup>246</sup> Vgl. Zbigniew Folejewski: Der sozialistische Realismus in der westlichen Literaturwissenschaft. In: Richard Brinkmann (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. 2., unveränderte Aufl., Darmstadt 1974, S. 365-375, hier S. 367.

<sup>247</sup> Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränderte Aufl., München 1993, S. 346.

und die Handlung des Stückes.

Als ironischer Kommentar über die moralisch einheitlichen Moskauer meint Koeppen: „Ein westdeutscher Moralist hätte in diesem Park an diesem Abend nur ausrufen können: so und nicht anders will ich die Menschen!“ (4, 134).

Für die Rückreise nimmt er jedoch das Flugzeug. Anders als bei der Zugfahrt scheint diesmal die Zeit stillzustehen. Er fragt sich: „War ich wirklich in Rußland gewesen?“ (4, 205). Zumindest kann die folgende Textstelle als Zusammenfassung seiner Eindrücke gelesen werden:

„Ich hatte das Land gesehen, [...] Größe und Verfall, Menschen, Nationen, Rassen, armen Reichtum, reiche Armut, technische Wunder, unverbrauchte Kraft, viel, sehr viel Idealismus im Reich des Materialismus. Selbstlosigkeit, aber auch einen erschreckenden Fatalismus gegen das Fallen der Lose, eine Gleichgültigkeit gegen das Glück des einzelnen, verkannte Schönheit, verfehlte Schönheit, sinnlos geplante Schönheit, und ich ärgerte mich, daß dieses große, liebenswerte Land so brav, so puritanisch, so konformistisch war“ (4, 187).

### 3.4.2.2 Amerika: Amerikafahrt

Der Anfang des Amerika-Berichts besteht aus einem anderthalb Seiten umfassenden parataktischen Satz. Der Erzählstil ist assoziativ, reflexiv und essayistisch. Danach folgen der Abschied von Europa, die Abfahrt und die Ankunft in der Neuen Welt:

„[...] auch heute noch sollte man zur ersten Pilgerfahrt nach dem Amerika-du-hast-es-besser die Neue Welt zu Schiff ansteuern, von Wellen getragen, wie der wahrlich bewundernswerte Kolumbus, und nicht durch die Luft gerissen, wie der vom Reisebüro verfrachtete Zeitgenosse, begreift man erst wieder, daß wirklich ein Ozean die Kontinente trennt, während der Reisende des fliegenden Schaumgummisitzes allzu geneigt ist, New York für einen Vorort, von Berlin oder Paris, zu halten“ (4, 280).

So artikuliert der Erzähler den Unterschied zwischen massentouristischer und individueller Reisehaltung. Für ihn bedeutet die Reise nicht nur den Besuch des Zielorts, sondern wichtig ist ihm auch der Weg zum Reiseziel. Er beginnt seinen Reiseweg nach Amerika im Pariser Bahnhof St. Lazare. Einerseits ist der Ort eine topographische Übergangstation, andererseits stellt er aber die geistige Heimat des Erzählers dar. Er verabschiedet sich hier von seinem Europäer-Dasein: „Ich fühlte mich hier zu Hause. [...] hier war ich

Europäer, und ich wollte es bleiben“ (4, 281). Er skizziert kurz die Pariser. Auf dem Bahnsteig der Compagnie Générale Transatlantique beobachtet er Auswanderer, die verschiedenster Herkunft sind.<sup>248</sup>

Auch hier wird die langsame Annäherung des Reisenden beobachtet, und dementsprechend wird die Reiseszene von der Abfahrt bis zur Ankunft ausführlich beschrieben. Er reist mit dem Schiff, wie Kolumbus damals die Neue Welt entdeckt hat. Er inszeniert seine Amerikafahrt wie die eines Kolumbus und lobt den Pioniergeist des Eroberers: „Dieser Mut schuf Amerika. Dieser Mut schafft Amerika noch heute“ (4, 283).

Diese Reise von Europa weg weist noch einen stärkeren, traumhaften Charakter auf als die Reisen innerhalb Europas. Koeppen behauptet insofern seine Identität als Europäer, als er das Schiff, das ihn von Europa nach Amerika gebracht hat, verläßt und sagt, er gehe „über das letzte Stück Materie, das mich mit Europa verband [...]“ (4, 286). Der Titel des Amerika-Essays als Hörtext heißt *Die Früchte Europas*. Für Koeppen ist die Neue Welt im Zusammenhang mit dem alten Europa zu denken. Der Erzähler zeigt so ein wesentliches Element des Landes, nicht dessen oberflächliche Merkmale.

Bei der Ankunft in den USA spürt er die Freiheit. Er fühlt sich dort nicht fremd, sondern wie zuhause, weil ihm, dem Individualisten, die Freiheit die wichtigste Lebensvoraussetzung ist. Er nennt New York das neue Rom, und die berühmte Freiheitsstatue wird mit der Bavaria, der Germania und der Berolina verglichen. So ist der erste Eindruck Amerikas gar nicht fremd:

„Ich war in Amerika angekommen. Ich stand in New York. Ich hatte dies oft geträumt, und es war nun wie ein Traum. Der Traum, hier zu sein, hatte sich erfüllt, und wie im Traum gab es keine Fremde. Ich war auch hier zu Hause, [...]“ (4, 287).

Auch der unbürokratische Einreisevorgang, den er in anderen Ländern für wünschenswert gehalten hat, erweckt in ihm eine freie Stimmung:

„Der Gast wurde nach keiner Legitimation gefragt, kein polizeilicher Melde-schein war auszufüllen, es genügte, irgendeinen Namen, [...], einer Kundenkarte anzuvertrauen, um den Zimmerschlüssel zu bekommen“ (4, 290).

In Chicago entdeckt der Erzähler auffällig viele Grünanlagen, die der landläufigen Vorstellung nicht entsprechen. Beim Gespräch mit einem Chicagoer Bürger erfährt Koeppen, daß Chicago eine Stadt der Parks sei, und von den ausgedehnten grauen Arealen behauptet er, daß diese doch Slums seien, die bald beseitigt würden. Er denkt:

---

<sup>248</sup> Von 1950 bis 1960 wanderten ca. 800 000 Deutsche nach Übersee aus, davon drei Viertel in die USA. Vgl. Hermann Schlösser: Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes, Wien 1987, S. 49.

„Der Mann war ein Bürger Chicagos und ein Idealist. Nur noch in Rußland habe ich so viele Idealisten getroffen wie in Amerika; [...]“ (4, 424).

Koeppen vertieft nicht die Erfahrung, die sich aus dem Gespräch mit dem schwarzen Büroangestellten ergeben hat; er überläßt die Beurteilung dem Rezipienten.

In der Getreidebörse in Chicago beobachtet Koeppen, wie die Leute durch das Telefon mit fernen Ländern kommunizieren:

„Das eigentliche Geschehen blieb unsichtbar, die Macht anonym. Die im Saal agierten, konnten, so schien es, ihr eigenes Wort nicht verstehen, und sie halfen sich in der Art der Taubstummen“ (4, 426).

Die anonyme unsichtbare Macht des Kapitalismus wird indirekt kritisiert, indem er am Ende des Abschnittes sagt:

„[...] und hoch auf dem Dach des hohen und mächtigen Board of Trade stand eine Figur, von der ich nicht sagen kann, ob sie der Gott des Handels oder ein Broker war, der nach dem Stand der Ernte und dem Grad des Hungers in der Welt Ausschau hielt“ (4, 427).

Was den Autor in Amerika fasziniert, ist die Freiheit. Anders als in London, wo er gefragt worden ist, was er will, wohin er gehen will usw., fragt niemand ihn hier, wohin er geht, was er beginnen will. Auf das Amerikabild wird öfters mit Natur-Metaphern verwiesen. Greyhound-Autobusse werden mit schnellen Rhinocerossen verglichen. Dann wird ein Blick in die weite Natur geworfen, worin er die Gebirge, Wildwasser, Prärien, Wüsten durchquert und die Horizonte der Indianer gesehen hatte. So werden die wahrgenommenen Wolkenkratzer und die imaginierten Bilder der unendlich langen Strecke und breite Prärie miteinander vermischt.

Jede Wahrnehmung soll an der Produktion von Bedeutung teilhaben; das unbedeutende Geräusch, wie das Rollen der Räder, hat Teil an der Herstellung eines Sinnbildes, das aus Mythos, literarischem Zitat und Zeitkritik zusammengesetzt ist. Nichts soll etwas bedeuten, ohne sinnlich faßbar zu werden und nur wenig wird sinnlich präsentiert, ohne das auf eine Bedeutung verwiesen werden muß.<sup>249</sup>

In dieser Form des Reiseberichts ist der Autor der Handelnde und der Schreibende zugleich. Das Ich, das in Koeppens Reiseberichten auftaucht, hat ganz offensichtlich keine Entwicklung; im Innern dieser Figur ändert sich durch Reisen nichts. Trotz aller Gebildetheit ist der Reisende Koeppen kein Held im klassischen Bildungsroman, der sich durch seine Reise entwickelt. Er artikuliert seine Reisehaltung:

---

<sup>249</sup> Hermann Schlösser: Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes, Wien 1987, S. 30.

„Ich glaube, ich reise etwa wie eine Romanfigur, wenn ich das so sagen darf.  
Und statt einer Romanfigur bin dann ich es, der das erlebt und reflektiert,  
über den berichtet wird“<sup>250</sup>

Was tritt an die Stelle der Handlung des Romans im Reisebericht? Koeppen wirft Blicke auf das Innere eines Anderen. In der Moderne werden die Grenzen zwischen Realität und Imaginärem fließend und unsicher.

Der voyeuristische Blick des modernen Schriftstellers. Die Flüchtigkeit und Unübersichtlichkeit des städtischen Lebens werden durch das adäquate Darstellungsmittel wie Schnitt- bzw. Montagetechnik beschrieben. Der Erzähler ist entweder als Voyeur in seinem Hotelzimmer und beobachtet die Straßenszene, oder er erlebt die Atmosphäre als Flaneur auf der Straße selbst mit.

---

<sup>250</sup> Wolfgang Koeppen, Horst Krüger: Selbstanzeige. In: Werner Koch (Hg.), Schriftsteller im Gespräch. Frankfurt a.M. 1971, S. 75-66, hier S. 64.

## 4 Reisebeschreibungen in den fünfziger Jahren

Betrachtet man die kulturelle Zeitgeschichte Deutschlands, so gibt es erst seit der Mitte der fünfziger Jahre eine Form des Massentourismus und damit für viele die Möglichkeit, ins Ausland zu fahren. Dementsprechend sind Verkehrsmittel, Hotels, Gastronomie und Souvenirläden mit Postkarten und Andenken den reisekulturellen Bedingungen angepaßt worden. Die Reisebilder, die uns heute als selbstverständlich vorkommen, sind damals zum Teil etwas ganz Neues gewesen: italienische Espressomaschine, amerikanische Schnellrestaurants und modernere Bahnhöfe.

Karl Korn schrieb über die Reisebücher der fünfziger Jahre in seiner Rezension *Koeppen ging auf Reisen*: „Die Partei, klein zwar an Zahl, wächst in letzter Zeit an. Man geht auf Reisen und schreibt gute [...] Bücher darüber.“<sup>251</sup> So ist geistig und politisch den Intellektuellen eine symptomatische Wendung diagnostiziert worden. Wie schon erwähnt, spielt die literarische Tendenz der fünfziger und sechziger Jahre in Koeppens Reisetexten eine wichtige Rolle. Durch seine gattungsspezifischen Merkmale, wie das Dokumentarische, das Sachliche, nehmen die Reisebeschreibungen in der Nachkriegsliteratur eine Sonderposition ein. Als vermischte Form von Journalismus und Essayismus übernehmen sie die literarische Aufgabe, die Wirklichkeit sprachlich darzustellen. Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Gattungsentwicklung aber durch das Anknüpfen an eine andere Tradition charakterisiert. Sie unternimmt den Versuch, sich der Wirklichkeit auf Reisen ohne jeden Kunstanspruch unmittelbar zu nähern, um eine Bestandsaufnahme der materiellen und geistigen Situation Deutschlands nach dem Krieg vorzunehmen: die Reportage-Form.<sup>252</sup>

Elisabeth Plessen stellt in ihrer Arbeit die Frage nach den Grenzen von *fiction* und *nonfiction*. Bei moderner Reiseprosa, die sich grundsätzlich dem Bericht-Charakter verschrieben hat, kann Plessen gleichwohl Elemente des Fiktiven feststellen. Von Kafka über Andersch und Martin Walser bis hin zu Heißenbüttel, Jens und Hildesheimer gehen die Autoren der Reisetexte jeweils auf eigene Weise von der empirischen Wirklichkeit aus, um in ihrer Innenwelt anzukommen. In den fünfziger Jahren werden solche Tendenzen der Verinnerlichung und Literarisierung im Reisebericht stärker als die der Reportage von den bundesrepublikanischen Autoren aufgegriffen.

Die Gattung des Reiseberichts erlebt einen neuerlichen Aufschwung, begünstigt dadurch, daß einige der renommiertesten Romanciers sich ihrer bedienen. Zu den bekanntesten gehören Wolfgang Koeppen, Heinrich Böll und Alfred Andersch, die sich dieser Gattung intensiv zugewandt und sie als eigenständigen Zweig ihrer literarischen Produktion begrif-

---

<sup>251</sup> Karl Korn: Koeppen ging auf Reisen. In: Ulrich Greiner (Hg.), Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1976, S. 86-88, hier S. 88.

<sup>252</sup> Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 632.

fen haben.<sup>253</sup> Cecile Cazort Zorach gibt für die Reiseliteratur ihre eigenen Definitionen: Als Reiseliteratur will sie Texte verstehen, die als Darstellung der einheitlichen und charakteristischen Erfahrung einer Person angelegt sind.<sup>254</sup>

Zorach gruppiert die Reisetexte von Koeppen, Andersch und Böll nach dem Kriterium des mehr oder weniger großen Anteils von Fiktion und literarischer Durcharbeitung, wobei sie der Rolle des Ich- oder des fiktionalen Erzählers eine exponierte Bedeutung zuschreibt. Im Vergleich zu seinen Romanen nennt sie als eine der Charakteristiken der Koeppenschen Reisetexte deren nur sporadische, sozialkritische Kommentare. M.E. stimmt das zumindest nicht für den Spanien-Essay, dessen Ausstrahlung durch den Norddeutschen Rundfunk von Seiten der Spanier zu starken Protesten und zu diplomatischen Auseinandersetzungen zwischen dem spanischen und deutschen Außenministerium geführt haben.<sup>255</sup> Er verläßt sich auch nicht einfach auf seine Wahrnehmung, sondern ordnet die empirische Erfahrung in einen spekulativen Rahmen ein, was in der Amerikafahrt zu einem stärkeren Rückzug auf das erzählende Ich führt.<sup>256</sup> Koeppen hätte wohl beim Schreibprozeß als Auftragsarbeit zwischen touristischen Bedürfnissen und intellektuellem Anspruch eine Gratwanderung machen müssen. Stilistisch gesehen erweisen sich Koeppens Texte als Mischung aus Prosa und Poesie: nüchtern beschreibende sachliche Darstellung der Gegenstände einerseits und parataktische Assoziationskette und rhythmischer Satzbau andererseits.

Beim Lesen der einzelnen Reisetexte aus den fünfziger Jahren erkennt man sowohl die Differenzen als auch die Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Autoren: Ihre Beobachtungsgegenstände und die Erzähltechnik zeigen sich in unterschiedlichen Formen.

Heinrich Bölls *Irishes Tagebuch* (1957) gehört zu der Textgruppe, die sich durch eine stärkere Fiktionalisierung auszeichnet. Hier entsteht ein intrikates Verhältnis von Autor und Erzähler.<sup>257</sup> Die Texte beider Autoren leisten durch ihre Verbindung traditioneller Techniken der Fiktion mit solchen nichtfiktionaler Literatur die Überwindung der Beschränkungen, die dem essayistischen und feuilletonistischen Typ inhärent gewesen sind.

Alfred Anderschs Reisetexte sind beispielsweise durch seine außerordentlichen Natur-

---

<sup>253</sup> Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 635.

<sup>254</sup> Cecile Cazort Zorach: Narrative Structures in Twentieth-Century German Travel Literature. 1976, S. V.

<sup>255</sup> Vgl. Almut Todorow: Publizistische Reiseprosa als Kunstform. Wolfgang Koeppen. In: Eckart Oelenschläger (Hg.), Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1987, S. 158-195, hier S. 183.

<sup>256</sup> Vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 637.

<sup>257</sup> Heinrich Böll: *Irishes Tagebuch*. 50. Aufl., München 2000. Vgl. Peter J. Brenner: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte, Tübingen 1990, S. 638.

schilderungen gekennzeichnet, wobei er das Verhältnis von Natur, Mensch und Kunst reflektiert.<sup>258</sup> Bei Anderschs *Wanderungen im Norden* werden verschiedene fiktionale Erzähler eingeführt. Hauptthema des Berichts ist nicht die Darstellung einer Reise, sondern die Problematisierung des Verhältnisses von Rationalismus und Mystik auf der einen Seite sowie des Verhältnisses von Mensch und Natur auf der anderen.

Durch die Reisebeschreibung als Erzählform wird die Schwierigkeit kompensiert, nach dem Zweiten Weltkrieg eine fiktionale Geschichte zu erzählen. Die Vergangenheit und die Zukunft sind in fremden Orten zu finden. Das utopische Projekt zeigt sich aber schließlich im literarischen Raum. Die Reisetexte, die in der DDR in den fünfziger Jahren erscheinen, sind politische Auftragsarbeiten gewesen, die unter dem ideologischen Programm des Sozialistischen Realismus subsumiert worden sind.<sup>259</sup> Während der Sozialistische Realismus hierbei hat scheitern müssen, da er diesen Utopiegedanken realpolitisch zu verwirklichen versucht hat, sind die westeuropäischen Intellektuellen den Weg gegangen, den der magische Realismus gezeigt hat.

Aus Ulla Biernats dekadischem Vergleich der Reiseziele wird ersichtlich, daß diese in den sechziger Jahren exotischer gewesen sind als noch in den Fünfzigern. Die erste heiße Sehnsucht nach der Fremde scheint im Laufe der Zeit allmählich ausgeglichen gewesen zu sein. Ihrer Beobachtung nach werden die Gattungsgrenze überschreitende Textstrategien erst in den achtziger Jahren und Selbstinszenierung und Spurensuche in den neunziger Jahren vermehrt.<sup>260</sup> Als kollektives Phänomen zeigt die Gattungsentwicklung in diese Richtung. Koepfens Reisetexte bilden in diesem Zusammenhang einen die epochalen Bilder vorwegnehmenden Ausnahmefall. Biernat zufolge vertraut der überwiegende Teil der reisenden Schriftsteller der fünfziger Jahre auf die kommunikative Funktion des Reiseberichts, wie sie für die Reiseliteratur seit dem 18. Jahrhundert charakteristisch ist.<sup>261</sup>

Doch was die Reiseschriftsteller in den fünfziger Jahren verbindet ist die Tatsache, daß, obwohl die geographischen Räume unterschiedlich sind, die mentalen Orte, die sie in ihren Texten ästhetisch darstellen, ganz ähnlich sind. Sie haben schließlich in der Fremde eine bessere Welt sehen oder mit der Distanz von Heimat objektiv und gleichzeitig subjektiv eine literarische Utopie entdecken wollen.

---

<sup>258</sup> Alfred Andersch: Breitengrad. Vgl. Herbert Heckmann: Hohe Breitengrade. In: Neue Rundschau. S. 128-131.

<sup>259</sup> Vgl. Ulla Biernat: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg 2004, S. 25.

<sup>260</sup> Vgl. Ulla Biernat: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004, S. 33.

<sup>261</sup> Vgl. Ulla Biernat: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945, Würzburg 2004, S. 66.

## 5 Reise in Romanen und romanhafte Reiseessays

Christian Schärf zufolge ist der Roman im 20. Jahrhundert ein Medium, das ständig die Grenzen seiner eigenen Medialität überschreitet. Dies bedeutet, daß er eine offene essayistische Form behauptet:

„Die Durchdringung des Romans mit den Fermenten des Essayistischen im 20. Jahrhundert kann als Konsequenz einer Entwicklung begriffen werden, die ein naiv-realistisches Erzählen endgültig verabschiedet und den Roman als die Reflexionsmaschine verwirklicht, von der die Romantiker bereits gesprochen und geträumt haben.“<sup>262</sup>

Im Essay stecken ursächlich die Keime zur Aufspaltung von Gattungsgrenzen, was sich vor allem in der Beziehung von Essay und Roman zeigt. Der Essay betrachtet einen Gegenstand von vielen Perspektiven her, während der Roman sich auf das Konzentrieren müßte, was nicht durch den Bericht abzugelten ist. Adorno hat in seinem Aufsatz *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* geschrieben:

„Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft.“<sup>263</sup>

Koeppens Romane zeigen die essayistischen Elemente wie z.B. Reflexion, Offenheit, das Fragmentarische. Nach seinen Reisebüchern veröffentlicht Koeppen als größeren Text die autobiographische Erzählprosa *Jugend*. Schließlich handelt es sich bei diesem Text um nichts anderes als um ein Fragment, in dem die autobiographischen Stoffe fiktional erzählt werden. Das Leben Koeppens und sein literarisches Schaffen haben einen engen Bezug zueinander und sind durch das Motiv der Reise charakterisiert. Für ihn ist das Reisen nicht das vorläufige Verlassen des gewohnten Raumes bzw. der Heimat, sondern seine existentielle Form besteht im Reisen.

### 5.1 Reisen als Existenzform

Die reisende Figur als Motiv hat eine lange Tradition in der deutschen Literatur. Vor allem weckt und präsentiert der Held im Bildungsroman das bürgerliche Selbstbewußtsein durch seine Reise als Subjekt in der Gesellschaft. Diese Möglichkeit der Selbstbehauptung

---

<sup>262</sup> Christian Schärf: *Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen 1999, S. 32.

<sup>263</sup> Theodor. W. Adorno: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1997, S. 43.

ist in den Romanen des 20. Jahrhunderts mehr und mehr verengt. Die Welt zeigt sich nicht mehr als der Ort, den das Individuum durch seine subjektiven Erfahrungen und Wahrnehmungen entdecken kann, sondern sie zeigt sich orientierungslos wie ein Labyrinth, dessen Überblick man als einzelnes Individuum verloren hat. Die modernen Romane von Joyce, Döblin und Musil sind die typischen Beispiele dafür.

Für Wolfgang Koeppen ist die Reise nicht nur ein künstlerisches Motiv, sondern ein existentielles Grundelement. Heimatlosigkeit bzw. Bodenlosigkeit ist ein Schlüsselwort für das moderne Individuum. Eine schwebende Existenz ohne festen Boden vermittelt dem Individuum einerseits Angst, andererseits aber auch Freiheit. In Koeppens Romanen treten wichtige Personen als Reisende auf: Friedrich in *Unglückliche Liebe*, Johannes von Süde in *Mauer schwankt*, Odysseus Cotton und Edwin in *Tauben im Gras*, Keetenheuve im *Treibhaus* und Siegfried und mehrere Figuren im *Tod in Rom*.

Koeppens Protagonisten, die ständig unterwegs sind, stellen scheiternde Figuren dar. Sie suchen einen Ort, wo sie sich wohlfühlen können. Sie finden ihn aber nicht. Keetenheuve wählt den Freitod, Siegfried hat Sehnsucht nach Afrika. Schließlich tritt Koeppen selbst als Figur in seinen Texten auf, und auch er ist keine triumphierende Figur, sondern eher ein melancholischer Weltflaneur. Was der Autor der Figur Koeppen schenkt, sind die Perspektiven bisheriger Romanhelden: Melancholie, Scheitern, Reisen und Grenzüberschreitung. Koeppens Geschichtsauffassung ist nicht linear. Die menschlichen Handlungen werden in der Zeit wiederholt, wie es in seinen Romanen und Reiseessays geschieht. Dabei handelt es sich bei der ganze Geschichte der Menschheit doch immer nur um eine und dieselbe Geschichte; es ist eine maskierte Wiederkehr derselben Naturen und Ereignisse, ein organischer Kreislauf, der immer wieder von vorne anfängt. Die Welt bleibt im erfolglosen Kreislauf, nicht aber in starrem Stillstand. Auch die Menschheit unterliegt den Gesetzen von Ebbe und Flut.

Berücksichtigt man die Einsicht Briels über die individuelle Lebenseinstellung Koeppens als eines Außenseiters der Gesellschaft, so ist die Reise eine passende Gelegenheit und Form, das Außenseitertum real zu praktizieren. Seine Reiseverhalten sind durchaus individualistisch. „Träume und Einsamkeit“ (4, 108) während der Reise kosten viel, sind aber für ihn von einer unvergleichlichen Bedeutung. Dafür nimmt er auch den spöttischen Blick des Ostberliner Mädchens in Kauf. Der programmatische Text über die Reise *An Ariel und den Tod denken* zeigt die essentielle Bedeutung des Reisens für ihn:

„Was ich auf Reisen suche, ist das Fremdsein, ganz und kraß, der Schein der Vertrautheit ist gewichen, die Welt ist neu, sie ist mir nicht Freund und nicht Feind, ich wohne nicht, ich bin nicht eingestuft, man erwartet mich nicht, ich habe keine Geschäfte in der Stadt, ich verstehe nichts, und das bedeutet die Möglichkeit des Begreifens. Ich reise allein und gern in Länder, deren Sprache ich nicht spreche, [...] ich bereite mich nicht vor, ich will neu geboren werden, ich will vom Himmel fallen; [...]“ (5, 280).

Hier wird deutlich, daß bei Koeppen durch die Reise Identitätsverlust und gleichzeitig

eine neue Identitätsfindung stattfinden. Dieses sich inszenierende Verhaltensmuster Koeppens unterscheidet ihn von Reisenden in der Vergangenheit, die das Reisen als authentische Lebenserfahrung angesehen und dementsprechend sich präzise auf Reisen vorbereitet haben. Die Suche nach der Identität, dem Ich, wird nur augenblicklich gelingen – die „Auseinandersetzung mit dem im Anderen gespiegelten Eigenen und damit zur Selbsterkenntnis als einsames Individuum“<sup>264</sup>. Für Koeppen ist der Begriff Heimat kein konkreter Ort.

Anders als der klassische öffentliche Raum der großen Stadt, der auch ein Ort der episodischen und unverbindlichen Kontakte und Beziehungen ist, stellen Nicht-Orte vertragsrechtliche Bedingungen, die den Zugang regeln. Mit Paß, Kreditkarte oder Flugticket rechtfertigt der Passagier oder Kunde seine Anwesenheit: In gewisser Weise wird der Benutzer von Nicht-Orten ständig dazu aufgefordert, seine Unschuld nachzuweisen. Die im voraus oder im nachhinein erfolgte Prüfung der Identität und des Vertrages stellt den Raum des modernen Konsums.

Nicht-Orte sind z.B. Flughäfen, Autobahnen, Bahnhöfe, Hotels, Freizeitparks, Einkaufszentren und die neuen virtuellen Welten. Dem französischen Anthropologen Marc Augé zufolge verfügen diese Transiträume weder über eine eigenständige geschichtliche Identität, noch stellen sie eine besondere Relation zu den Benutzern her, noch fördern sie die soziale Interaktion und Kommunikation. Da der Aufenthalt in ihnen provisorisch ist, herrscht hier ewige Gegenwart; der Passagier, Kunde oder Benutzer findet lediglich am Eingang oder Ausgang der Nicht-Orte seine Identität, da er hier identifiziert und lokalisiert wird, bevor er wieder seine Anonymität gewinnt.<sup>265</sup>

Die Nicht-Orte konstituieren eine Welt der Moderne, deren entscheidendes Merkmal es ist, daß Grenzübertritte in ihr nicht mehr in gänzlich fremde Welten führen. Die Geschichte und das exotische sind nur noch als Zitat oder Versprechen gegenwärtig. Eine wachsende Anzahl unbehauster Passagiere bildet eine Gesellschaft von Reisenden, die überall und nirgendwo mehr zu Hause sein können. Der moderne Mensch braucht eine transzendente, imaginative und geistige Heimat.

Nach dem kulturwissenschaftlichen Erklärungsmodell beinhaltet die Literatur einen viel umfangreicheren Begriff. Die konventionellen Bezugssysteme, Autor bzw. Erzähler, Leser sowie Text im engeren Sinne werden korrigiert. Der Schreibende wird im gesamten Gesellschaftssystem zum Kulturbeobachter, der höchstwahrscheinlich seine Schreibweise essayistisch betreiben würde. Dies haben schon früher Simmel, Benjamin, Kracauer, Adorno u.a. getan. In der literaturwissenschaftlichen Forschung sind solche Arbeiten oft am

---

<sup>264</sup> Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist 2001, S. 69.

<sup>265</sup> Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a.M. 1994.

Rande des Gegenstandsbereiches geblieben.

Wolfgang Koeppens konsequenteste Haltung als Künstler ist die des beobachtenden Außenseiters. Dagmar von Briel hat in ihrer Arbeit das (Selbst-)Verständnis des Schriftstellers als eines Beobachters nachträglich dargestellt. In der Büchner-Preisrede hat Koeppen selber über seine Position als beobachtenden Schriftsteller gesagt:

„Ich bin ein Zuschauer, ein stiller Wahrnehmer, ein Schweiger, ein Beobachter, ich scheue die Menge nicht, aber ich genieße gern die Einsamkeit in der Menge, und dann gehe ich in mein Zimmer, an einen Tisch und schreibe oder versuche es wenigstens“ (5, 253).

Diese Haltung gilt besonders für seine Reisetexte. Die Beobachtung als soziale Handlung bedeutet: Die Frage des Nonkonformismus wird sowohl in Koeppens Romanen als auch an vielen Stellen seiner Reiseessays thematisiert. Die Handlung des Außenseiters wird meistens als Beobachtung ausgedrückt. In *Tauben im Gras* spielt der Schriftsteller Philipp einen Außenseiter. Er steht „außerhalb [des] Ablaufs der Zeit, [...] weil er alles beobachten sollte, [...]“ (2, 22f.). Gerade diese Verhaltensweise wird im Prozeß des Reisens und Schreibens von Koeppen verwirklicht.

Philomène Atyame hat in seiner Arbeit Koeppens Scheitern in bezug auf seinen Nonkonformismus behandelt. Der kompromißlose Schriftsteller, der die reale Welt im Kalten Krieg verurteilte und den radikalen Pazifismus vertrat, sah keinen Ausweg, so daß dieser sich mit seiner Romanfigur Siegfried identifizieren läßt, der sich ewig auf der Flucht befand, ewig auf einem Weg, von dem er wußte, daß er woher kam, aber nirgends wohin führte“ (2, ). So ist Koeppen „zu einem Dichter der hoffnungslosen Utopie“ geworden.<sup>266</sup>

Die konkrete räumliche Wirklichkeit wird für den Schriftsteller ein Bezugspunkt, von dem aus er seine allgemeinen literarischen Räume herstellt. Dies gilt in Koeppens Fall sowohl für seine Romane als auch für seine Reiseessays in gleicher Weise. In seiner Nachkriegstrilogie *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *der Tod in Rom* kommen konkrete Städte als Bühne vor: München, Bonn und Rom. Diese Orte sind jedoch keineswegs als Gegenstände für die empirische Beschreibung aufgenommen, sondern für die ästhetische Darstellung.

Koeppens Reiseessays zeigen eine Phase für den Künstler, der in die persönliche und gesellschaftliche sowie geistesgeschichtliche Krise der Erzählbarkeit der Wirklichkeit geraten ist – sicherlich einen Experimentscharakter: der Versuch, eine neue Form des Berichtes zu finden. Die neue Schreibweise, die er Berichtsform nennt, ist aber, genau gesagt, kein Bericht, sondern ein Essay, der Versuch an sich. Dieser neue Weg kehrt doch nach einem gewissen Zeitraum, in dem er nicht mehr neu, sondern routinemäßig zu sein drohte, wieder in die Welt der reinen Fiktion zurück. Von der *Jugend* ist hier hauptsächlich die

---

<sup>266</sup> Philomène Atyame: Nonkonformismus und Utopie in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromantrilogie *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus*, *Der Tod in Rom*. Hamburg 2001, S. 169.

Rede. Auf die Frage, ob dieses Werk eine reine Fiktion ist, kann man schwer antworten, weil es ein autobiographischer Roman ist. Sich selbst stilisieren, fiktionalisieren und doch nicht Lüge, sondern Wahrheit darstellen, ist vielleicht die höchste, künstlerische Leistung.

Koeppen selber hat über seine Reisetexte gesagt: „Die Reisebücher waren für mich Umwege zum Roman, Kulissenbeschreibungen“.<sup>267</sup> Diese Aussage ist teils wahr und teils nicht richtig: Zwischen den Phasen, in denen er wichtige fiktionale Texte verfaßt hat, stehen die Reisetexte als Umwege. Er hat nicht nur die Kulissen beschrieben, sondern in seinen Reiseessays sind auch die Essenz der Weltauffassung und die Wirklichkeits-erweiterung zu beobachten.

## 5.2 Der Reiseessay als postmoderne Gattung

Helmut Heißenbüttel sieht den Unterschied zwischen Koeppens Romanen und Reisetexten in ihren thematischen Aspekten:

„Das Thema der Romane ist die Auflösung der sogenannten romanhaften Fiktion einer Welt, die einst in ihrer systematisierten, erzählerischen Reproduktion sich beschäftigt fand. Die Welt, in der Herr A eindeutig Herr A und Fräulein B Fräulein B ist, Beziehungen von Person zu Person, Situationen, Schauplätze mit sich selbst identisch sind, diese Welt wird in Frage gestellt. Bei Koeppen entsteht erst so etwas wie Erzählung in der Wiedergabe einer gesellschaftlich unbestimmbaren Stellung des Subjekts im Widerspiel zur dicht identifizierbaren Erfahrungswelt dieses Subjekts.“<sup>268</sup>

Koeppens Romane sind für ihre moderne Schreibweise wie die von James Joyce, Dos Passos als innovativ in der deutschen Nachkriegsliteratur bewertet worden. Sein frühes Interesse an dieser modernen europäischen Literatur zeigt sich in seinen Romanen. Koeppens Romane und Reiseessays zeigen gemeinsam die Tendenz zur Auflösung von Handlung und konventioneller Syntax. An die Stelle der logischen Folgerung der fiktionalen Einheit tritt die lockere Bindung der Szenen. Koeppen ist der Flaneur, der stets, Mitmenschen und Umgebung beobachtend, seine Identität sucht.

Der programmatische Begriff der Postmoderne proklamiert eine Abkehr vom Akademismus, von Doktrinen der Stileinheit und Autonomie, nach Rücknahme von Ausdifferenzierungen zwischen Roman und Essay, zwischen Mythos, Phantastik und Realistik sowie zwischen Trivial- und Hochkulturschemata.

---

<sup>267</sup> Gespräch mit Arnold, S. 134; Gespräch mit Horst Bienek K1, 254.

<sup>268</sup> Helmut Heißenbüttel: Hörtext und Lesetext Amerika. In: Ulrich Greiner (Hg.), Über Wolfgang Koeppen. S. 95-98, hier S. 97.

Sabine Fabo hat in ihrer Arbeit *Bild / Text / Sound – Hybride des Digitalen?* eine interessante Feststellung gemacht: Sie findet die Gemeinsamkeit zwischen Flanieren im Sinne von Benjamin und Surfen im Internet. Beides leistet in räumlicher und zeitlicher Beweglichkeit Verknüpfungsarbeit. Disparate Fragmente werden durch eine subjektive Auswahl miteinander verbunden und jeweils in neue Zusammenhänge gestellt.

Nach dem zweiten Weltkrieg hat sich die Technologie mit rasantem Tempo entwickelt. Die Wirklichkeit und die Weltbilder wachsen über die Einbildungskraft des Romanciers hinaus. Die Welt hat mit dem technischen Fortschritt und den günstigen Mobilitätsmitteln ihre Türen weit geöffnet. Spätestens seit 19. Jahrhundert hat der Roman als ideales Medium des Erzählens die Wirklichkeit dargestellt. Der Romancier hat die Möglichkeit, ohne jegliche Beschränkung an referentieller Welt die imaginäre Welt darzustellen. Der Essayist hat aber die Freiheit des Nicht-Erzählens. Er muß nicht erzählen. Die freie Gestaltungsmöglichkeit des Essays bietet dem Autor einen neuen Raum zur künstlerischen Reflexion. Diskontinuität ist dem Essay wesentlich.

Die Fragmentierung und Diskontinuität moderner Wirklichkeitserfahrung, die von Skeptizismus und der Einsicht in das Ende der Großen Erzählungen geprägt sind, kennzeichnen den Essayismus, wie es von Lyotard und anderen Theoretikern der Postmoderne apostrophiert wird. Strukturbestimmend für die Selektion und die narrative Konfiguration von Geschichte sind in Koeppens Reiseessays Diskontinuität, Pluralismus, die Montage heterogener Elemente und Genreüberschreitungen.

Die essayistische Form von Reisetexten gibt dem Autor Freiraum, seine projektionellen Wünsche sowie die Ansprüche für die humanistische Gesellschaft in der realen Welt zu suchen. Der Roman, der bis jetzt als beliebtes Medium die bürgerliche Gesellschaft realitätsnah zu schildern gewußt hat, hat seine Legitimation verloren. Die Wirklichkeit kann nicht mehr ihrem Wesen nach treu dargestellt werden. Aber auch der sozialistische Realismus kann nicht die Lösung sein. Koeppens ästhetische Antwort ist im magischen Realismus zu suchen, über den er in Moskau mit einheimischen Schriftstellern diskutierte. Diese Kunst- und Weltauffassung Koeppens stellt eine prinzipielle Haltung seiner Beobachtung dar.

Die ideale Welt, die Koeppen in *Tauben im Gras* durch Washington Price ausgedrückt hat, sieht der Autor auf seiner Reise in Paris. Am Ende des Textes schreibt er: „die Menschen aller Welt und von jeder Farbe in dem Glück vereint, in Paris jung zu sein, und man liebt die Stadt und liebt Frankreich und liebt sie ganz und gar“ (4, 658). In Reisetexten schildert Koeppen oft ein imaginatives Bild, das er meistens mittels literarischer Welten aufgenommen hat. Die simulierten Wirklichkeitsbilder erklären sich viel effizienter als faktische bzw. empirische Beschreibungen über die Orte. Die Reisebeschreibung schlägt eine Brücke zwischen zwei Kulturräumen, wobei die beiden Kulturen von ihr profitieren können: Zum einen vermittelt ein Reisetext exotische Besonderheiten über einen fremden Ort den eigenen Landsleuten, zum anderen übermittelt die Reisebeschreibung eines ausländischen Autors oder Fremden dem Einheimischen andere Perspektiven. Dieser Aspekt ist bis jetzt innerhalb anthropologischer Forschungen berücksichtigt worden.

Obwohl Reisebeschreibungen durch ihre modernen literarischen Traditionen thematisch und strukturell große Ähnlichkeiten mit Romanen und essayistischen Dichterporträts zeigen, haben sie dank den Elementen einer populären Textsorte einen leichteren Zugang zum Publikum. Daß die Reiseliteratur seit jeher auf dem literarischen Markt leicht Erfolg und Ruhm versprochen hat, ist durch viele Beispiele bestätigt. Schon Heine hat diesen Aspekt früh erkannt und genutzt. Die Kommerzialität und populäre Art von Reiseliteratur läßt sie tatsächlich leichter als fiktive Belletristik das Publikum erreichen. Ihr Charakter als Gebrauchsliteratur spielt hier eine wichtige Rolle. In traditionellen Bildungsromanen wird darauf abgezielt, daß der Romanheld und der Leser am Ende übereinstimmen.

Hans Magnus Enzensberger nutzt in seiner Essaysammlung *Ach Europa!* (1987) noch einmal das Potential der Gattung Reisebericht, indem er mittels der subjektiven Kommentierung und Reflexion die kulturelle, wirtschaftliche und politische Entwicklung verschiedener europäischer Länder darstellt.<sup>269</sup> Damit gehört er zu den wenigen Gegenwartautoren der Bundesrepublik, die alte Gattungsformen nicht nur aufgreifen, sondern sie auch weiterentwickeln und in den Rahmen der modernen Publikationsformen einpassen.

In Koeppens Reiseessays ist für den Leser die Entwicklung des Reisenden nicht sichtbar. Aber der Leser an sich kann mit unzähligen Bildungsreminiszenzen Lust am Text haben. Ottmar Ette findet den möglichen Grund für den Erfolg des Reiseberichts als einer hybriden Gattung in der „Spatialisierung von Denkstrukturen und Verstehungsbewegungen, deren Hermeneutik vom Leser anhand bestimmter, für seine Wahrnehmung stilisierter Orte mehr oder minder leicht nachvollzogen werden kann“.<sup>270</sup>

Koeppens Reisebücher haben sich in den fünfziger und sechziger Jahren besser verkauft als seine Romane und haben ein breites Publikum besessen. Auffällig an seinen Texten ist die Erwähnung der aktuellen Mode, der Trends und kulturellen Neuheiten. Diese Komponenten sind sicher ein Grund für die Popularität der Texte. In seinen Reiseessays erscheint die pessimistische Stimmung, die in seinen Romanen und Romanfiguren dominant ist, relativiert. Die sinnlos, feindlich und unbegreiflich erscheinende Welt wird durch die authentische Reise als aktiver, existentieller Handlungsakt desillusioniert und gleichzeitig wieder literarisiert. Diese Wechselwirkung von der authentischen Erfahrung und der fiktionalen Darstellung ist Koeppen literarisch gelungen.

Doch der routinenmäßig sich wiederholende Reisealltag muß den Nonkonformisten Koeppen gestört haben. Konsequente Verhaltensmuster des Nonkonformismus haben ihn wieder zur alten Welt der Fiktion geführt. Jedoch ist diese Welt nicht mehr dieselbe. Sie ist mit der Reise in einen Umweg, verwandelt worden, und zwar in die Welt des fiktiona-

---

<sup>269</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern*. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006. Frankfurt a.M. 1989.

<sup>270</sup> Vgl. Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist 2001, S. 83.

lisierten Ich. Seine Sehnsucht nach der reinen Fiktion, der Verwandlung der Welt, dem neuen Leben im Roman wird schließlich in seiner fikionalisierten Autobiographie *Jugend* erfüllt.

Die moderne technokratische Welt wird durch Wissenschaften organisiert, die hauptsächlich auf streng empirisch nachprüfbaren Daten basieren. Ein Problem und eine Gefahr bestehen jedoch darin, daß die Welt in sich nicht geschlossen ist, sondern immer wieder zusammenwachsen und mehr das Verständnis der anderen fordert. Es müssen neue Beobachtungsmodi entwickelt werden. Dazu könnte der Essay, vor allem der Reiseessay, als Welterfassungsmodell beitragen. Die postmoderne Lösung der fragwürdig gewordenen Moderne heißt, daß Realität und Simulation sich vermischen und zur Hyperrealität werden. Die postmoderne Tendenz gegenüber der Krise des Romans wird dadurch gekennzeichnet, daß die narrativen Texte – die Grenze zwischen Realität und Fiktion, Geschichte und Imagination, Gegenständlichkeit und Bewußtsein überschreitend – die Wirklichkeit nicht mimetisch, sondern ästhetisch darstellen.

Zwar behauptet Brenner im Ausblick seiner Studie, die Gattung Reisebericht sei in der Bundesrepublik Deutschland im Vergleich zu den fünfziger bis siebziger Jahren vom Aussterben bedroht, aber schon Ende der neunziger Jahre zeigen sich viele Forschungen aus neuen Perspektiven, z.B. aus kulturellen Ansätzen, feministischen Bereichen usw.<sup>271</sup> Was die produktiven Tätigkeiten der Reiseliteratur angeht, gibt es auch nach den neunziger Jahren einige nennenswerte Werke. Als Gegenstand historischen Interesses ist die Gattung aktueller als je zuvor, denn wie kaum eine andere literarische Form gibt sie Auskunft über das okzidentale Welt- und Selbstverständnis in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung. Wichtig ist, eine Lesart wahrgenommener Realität zu entwickeln, und zwar sie nicht als Dekodierungsprogramm, sondern vielmehr als mehrfache Interpretationsmöglichkeit zu geben. Damit hat das Imaginäre und das Rätselhafte und Unentzifferbare als Denkmuster zu bleiben, in einer Zeit, in der die Rolle der Interpretation durch überflüssige Informationen völlig abhanden gekommen zu sein scheint.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Vgl. Peter J. Brenner: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen 1990, S. 665f.

<sup>272</sup> Vgl. Doris Bachmann-Medick: *Kultur als Text?* In: Ansgar Nünning, Roy Sommer (Hg.), *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven*. Tübingen 2004, S. 147-159, hier S. 150.

## 6 Schlußbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, Wolfgang Koeppens Reiseessays im Spannungsverhältnis zwischen Fiktionalität und Faktizität zu untersuchen. Die Tatsache, daß Koeppen in einer bestimmten Zeit und zu konkreten Orte gereist ist, macht seine Reisebücher nicht zur fiktionalen Textsorte im engeren Sinne, sondern zur faktischen Dokumentation. Aber die Art und Weise, wie der Berichterstatter seine Texte formuliert und strukturiert, lassen sie zu einem künstlerischen Werk werden.

Die Globalisierung der Welt veranlaßt, das Fremde und das Eigene einander immer näher zu bringen. So scheint die Hybridität in der (post-)modernen Gesellschaft bereits ein wichtiges kulturelles Phänomen zu sein. Die Gattung des Reiseberichts hat als Medium eine große Rolle gespielt. Als „berichtende Form“ ist sie oft zu sachlichen Gebrauchstexten gezählt worden. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich jedoch nicht selten fiktionale Elemente und subjektive Weltansichten.

In Koeppens Reiseessays vereinen sich zwei wirklichkeitsauffassende Elemente: sachliche Objektivität und ästhetische Subjektivität. Seine Reiseeindrücke und ihre Darstellungsform erweisen sich wie die Technik der Photographie, die als Surrogat der Malerei die moderne Welt präsentiert. Die Daseinswelt wird mit imaginären Bildern durch das selektive und kombinierende Verfahren zu schreiben vermischt. Dieses hybride Merkmal der Weltbilder erfüllt seinen künstlerischen und soziokulturellen Anspruch dadurch, daß die Wirklichkeitswahrnehmung und die ästhetischen sowie literarischen Komponenten nicht auseinandergebracht, sondern stets synthetisch vereint sind.

Im Hinblick auf die Frage nach der literarischen Qualität der Reiseessays Koeppens habe ich unter anderem versucht, die ästhetische Form der Wirklichkeitserfassung in bezug auf das Medium des Reiseessays zu untersuchen. Koeppens Reiseessays nehmen in der Literatur eine Stellung ein, die als eigenständige Manifestationsform der kulturellen Geschichtsschreibung angesehen werden kann. Schließlich stellt das Spannungsverhältnis zwischen Fiktionalität und Faktizität der Reiseessays nichts anderes dar als das Spannungsverhältnis zwischen Utopie und Wirklichkeit, auf das Koeppen als intellektueller Außenseiter die Bundesrepublik hinweisen wollte.

Als strukturelle Merkmale seiner Reiseessays sind die Wiederholung von Motiven wie Labyrinth, Ruinen u.a. sowie mehrdimensionale Erzählebenen zu erwähnen. Nicht zeitliche Nacheinander dominieren seine Texte, sondern handlungsstrukturierende Leitmotive; die Funktion des Zufälligen, Plötzlichkeit, spontane Einfälle und die Erinnerung treiben das Erzählen voran. Sie verbinden zeitlich getrennte Tatsachen miteinander, so daß Räumlichkeit auf mehreren Zeitebenen gleichzeitig präsentiert wird. Koeppens Schwierigkeit, fiktionale Texte zu verfassen, hat ihn über, wie er gesagt hat, einen Umweg der Reisebücher geführt. Dies ist aber kein Einzelphänomen Koeppens, sondern im gesamten Rahmen der problematisch gewordenen Erzählliteratur zu sehen.

In der Zeit, in der eine fiktionale Fabel zu erzählen schwierig geworden ist, steht der Ro-

man den „außerliterarischen Genres“ – wie Brief oder Autobiographie – nahe und vermag sie zu nutzen bzw. zu integrieren. Der Roman als narrative Konstruktion sucht stets im Werden seine Form. Die literaturwissenschaftlichen Versuche sollten auch weiterhin aus solch integrativer Perspektive die gesamte Erzählliteratur erforschen, statt ausdifferenzierende Verfahren wie fiktionale und nichtfiktionale bzw. hohe und Gebrauchsliteratur anzuwenden. Einerseits wird der Reiseessay als eine hybride Textsorte als die erweiterte Form des fiktionalen Romans angesehen, andererseits ist er als Zeit und Raum beschreibendes Medium für die historische Dokumentation zu lesen. Anders als der Reiseführer, der für die Raumdarstellung konzipiert ist, sind im Reisebericht und dem Reiseessay zeitliche und räumliche Auffassungen zu lesen. Als weiterführender Aspekt ist noch zu erwähnen, daß in der Form des Reiseessays die heutige kulturelle Tendenz der Hybridisierung zu beobachten ist.

Reisen als Form des Verstehens von Fremdem sowie Reiseliteratur als deren Darstellungsform zeigen sich in ihren realen und hermeneutischen Bewegungen in einem prozeßhaften Stil. Dieser Reise- und Schreibprozeß wird besonders bei Koeppen in essayistischer Offenheit geschaffen. Der Reiseessay hat das Potential, in der Welt, in der immer mehr die Grenze zwischen Fremdem und Eigenem verwischt wird, spielerisch die Wirklichkeit zu vermitteln. Befreit von der fiktiven Welt eines Romans und doch mit einem imaginären Umgang mit Fakten, den sich eine konventionelle Wissenschaft nicht erlaubt, läßt seine essayistische Verfahrensweise ihn als das adäquate Medium erscheinen, um die hybriden Gesellschafts- bzw. Kulturphänomene zu lesen und zu beschreiben. Also stellt das Reisen am Ende keine Erfahrungsform, sondern eine existentielle Form des kosmopolitischen Individualisten dar. Adorno hat einmal gesagt: „Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen.“<sup>273</sup>

Koeppen zeigt in seinen Berichten ein großes Interesse an klassischen und modernen Schriftstellern und Künsten. Er begegnet auf den Reisen einer Reihe literarische und malerischer Figuren wieder, die er vorher durch das Lesen ihrer Bücher und das Betrachten ihrer Bilder kannte. Die Kupferstiche des Piranesi fungieren fast wie eine ästhetische Kategorie. Die Welt ist zuerst Projektion und Konstruktion, die durch Lektüre entstanden ist. Die Reise durch die Welt funktioniert einerseits als Bestätigung und andererseits als Desillusionierung dieser Vorkenntnisse oder Projektionen. Koeppens Reiseberichte sind schließlich eine synthetische Rekonstruktion von Lektüre und Selbsterfahrung.

Im Vergleich zu den Reiseberichten der fünfziger Jahre habe ich hier herausgestellt, daß die Tendenz der Fiktionalisierung bei manchen Autoren, wie bei Böll, Andersch u.a., ebenfalls zu beobachten ist.

Zum Schluß habe ich die Bedeutung des Reisens als einer Existenzform bei Koeppen und die Möglichkeit des Reiseessays als einer postmodernen Gattung beobachtet. Koeppen

---

<sup>273</sup> Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 4, Frankfurt a.M. 1980, S. 96.

sucht seine Identität stets in fikionalisierten Formen. Er hat in der Fremde Heimatgefühle. Dies ist zum Teil ein Charakteristikum des postmodernen Menschen, der immer mehr seine Existenz in der Bewegung sucht. Der Reiseessay erweist sich dabei als das passende literarische Medium.

Als flasierender Kosmopolit hat Koeppen in der Großstadt seine geistige Heimat gefunden, und schließlich ist das Schreiben sein Zuhause gewesen. Bei Koeppens Schreiben bleibt offensichtlich im Hintergrund das politische Engagement, das in den sechziger Jahren den Literaturbetrieb stark beeinflußt hat. Trotzdem wäre seine scharfe Beobachtung der europäischen, amerikanischen und sowjetischen Gesellschaften ohne sein politisches Bewußtsein nicht möglich gewesen. Koeppen hat versucht, die Geisteswelt wiederzufinden, die für ihn vor allem in den zwanziger Jahren ihren Höhepunkt erreicht hatte. Großstadterfahrung und essayistische Schreibform sind die literarischen Erben dieser Zeit.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

#### *Zu Koeppen*

Koeppen, Wolfgang: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki unter Mitarbeit von Dagmar von Briel und Hans Ulrich Treichel, Frankfurt a.M. 1986.

#### *Zu den anderen Autoren*

Andersch, Alfred: Wanderungen im Norden. Zürich 1970.

Böll, Heinrich: Irisches Tagebuch. In: Bernd Balzer (Hg.), Heinrich Böll Werke. Romane und Erzählungen 3 1954-1959, Köln 1977.

Enzensberger, Hans Magnus: Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern mit einem Epilog aus dem Jahre 2006, Frankfurt a.M. 1989.

Forster, Georg: Reise um die Welt. Frankfurt a.M. 1983.

Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. In: Johann Wolfgang von Goethe Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 11, Autobiographische Schriften III, Textkritisch durchgesehen v. Erich Trunz, kommentiert v. Herbert von Einem, München 1998.

Heine, Heinrich: Reisebilder. In: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf, hg. v. Manfred Windfuhr, Bd. 6 u. 7/1.

Humboldt, Alexander von: Die Forschungsreise in den Tropen Amerikas. In: Studienausgabe in sieben Bänden. Hg. u. kommentiert v. Hanno Beck, Bd. II in 3 Teilbänden, Darmstadt 1997.

Joyce, James: Ulysses. Frankfurt a.M. 1996.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Adolf Frisé (Hg.), Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Hamburg 1957.

Nicolai, Friedrich: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. In: Bernhard Fabian, Marie-Luise Spieckermann (Hg.), Friedrich Nicolai Gesammelte Werke. Bd. 15-20, Hildesheimer/ Zürich/ New York 1994.

### Wolfgang Koeppen-Archiv Material

Nachlass Wolfgang Koeppen. Ein Fetzen von der Stierhaut. Wolfgang Koeppen-Archiv

Material Nr. M444-17048 (246-249).

### Zeitungsartikel

Rheinischer Merkur, Koblenz 1. 4. 1966.

Saarbrücker Landeszeitung. „Fremde Länder – fremde Mächte - fremde Kulturen. Wie Wolfgang Koeppen ein Land entdeckt – Endstation Australien – Bilder aus Mexiko – Der Weg Chinas“ 17. 3. 1962.

Salzburger Volksblatt, Salzburg 17. 9. 1966.

Tauberzeitung, „In Stalingrad“ Bad Mergentheim 24. 2. 1962.

### Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders., Noten zur Literatur. Frankfurt a.M. 1997, S. 9-33.

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M. 1980.

Adorno, Theodor W.: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Ders., Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1997, S. 41-48.

Anderegg, Johannes: Das Fiktionale und das Ästhetische. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (Hg.), Funktionen des Fiktiven. S. 153-172.

Aristoteles: Poetik. Übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausg., Stuttgart 1994.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

Atyame, Philomène: Nonkonformismus und Utopie in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromantrilogie Tauben im Gras, Das Treibhaus, Der Tod in Rom. Hamburg 2001.

Bachmann-Medick, Doris: Kultur als Text? In: Ansgar Nünning / Roy Sommer (Hg.), Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Disziplinäre Ansätze – Theoretische Positionen – Transdisziplinäre Perspektiven, Tübingen 2004, S. 147-159.

Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman. In: Ders., Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a.M. 1979, S. 154-300.

- Bänsch, Dieter (Hg.): Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur, Tübingen 1985.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Basker, David: Ein Bundesbürger geht auf Reisen. Wolfgang Koeppens Reiseliteratur. In: Anne Fuchs, Theo Harden (Hg.), Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne. Heidelberg 1995, S. 587-601.
- Bauman, Zygmunt: Unbehagen in der Postmoderne. Hamburg 1999.
- Baumgart, Reinhard: Literatur für Zeitgenossen. Essays. 1966.
- Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeit des Hochkapitalismus. Frankfurt a.M. 1974.
- Berger, Bruno: Der Essay. Form und Geschichte. Bern, München 1964.
- Beyer, Horst u. Annelies: Sprichwörterlexikon. Sprichwörter und sprichwörtliche Ausdrücke aus deutschen Sammlungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München 1985.
- Biernat, Ulla: „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg 2004.
- Bleicher, Thomas: Einleitung. Literarisches Reisen als literaturwissenschaftliches Ziel. In: Komparatistische Hefte, H. 3, Reiseliteratur, 1981, S. 3-10.
- Brenner, Peter J.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Tübingen 1990.
- Briel, Dagmar von: Wolfgang Koeppen als Essayist. Selbstverständnis und essayistische Praxis. Mainz 1996.
- Brinkmann, Richard: Zum Begriff des Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts (1958). In: Ders. (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. 2., unveränderte Aufl., Darmstadt 1974, S. 222-235.
- Dettmann, Ulf: Der Radikale Konstruktivismus. Tübingen 1999.
- Dorfles, Gillo: Ästhetik der Zwietracht. Vernunft und Mythos in der modernen Kunst. München 1988.
- Erlach, Dietrich: Wolfgang Koeppen als zeitkritischer Erzähler. Uppsala 1973.
- Ertzdorff, Xenja von / Giesemann, Gerhard (Hg.): Erkundung und Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte, Vorträge eines interdisziplinären Symposiums vom 19. bis 24. Juni 2000 an der Justus-Liebig-Universität Gießen, Amsterdam / New York 2003.

- Ette, Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist 2001.
- Faulstich, Werner (Hg.): Die Kultur der 50er Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. München 2002.
- Fodor, Eugen (Hg.): Fodors moderne Reiseführer. Spanien und Portugal. 3. Aufl., Köln 1954.
- Folejewski, Zbigniew: Der sozialistische Realismus in der westlichen Literaturwissenschaft. In: Richard Brinkmann (Hg.), Begriffsbestimmung des literarischen Realismus. 2., unveränderte Aufl., Darmstadt 1974, S. 365-375.
- Frank, Manfred: Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Erw. Neuausgabe, Frankfurt a.M. 1990.
- Frey, Hans-Jost: Der unendliche Text. Frankfurt a.M. 1990.
- Gabriel, Gottfried: Grundprobleme der Erkenntnistheorie. Von Descartes zu Wittgenstein. 2., durchges. Aufl., Paderborn / München / Wien / Zürich 1998.
- Gabriel, Gottfried: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart 1991.
- Geppert, Dominik: Die Ära Adenauer. Darmstadt 2002.
- Glaser, Hermann: Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945-1989. München 1991.
- Gotzmann, Werner: Literarische Erfahrung von Großstadt (1922-1988). Bei Joyce, Dos Passos, Johnson, Malerba, Calvino, McInerney, Grenzmer, Morshäuser. Frankfurt a.M. 1990.
- Grabes, Herbert: Literaturgeschichte / Kulturgeschichte. In: Ansgar Nünning / Roy Sommer (Hg.), Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. S. 129-146.
- Griesecke, Birgit: Japan *dicht* beschreiben. Produktive Fiktionalität in der ethnographischen Forschung. München 2001.
- Grimm, Gunter E.: Flanieren im Geiste. Großstadt-Bilder in Wolfgang Koeppens Reiseberichten. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003, S. 169-184.
- Grünzweig, Walter / Solbach, Andreas (Hg.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Tübingen 1999.
- Grünzweig, Walter / Solbach, Andreas: Narratologie und interdisziplinäre Forschung. In: Ders. (Hg.), Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Tübingen 1999, S. 1-15.

- Gülich, Elisabeth / Raible, Wolfgang (Hg.): Textsorten. Frankfurt a. M. 1972.
- Häntzschel, Günter / Leuschner, Ulrike (Hg.): Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003.
- Häntzschel, Günter: Literatur und Buchkultur in den fünfziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. München 2002, S. 217-229.
- Hartmann, Karl-Heinz: Romane und Erzählungen der fünfziger und sechziger Jahre (BRD). In: Horst A. Glaser (Hg.), Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern / Stuttgart / Wien 1997, S. 287-308.
- Heimrath, Ulrich: Deutsche Reiseliteratur. Frankfurt am Main, Berlin, München 1985.
- Heißenbüttel, Helmut: Hörtext und Lesetext Amerika. In: Ulrich Greiner (Hg.), Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1976, S. 95-98.
- Henle, Paul: Die Metapher. In: Anselm Haverkamp (Hg.), Theorie der Metapher. Darmstadt 1996, S. 80-105.
- Hielscher, Martin: Wolfgang Koeppen. München 1988.
- Hölz, Karl: Destruktion und Konstruktion. Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur. Frankfurt a.M. 1980.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. In: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, 3. Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a.M. 1997.
- Hülsewig-Johnen, Jutta: Gesichter der Stadt. In: Manfred Smuda (Hg.), Die Großstadt als Text. München 1992.
- Iwasaki, Eijiro (Hg.): Begegnung mit dem Fremden. In: Yoshinori Shichiji (Hg.), Die Fremdheit der Literatur. Bd. 6, Sektion 10, München 1991, S. 81-89.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960]. In: Ders., Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert (Hg.), Frankfurt a.M. 1979, S. 83-121.
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. 1975.
- Jens, Walter: Melancholie und Moral. Wolfgang Koeppen. In: Ders., Von deutscher Rede. Dritte Aufl. der erweiterten Neuausgabe, München 1983, S. 259-272.
- Jost, Herbert: Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus. In: Peter J. Brenner (Hg.), Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur, Frankfurt a.M. 1989, S. 490-507.

- Kaiser, Gerhard R.: Zur Dynamik literarischer Gattungen. In: Horst Rüdiger (Hg.), Die Gattungen in der vergleichenden Literaturwissenschaft. Berlin 1974, S. 32-62.
- Keller, Ulrich: Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie. Heidelberg 1980.
- Khattab, Aleya: Das Ägyptenbild in den deutschsprachigen Reisebeschreibungen der Zeit von 1285-1500. Frankfurt a.M. / Bern 1982.
- Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf Günter / Stiegler, Bernd (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996.
- Kleinspehn, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg 1989.
- Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München 1969.
- Koeppen, Wolfgang / Krüger, Horst: Selbstanzeige. In: Werner Koch (Hg.), Schriftsteller im Gespräch. Frankfurt a.M. 1971, S. 57-66.
- Köhn, Eckhardt: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933. Berlin 1989.
- Korn, Karl: Koeppen ging auf Reisen. In: Ulrich Greiner (Hg.), Über Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1976, S. 86-88.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. 4., durchgesehene Aufl., Göttingen 1997.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. 2. Aufl., Stuttgart 1967.
- Landwehr, Jürgen: Fiktion oder Nichtfiktion. In: H. Brackert / J. Stückrath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Erweiterte Ausgabe, Hamburg 1995.
- Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge, Gespräche mit Claude Lévi-Strauss, hg. v. Adelbert Reif, Frankfurt a.M. 1980.
- Lévi-Strauss, Claude: Traurige Tropen. Aus dem Französischen v. Suzanne Heintz, Köln 1970.
- Liebe, Matthias: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt a.M. 1990.
- Lorenz, Otto: Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter. Tübingen 1998.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil, 4., unveränderte Aufl., München 1993.
- Maset, Pierangelo: Zwischen Tradition und Neubeginn. Anmerkungen zur Kunst der fünf-

- ziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. München 2002, S. 103-109.
- Maurange, Jean-Paul: Wolfgang Koeppen. Littérature sans frontière, Bern / Frankfurt a.M. / Las Vegas 1978.
- Meyer, Herman: Raumgestaltung und Raumsymbolik in moderner Erzählkunst und Malerei. In: Wolfdietrich Rasch (Hg.), Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a.M. 1970.
- Moles, Abraham A.: Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Köln 1971.
- Moritz, Reiner: Untersuchungen zu den deutschsprachigen Reisebeschreibungen des 14.-16. Jahrhunderts. München 1970.
- Moser, Walter: Zwischen Wissenschaft und Literatur. Zu Robert Musils Essayismus. In: Jacques Le Rider, Gerard Raulet (Hg.), Verabschiedung der (Post-) Moderne? Tübingen 1987.
- Müller, Lothar: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 14-36.
- Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus, Berlin 1995.
- Neumann, Erich / Noelle, Elisabeth: Statistics on Adenauer. Transl. John Fosberry. Alvensbach/ Bonn 1962.
- Nünning, Ansgar: Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft. In: Ders., Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier 1998.
- Opitz, Alfred: An den „Grenzen der irdischen Schöpfung“, Raumerfahrung und Subjekt-konstitution in der europäischen Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Roger Bauer / Douwe Fokkema (Hg.), Space and boundaries, Vol. 2. München 1990, S. 349-354.
- Opitz, Alfred: Reiseschreiber. Variationen einer literarischen Figur der Moderne vom 18.-20. Jahrhundert, Trier 1997.
- Petersen, Jürgen H.: Der deutsche Roman der Moderne. Stuttgart 1991.
- Pfammatter, René: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform. Hamburg 2002.
- Philip Fisher: City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Reinbek bei

Hamburg 1988, S. 106-128.

Platen, Edgar: Ein „Hang zu Grenzsituationen“. Hybrides Schreiben und Reisen am Beispiel von Wolfgang Koeppens *Herr Polevoi und sein Gast*. In: Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner (Hg.), Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft 2. München 2003, S. 185-200.

Plessen, Elisabeth: Fakten und Erfindungen. München 1971.

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

Reck, Hans Ulrich: Entgrenzung und Vermischung: Hybridkultur als Kunst der Philosophie. In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln 1997, S. 91-117.

Richter, Hans Werner (Hg.): Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962. München 1962.

Richter, Hans Werner: Literatur im Interregnum. In: Ders., Alfred Andersch (Hg.), Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation, 1947.

Rühmkorf, Peter: Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen. In: Hans Werner Richter (Hg.), Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962, München 1962, S. 447-476.

Sadowsky, Thorsten: Wanderungen durch die Stadt-Welt. Anmerkungen zur urbanen Praxis des Fußgängers in der Reiseliteratur um 1800. In: Ernst-Ullrich Pinkert (Hg.), Die Globalisierung im Spiegel der Reiseliteratur. Text & Kontext, Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Sonderreihe, Bd. 42, Kopenhagen / München 2000, S. 37-62.

Schardt, Reinhold: Narrative Verfahren. In: Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck, Michael Weitz (Hg.), Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart 1995, S. 49-65.

Schärf, Christian: Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart / Weimar 2001.

Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno, Göttingen 1999.

Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen 1990.

Scherpe, Klaus R. (Hg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988.

Scherpe, Klaus R.: Nonstop nach Nowhere City? In: Ders. (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 129-152.

Scherpe, Klaus R.: Zur Einführung – Die Großstadt aktuell und historisch. In: Ders. (Hg.),

Die Unwirklichkeit der Städte. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 7-13.

Schildt, Axel: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. München 2002, S. 11-21.

Schlösser, Hermann: Bequem sei der Weg und lockend das Ziel. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 243-261.

Schlösser, Hermann: Reiseformen des Geschriebenen. Selbsterfahrung und Welt Darstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes. Wien 1987.

Schmidt, Volker: Ästhetisches Verhalten. Anthropologische Studien zu einem Grundbegriff philosophischer Ästhetik, Stuttgart 1997.

Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. (Hg.): Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln 1997.

Schneider, Irmela: Von der Vielsprachigkeit zur „Kunst der Hybridation“ Diskurse des Hybriden. In: Irmela Schneider / Christian W. Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln 1997, S. 13-66.

Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart / Weimar 1993.

Schöttker, Detlev: Zeitschriften in der Bundesrepublik. In: Horst A. Glaser (Hg.), Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte, Bern / Stuttgart / Wien 1997, S. 249-260.

Sengle, Friedrich: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Bd. II, Die Formenwelt. Stuttgart 1972.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Das Individuum und die Freiheit. Eßais. Berlin 1984, S. 192-204.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Michael Landmann (Hg.), Simmel, Brücke und Tür. Stuttgart 1957.

Smuda, Manfred: Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman. In: Ders. (Hg.), Die Großstadt als „Text“. München 1992, S. 131-182.

Steinmetz, Horst: Sinnfestlegung und Auslegungsvielfalt. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. erweiterte Ausgabe, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 475-490.

Stierle, Karlheinz: Die Entdeckung der Stadt. In: Friedrich Knilli et al. (Hg.), Medium

Metropole. Berlin / Paris / New York / Heidelberg 1986.

Störig, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Frankfurt a.M. 1996.

Strelka, Joseph: Der literarische Reisebericht. In: Klaus Weissenberger (Hg.), Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Tübingen 1985, S. 169-184.

Thabti, Sahbi: Aufbruch und Wiederkehr. Studien und Interpretationen zum Reisemotiv im zeitgenössischen Roman, dargestellt am Beispiel Wolfgang Koeppens, Alfred Anderschs und Max Frischs. Münster, Univ. Diss. 1981.

Todorow, Almut: Publizistische Reiseprosa als Kunstwerk: Wolfgang Koeppen. In: Eckart Oelenschläger (Hg.), Wolfgang Koeppen. Frankfurt a.M. 1987, S. 158-195.

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

Uka, Walter: Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der deutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der 50er Jahre. Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. München 2002, S. 71-89.

Ulrich, Carmen: Sinn und Sinnlichkeit des Reisens. Indien(be)schreibungen von Hubert Fichte, Günter Grass und Josef Winkler. München 2004.

Urbanek, Walter: Deutsche Literatur. Das 19. und 20. Jahrhundert. Epochen – Gestalten – Gestaltungen. 5. ergänzte Neuaufl. Bamberg 1984.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen 1998.

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, S. 37-60.

Voßkamp, Wilhelm: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. In: Walter Hinck (Hg.), Textsortenlehre-Gattungsgeschichte. Heidelberg 1977, S. 27-44.

Voßkamp, Wilhelm: Gattungen. In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, erweiterte Ausg., Reinbek bei Hamburg 1995, S. 253-269.

Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, London / New York 1984.

Welsch, Wolfgang: Grenzgänge der Ästhetik. Stuttgart 1996.

Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen. In:

Irmela Schneider, Christian W. Thomsen (Hg.), Hybridkultur. Medien, Netze, Künste. Köln 1997, S. 67-90.

Wiegmann, Hermann: Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik. Stuttgart 1980.

Zacharias, Thomas: Blick der Moderne. Einführung in ihre Kunst, München/ Zürich 1984.

Zank, Wolfgang: Vom Globus an sich zum Globus für sich. Zur Geschichte der Globalisierung oder von der „exogenen“ zur „endogenen“ Globalisierung. In: Ernst-Ullrich Pinkert (Hg.), Die Globalisierung im Spiegel der Reiseliteratur. Text & Kontext, Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien, Sonderreihe, Bd. 42, Kopenhagen / München 2000, S.15-26.

Zorach, Cecile Cazort: Narrative Structures in Twentieth-Century German Travel Literature. A Study in Odities of Odysseys. Ph.D. Princeton 1976.

Zrenner, Claudia: Die Berichte der europäischen Jerusalempilger (1475-1500). Ein literarischer Vergleich im historischen Kontext. Frankfurt a.M. / Bern 1981.

### Nachschlagewerke

Jens, Walter (Hg.): Kindlers neues Literaturlexikon. Bd. 7, München 1990.

Meid, Volker (Hg.): Sachlexikon Literatur. München 2000.

Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler-Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart / Weimar 1998.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte u. erweiterte Aufl., Stuttgart 2001.

## **Lebenslauf**

Name: Sinae Lee

Geburtsdatum: 24.02.1969                      Geburtsort: Busan, Südkorea

Staatsangehörigkeit: koreanisch              Familienstand: ledig

Eltern: Heung Rok Lee, Jung Ja Baek

### Schulbildung

1975-1981: Dong Seong Grundschule in Busan

1981-1984: Gwang Mu Mittelschule in Busan

1984-1987: Seong Mo Gymnasium in Busan

### Studium

1987-1991: BA DaF an der Seoul Nat. University in Seoul

1991-1993: MA Germanistik an der Seoul Nat. University in Seoul

Apr. 1994: Immatrikulation an der Ludwig Maximilians-Universität München (HF: Neuere deutsche Literatur, NF: Germanistische Linguistik, allgemeine Pädagogik)

Juli 2005: Promotion an der LMU (Neuere deutsche Literatur)

Seit dem Sep. 2005 an der Seoul Nat. Univ. als Dozentin tätig