

Appell zur Selbsterkundung

Religiöse Dimensionen poetischer Autobiographik
bei Wolfgang Koeppen

Lutz Friedrichs

In einem Gespräch von Marcel Marin auf den Tod angesprochen, fällt dem Schriftsteller Wolfgang Koeppen ein Wort *Kafkas* ein: „Es ist unendlich viel Hoffnung in der Welt. Nur nicht für uns.“¹ Dieses Wort, in verschiedenen Gesprächen und Interviews zitiert, will Koeppen, wie er einmal sagt, „manchmal umkehren: 'Es ist gar keine Hoffnung in der Welt; vielleicht aber für uns, oder für mich'“². In und mit dieser Aneignung kommt das, was den Schriftsteller Wolfgang Koeppen ausmacht, markant zur Sprache: Sein Pessimismus, der nicht in Nihilismus, sein Skeptizismus, der nicht in Resignation oder Zynismus endet.

Im letzten Jahr, am 15. März 1996, ist Wolfgang Koeppen, geboren am 26. Juni 1906 in Greifswald, in München gestorben. Das Werk Koeppens, mit dessen Namen sich besonders die Nachkriegstrilogie *Tauben im Gras* (1951), *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* (1954) verbindet, provoziert Irritationen (vor allem bei Leserinnen und Lesern) und ruft Faszination (vor allem bei Kritikerinnen und Kritikern) hervor. Irritierend und faszinierend ist sein ganz besonderer Stil: „Zum Sehen bestellt“ (*Ulrich Greiner*), hat Koeppen, der sich selbst als einsamer Rufer in der Wüste verstand, nach Ausdrucksformen jenseits der literarischen Konvention gesucht und dabei nicht zuletzt eine „rauschhafte, betörende Prosa“³ geschrieben. Mit diesem literarischen „Programm“ ist er nie einer breiteren literarischen Öffentlichkeit bekannt geworden: „Ich bin“, so kommentiert Koeppen das nüchtern, „kein Bestseller-Autor. In meinen Büchern ist die Identifikationsmöglichkeit des Lesers mit meinen Romanfiguren und meinem Denken gering. Diese Chancen sind bei Böll und Lenz wesentlich gegebener.“⁴

Koeppen schrieb, weil er an der Welt litt, und zwar für Menschen, die auf der Suche sind. Wie seine verschiedenen „Romanhelden“, so *Ulrich Greiner* in seinem Nachruf, war Koeppen stets „ein Einsamer“⁵. Für ihn, den Schriftsteller, waren in romantischer Manier Leben und Schreiben eins: „Ich bin auf der Suche nach einer Romanfigur, die ich selbst bin.“⁶ Auf sein biographisches Selbstverständnis angesprochen, kann Koeppen dementsprechend von „zwei Koeppens“ sprechen:

¹ W. Koeppen, in: H.-U. Treichel (Hg), Wolfgang Koeppen. 'Einer der schreibt'. Gespräche und Interviews, Frankfurt/Main 1995, S. 259.

² A.a.O., S. 125.

³ U. Greiner, Zum Sehen bestellt. Ein Nachruf auf den Schriftsteller Wolfgang Koeppen, in: Die Zeit Nr. 13, 22. März 1996, S. 51.

⁴ Koeppen, in: Treichel, a.a.O., S. 139.

⁵ Greiner, a.a.O., S. 51.

⁶ Koeppen, in: Treichel, a.a.O., S. 151.

„Es gibt vielleicht überhaupt zwei Koeppens, dann, wenn man mich fragt: Was haben Sie damals gemacht und was dann und dann? Es gibt natürlich den Koeppen, der irgendwann geboren ist, irgendwo zur Schule gegangen ist, einmal Redakteur war und den man erkenntungsdiagnostisch feststellen und festlegen könnte. Aber es gibt auch den surrealistischen Koeppen, eine literarische Figur, wo das alles nicht so sicher ist, der, um es im Extrem auszudrücken, wenn er gefragt wird, wann sind sie geboren, vielleicht antworten möchte: Es ist gar nicht so sicher, daß ich jemals geboren wurde.“⁷

In seinem 1976 erschienenen autobiographischen Buch *Jugend* hat sich der Schriftsteller auf die Spuren vor allem dieses *surrealistischen Koeppen* gemacht. Dem will ich im folgenden nachgehen und damit an Koeppen als einen Schriftsteller erinnern, der auch im theologischen Diskurs bisher kaum wahrgenommen wurde. Immerhin verspricht ein genauerer Blick in dieses Buch so etwas wie ein prophetisches Profil moderner Autobiographik.

I

Die „Landschaft“ autobiographischer Gegenwartsliteratur ist, denke ich nur an das Nebeneinander von *Luise Rinser* (Den Wolf umarmen, 1981), *Ludwig Harig* (Weh dem, der aus der Reihe tanzt, 1990), *Ingeborg Drewitz* (Gestern war heute, 1978), *Erhard Eppler* (Als die Wahrheit verordnet wurde, 1994), *Christa Wolf* (Kindheitsmuster, 1979) und *Max Frisch* (Montauk, 1975), höchst facettenreich. Nach pragmatischen und mithin sprechakttheoretischen Aspekten differenziert, lassen sich in dieser unübersichtlichen „Landschaft“ drei Grundtypen autobiographischer Kommunikation unterscheiden: Biographie kann eher im Modus eines distanzierenden Berichtens (der konstative Typus, Beispiel: *Ludwig Harig*), eines werbenden Aufforderns (der regulative Typus, Beispiel: *Erhard Eppler*) oder eines subjektiven Bekenntnisses (der repräsentative Typus, Beispiel: *Max Frisch*) zur Sprache kommen. Dabei ist es der repräsentative Typus, an dem der Wandel autobiographischer Kommunikation unter den Bedingungen der Moderne und Spätmoderne am deutlichsten erkennbar wird: Traditionelle Muster biographischen Erzählens werden brüchig, das Autobiographische wird zu einer prinzipiell offenen, nicht mehr von einem einheitlichen Sinnkosmos getragenen literarischen Suchbewegung. Wenn ich mich im folgenden der Autobiographie *Koeppens* zuwende, kommt dieser pragmatischen Sicht entsprechend ein Beispiel dieses repräsentativen oder subjektiv-expressiven Typus in den Blick: Dessen kommunikative Absicht ist es, grob formuliert, nicht, zu berichten, zu erklären oder zu versichern, auch nicht zu bitten, zu ermahnen oder zu ermuntern, sondern – und das in spezifischer Weise – Lebensgeschichte im Modus der Klage zu thematisieren. Dieser Aspekt spielt, was die Frage der religiösen Dimension dieser Autobiographie betrifft, eine grundlegende Rolle.

Auf die Frage nach der Form des Autobiographischen unter den Bedin-

⁷ *Koeppen*, in: *H.L. Arnold*, Schriftsteller im Gespräch I, Zürich 1990, S. 96.

gungen der Moderne angesprochen, antwortet Koeppen dem Literaturwissenschaftler *Heinz Ludwig Arnold* im Januar 1974:

„Mich fesseln Lebensläufe in Fragmenten, innere Autobiographien wie all die Notizen von Novalis. Er hat sich in diesen Stücken nicht verzettelt, wie manche meinen. Die Fragmente des Herrn von Hardenberg sind ein einziger großartiger innerer Monolog. Lange vor Joyce. Aus Texten Majakowskis wurde eine Autobiographie "Ich" zusammengestellt, ein Zeitbild, eine Gestalt, faszinierend, poetisch durch das Geheimnis des Fragments.“⁸

Tatsächlich ist Koeppens *Jugend* zu einer solchen Form poetischer Autobiographik geronnen: Aus verschiedenen, teils schon vor 1976 veröffentlichten Fragmenten zusammengesetzt, wird darin Biographie wesentlich im Modus der „begriffsauflösenden und damit zukunftssträchtigen Kraft poetischen Denkens“⁹ erzählt. Konkret manifestiert sich diese poetische Grundierung in drei Aspekten: Der sprachlichen Transformation lebensgeschichtlicher Ereignisse und Fakten zu „poetischen Symbolen“¹⁰, dem radikalen Bruch mit autobiographischen Konventionen wie Handlungskonsistenz und Zentralperspektivik und schließlich der prinzipiellen Offenheit und Unabgeschlossenheit der biographischen Erzählform. Romantheoretisch gesehen, steht Koeppens Autobiographie damit in der romantischen Tradition subjektivistischer Verfremdungsästhetik, die in und mit der Verweigerung mimetischen Abbildens die sinnkonstituierende Mitarbeit der Leserinnen und Leser provoziert.¹¹ Es ist, wie ich im folgenden zeigen will, die spezifische Erzählstruktur dieser Autobiographie, die ihre Lektüre als einen „existentiellen Erkundungsakt“¹² fordert. Ihr „appellatives“ Moment, das damit angesprochen ist, erweist sich darin – in Differenz zum appellativen Grundtypus autobiographischer Kommunikation – als ein Appell zweiter Ordnung.¹³ Erzähltheoretisch fokussiert, geht es diesem autobiographischen Text darum, „nicht mehr etwas zu Bewirkendes, sondern [...] etwas Mitwirkendes zu schaffen.“¹⁴

⁸ Koeppen, in: Arnold, a.a.O., S. 97.

⁹ P. Handke, Als das Wünschen noch geholfen hat, Frankfurt/Main 1974, S. 76.

¹⁰ M. Reich-Ranicki, Wahrheit, weil Dichtung. Wolfgang Koeppens vollendetes Fragment 'Jugend', in: FAZ 20.11.1976.

¹¹ Zu diesem Aspekt M. Eifler, Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik, Tübingen 1985, S. 1–15.

¹² M. Dürzak, Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt/Main 1976, S. 344.

¹³ Dazu grundlegend W. Iser, Die Appellstruktur der Texte, in: R. Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1994⁴, S. 228–252.

¹⁴ Eifler, Die subjektivistische Romanform, a.a.O., S. 129.

II

Ich nähere mich dem Buch zunächst aus der Perspektive seines Autors Wolfgang Koeppen.¹⁵ In einem Essay zum *Tagebuch und dem modernen Autor* (1965) schreibt Koeppen, es sei Hiob gewesen, der mit dem modernen Tagebuch begonnen habe, denn:

„der moderne Autor ist immer ein Mann allein. Er hadert mit sich, mit Gott, mit der Schöpfung, mit seinem Hader an Gott und der Schöpfung. Ich sage, es war ein moderner Autor auch im Lande Uz.“¹⁶

Koeppen hätte ähnliches zur Autobiographie schreiben können, denn sie ist – wie das Tagebuch – „ein von Hiob begonnenes Gespräch [...], das der Autor mit sich führt oder mit Gott oder mit seiner Verzweiflung an Gott.“ Als weitere moderne Autoren des Tagebuchs werden „Augustinus, Kierkegaard, Baudelaire, Rimbaud, Dostojewski, Genet, Michaux“ (12) genannt:

„So sehr ein jeder von ihnen er selbst ist, haben sie doch gemeinsam ein verwandtes Gefühl des unwiederholbaren, stets verlorenen, verspielten Augenblicks, des von Grund auf Gefährdet-in-der-Welt-seins, ein deutliches und nicht abzuschüttelndes Fremd- und Ichgefühl, allen anderen entgegengesetzt und doch mit allen und allem verbunden, weltverflochten, gewiß, verwurzelt wie jeder, und doch mit Wissen und Wollen ein Unbehauster und doch angeschmiedet wie der Sträfling an seine Kette.“ (12)

Wie für das moderne Tagebuch skizziert, geht Koeppen in *Jugend* genau den Fragen nach, die er von Hiob initiiert sieht: *Wer bin ich? Woher komme ich? Was erwartet mich?* Von daher ist es nicht überraschend, wenn Koeppen in einem Gespräch mit *Herbert Linder* 1972 formuliert:

„Die Autobiographie ist eine Klage; sie richtet sich gegen Gott und beruft sich auf die Zeit als Zeugin.“¹⁷

Doch fühlt sich Koeppen als Mensch des 20. Jahrhunderts „schlimmer dran als Hiob“. Es ist für ihn „unmöglich, den Teil für das Ganze zu nehmen. Das geht nicht mehr.“¹⁸ Diese Differenz zu Hiob manifestiert sich in einem Erzählstil, der in der Tradition von *Joyce*, *Passos* und *Döblin* versucht, dieses Gefühl existentieller Unbehaustheit literarisch festzuhalten. So bekennt sich Koeppen zum Stil des Fragments als der Form, in der Autobiographie unter den Bedingungen der Moderne noch möglich ist:

„Ich habe versucht, einen autobiographischen Roman zu schreiben. Aus diesem Versuch ist einiges veröffentlicht worden in der Zeitschrift 'Merkur'. Ich habe aber diesen Plan des autobiographischen Romans verändert, weil mich die ro-

¹⁵ Ich fasse diesen produktionsästhetischen Aspekt als Ergänzung zu rezeptionsästhetischen Analysen auf, die ich im Abschnitt IV. zumindest andeuten will. Zum produktiven Verhältnis beider Ansätze *Durzak*, Gespräche, a.a.O., S. 45 f.

¹⁶ *Koeppen*, Unlauterer Geschäftsbericht, in: *U. Schultz* (Hg), *Das Tagebuch und der moderne Autor*, Frankfurt/Main, Berlin und Wien 1982, S. 7.

¹⁷ *Koeppen*, in: Treichel, a.a.O., S. 83.

¹⁸ A.a.O., S. 78.

manhafte Form anfang zu stören, oder anders gesagt: Es kam mir die wahre Autobiographie dazwischen. Ich begann, die romanhafte Verkleidung auszuziehen und mich der Wahrheit, der brutalen und doch wieder imaginären Wahrheit, zu nähern. Vor dieser Aufgabe sitze ich noch. Ich möchte zu einer unbekannten Wahrheit kommen über mich und meine Zeit, nicht chronologisch, nicht von der Geburt bis zur Grabesnähe. Ich habe sehr interessiert die 'Antimemoiren' von Malraux gelesen, sah, daß auch Malraux dem Geheimnis der Existenz nur auf der Spur ist. Malraux malt Träume vom eigenen Leben, der Leser mag sie nach Laune in sein 'Imaginäres Museum' setzen. Das wäre viel!...¹⁹

III

Von diesen Hinweisen Koeppens her, Leserinnen und Leser einer Autobiographie hätten die *Träume vom eigenen Leben* in ihr je *eigenes imaginäres Museum* zu setzen, ergibt sich der Überschrift zur rezeptionsästhetischen bzw. wirkungsästhetischen Analyse des Buches *Jugend*. Es stellt sich nun die Frage, wie der Text *Jugend* erzähltheoretisch perspektiviert ist,²⁰ oder, in der Terminologie der Rezeptionsästhetik formuliert, welche Leserrollenanforderung die autobiographische Textstruktur erfordert. Da ich in diesem Rahmen dies nicht im einzelnen zeigen kann, gehe ich exemplarisch vor und versuche, wesentliche Aspekte summarisch festzuhalten.²¹

Bereits auf den ersten Blick bricht das Buch *Jugend* mit literarischen Konventionen. Der zweite Satz des Buches erstreckt sich über vier Buchseiten. Leserinnen und Leser sind bereits dessen versichert, daß der Autor „bewußt von der üblichen Interpunktion“ abwich (Notiz Seite 6, oberhalb der bibliographischen Angaben). Trotz dieser formalen Irritationen ist das Buch „zu einer kleinen literarischen Sensation“²² geworden. Das ist um so bemerkenswerter, als es jegliche Erwartung an eine – mehr oder weniger offene – Enthüllung biographischer Details aus dem Leben des Schriftstellers und des Menschen Wolfgang Koeppen enttäuscht: „Man könnte“, so Koeppen in einem Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki, „danach keine realen biographischen Aufzeichnungen über mich machen.“²³ Auf diese Eigenart macht bereits das Motto aufmerksam, das den spezifisch literarischen Erwartungshorizont des Autobiographischen aufruft:²⁴

¹⁹ Koeppen, in: Arnold, a.a.O., S. 96 f.

²⁰ Zum Verständnis des literarischen Textes als eines perspektivischen Systems siehe W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1990³.

²¹ Ich arbeite an einer Dissertation zur Frage nach Religion und Autobiographie, in der ich mich unter anderem eingehend mit Koeppens *Jugend* befasse.

²² M. Hielscher, *Wolfgang Koeppen*, München 1988, S. 134.

²³ Koeppen, in: I. Herrmann (Hg), *Zeugen des Jahrhunderts: Wolfgang Koeppen*. Ohne Absicht. Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki, Göttingen 1994, S. 13.

²⁴ Zum Verständnis des literarischen Erwartungshorizonts H.R. Jauf, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: R. Warning (Hg), *Rezeptionsästhetik*, a.a.O., S. 126 – 162.

„Das Gedichte behauptet sein Recht wie das Geschehene. Goethe.“ (J 7)²⁵

Das Buch ist eine Art autobiographisches Prosagedicht. Auch wenn sich der Autor Koeppen darin als eine Art „postmoderner Provokateur im Ästhetischen“²⁶ erweist oder erweisen sollte, kann eine beinahe klassische Jugendgeschichte rekonstruiert werden. Diese wird erkennbar im Nacheinander von vier verschiedenen, deutlich voneinander abhebbaren Lebensphasen des epischen Ich: die Vorkriegszeit (1906–1914: Zeit der Kindheit im Kaiserreich), die Zeit des 1. Weltkriegs (1914–1918: Unter dem Drill einer militärischen Erziehungsanstalt), die „Wendezeit“ kurz nach dem Krieg (1918/19: Zwei Enttäuschungen, da keine politische Befreiung und zunehmende Distanz zur Mutter) und die Nachkriegszeit (1920–1925/26: Aufbrüche und Suche nach Identität in der beginnenden Weimarer Republik). So gesehen, wird – jenseits der spezifischen autobiographischen Erzählstruktur – eine typisch romantische Fluchtgeschichte erkennbar und identifizierbar. Ähnlich dem *Anton Reiser* des Karl Philipp Moritz (1785–1790) tritt das epische Subjekt in seinem Leiden an familiären und gesellschaftlichen Rollenanforderungen die Flucht in Einsamkeit und Phantasie an. Dabei erweisen sich diese Fluchtbewegungen als ebenso unumgebar wie letztlich zum Scheitern verurteilt. So steht am Ende dieser Geschichte ein düsterer, den Horizont der biblischen Apokalypse aufrufender und darin die letzte Fluchtbewegung überschattender Blick in die nahende Zukunft:

„Es kam der Tag. Der Schalterbeamte rief, ein Jungmann für Dampfer Eddy nach Finnland. Ich reichte ihm meine Karte. Er heuerte mich an. Der Arzt griff nach meinem Geschlecht. Er sagte, hüte dich vor den Weibern. Er hatte Schmisser in einem blauroten Gesicht. Sein Auge zwinkerte. Der Dampfer Eddy ging auf Fahrt. Ein Eisbrecher brachte uns durch das Haff. Ich sah die große graue See. Eine unendliche Grabplatte, wie aus Blei. Ich sah Seeschlachten, Versenkungen, Bombardierungen. Ich sah die großen Untergänge, die kommen sollten.“ (J 142)

Diese biographische Extraktion einer jugendlichen Leidensgeschichte suggeriert, es werde in dem Text *Jugend* eine in sich geschlossene Lebensgeschichte erzählt. Doch dieser Eindruck täuscht. Das wird formal daran erkennbar, daß das Biographische in 53 unterschiedlich miteinander verknüpften, lebensgeschichtliche Chronologie immer wieder durchbrechenden Einzelepisoden zur Sprache gebracht wird. Dabei wird das Erzähler-Ich aufgespalten, die narrative Syntax zersplittert und das Erzählprinzip kausaler Handlungsverknüpfung radikal destruiert.

Exemplarisch wird das bereits an der Eingangssequenz des Buches (J 9–13) deutlich. Diese nimmt das Folgende motivisch („Zeugung drängte zur Schlachtung“, J 9) und thematisch („Meine Mutter fürchtete die Schlangen“, J 9), aber auch erzählstrukturell in nuce vorweg. Im kon-

²⁵ Ich zitiere das Buch *Jugend* (J) nach der Ausgabe Bibliothek Suhrkamp 500, Frankfurt/Main 1989.

²⁶ J. Bräunlein, Ein Beginn und schon das Ende. Zum Tode des Schriftstellers Wolfgang Koeppen, in: LM 35 (1996), 25.

kretsymbolischen Abschreiten familiärer und gesellschaftlicher Sinnräume, im Stillstand der Zeit, in der Handlungsarmut und letztlich der Rondoform dieser Szene wird Leserinnen und Lesern zu Beginn des Buches verdichtend eröffnet, was sie im Verlauf der Lektüre erwartet: die Destruktion des biographischen Subjekts im Sinn eines autonom handelnden und sich selbst bestimmenden Menschen. Die Erinnerung an einen Spaziergang mit der Mutter im Rosental zum Gut Ephraimshagen und zurück zur Stadt (Greifswald) ist zu einer symbolischen Szene verdichtet: Hinter der biographischen Konkretion der abgeschrittenen Orte scheinen die Verfallenheit der Familie, die Leere der Religion („und in den Kirchen lagen verlassen die leeren Schiffe, gebetslose Hallen hinter verschlossenen Türen“, J 12) und die Brutalität der Gesellschaft (es roch „nach dem Mensurblut der Studenten über den stinkenden Schurz korporierten Mutes ins Sägemehl der Kneipen gelaufen, nach dem Blut der von tollwütiger Feme Erschlagenen, ins Torfmoor versenkt...“, J 12) auf. Was als Fluchtpunkt des epischen Subjekts bleibt, ist der Rückzug in den Innenraum der eigenen Phantasie und Gefühle. Doch dieser ist in seiner Aggressivität nur der destruktive Ausdruck eines letztlich nicht gelingenden „Raumwechsels“. Der Erzähler, der in seinen Phantasien Schlangen beschwört, bleibt dem Raum der Mutter, die nichts so sehr fürchtet wie Schlangen, verhaftet. Nicht zufällig ist dieser Raum der Familie mythisch besetzt: Was der Mutter als „Paradies“ (J 11) erscheint, kann der Sohn als „Garten Eden“ (J 11) nicht mehr finden. Und die Schlangen, die aus dem Paradies vertreiben und von der Mutter gefürchtet werden, wünscht der Sohn in seinen Gefühlen des Hasses herbei. So beginnt die Eingangssequenz mit: „Meine Mutter fürchtete die Schlangen“ (J 9) und endet mit der Phantasie:

„...und [ich] wünschte die Schlangen herbei, eine gleitende Natter um jeden Posten, der ein Dach trug, ein Bett und den tiefen Schlaf all der Gerechten stützte.“ (J 13)

Eingangssequenz und Schlußsequenz (J 142–146), in der das epische Ich zunächst metareflexiv die Bedingungen der eigenen autobiographischen Kommunikation auslotet und dann den letzten Spaziergang mit der Mutter „über die kleine Brücke aus morschem Holz“ (J 145) als Erinnerungsbild inszeniert, erweisen sich als Rahmen des Buches, in dessen Mitte die 26. Episode steht. Diese gibt sich bei genauerem Hinsehen als „Achsensequenz“ zu erkennen: Das Lebensgefühl des Erzählers, ausweglos verurteilt zu sein, stellt die „Achse“ dar, um die dessen „Lebensgeschichte“ ewig rotiert: „Wir sind“, so der Erzähler am Ende dieser Episode summarisch, „von Anbeginn an verurteilt.“ (J 68) Dieses Lebensgefühl gibt sich als biographiebestimmend zu erkennen: Es wird im Raum der Familie (Großmutter und Mutter) und Gesellschaft (Stadt als Stadt der Fememörder) lebensgeschichtlich verortet und in seiner Bedeutsamkeit urgeschichtlich in der Kain- und Abel-Geschichte verankert. Erzählstrukturell gesehen, kommt so in und mit dieser Achsensequenz der ewige Kreislauf der Inhumanität zum Ausdruck. Dem ent-

spricht die Rondoform des Buches: Der Erzähler kehrt am Ende zum Anfang zurück und verbleibt letztlich unentrinnbar im Raum der Mutter:

„Ich schrieb, meine Mutter fürchtete die Schlangen. Sie sah sie im brackigen Grund, wenn wir am Meer entlang zum alten Gut gingen. Gras krankte in salziger Lauge. Das Rad der Saline stand still. Aus der Abdeckerei faulte Verwesung. Ich haßte die Stadt hinter den Wiesen, die berühmte Silhouette, die der Maler gemalt hatte. Ich sah sie von Ottern zerfressen.“ (J 142f)

Das Episodale und Facettenhafte steht für den Verlust epischer Subjektivität und Souveränität, das Disparate und Assoziative für die Zufälligkeit und Sprunghaftigkeit des Autobiographischen, auf das der Erzähler am Ende seine Buches ausdrücklich reflektiert:

„vielleicht konnte ich nie mit dem umgehen, mit dem mich die Schöpfung ausstattete, und nur noch zufällig löst irgendeine ungewollte Erregung ein Bild aus dem Vorrat bewahrter doch vergessener gleichgültiger Eindrücke und macht es bedeutsam, wiederholt den längst vergangenen Augenblick, schafft ihn neu oder täuscht mich darin“ (J 144).

Daneben sind jedoch Phänomene unübersehbar, die dieser Tendenz zur Subjektdissoziation deutlich zuwiderlaufen. Sie reichen von Rhythmisierungen lebensgeschichtlicher Grundgefühle über mythische Transformationen geschichtlicher Ereignisse bis hin zur Konstitution eines dichten Netzes semantischer Verweise, in die Leserinnen und Leser permanent verwickelt werden, ohne einen Sinnschlüssel dieses in sich offenen Verweisnetzes in die Hand zu bekommen. Ein – nicht unwesentlicher – Faden dieses semantischen Netzes ist aus zahlreichen Anspielungen auf religiöse, biblische und kirchliche Traditionen gesponnen.

IV

Ich komme damit zur Frage, welche Rolle Religion, relativ weit als „Letztangehendes“ (*P. Tillich*) verstanden, spielt. Diese Frage muß erzähltheoretisch differenziert angegangen werden.

Auf der Ebene der erzählten biographischen Welt wird Religion in ihrer kirchlichen Ausdrucksgestalt zur Sprache gebracht. Mit ihr, die als lebensweltlich in Kaiserreich und Weimarer Republik verankert begriffen wird, ist ein Sinnraum markiert, der in seiner protestantischen Form die Normen der Gesellschaft legitimiert, „der Gnade der Beichte und Losprechung entzogen“ (J 12) ist und deshalb dem epischen Ich keine „Heimat“ (mehr) sein kann. Auf der Ebene der Figuren wird das besonders an der Darstellung der Pastoren deutlich, die fast ausnahmslos negativ stilisiert werden. So wird beispielsweise der „Institutspfarrer“ (J 47) beschrieben als ein

„Mann der Schrift, wehrte sich tapfer gegen die üble Nachrede, Alter Herr des Corps Pommerania, vaterländischer Gottesstreiter, Heiland der Hausvaterpflicht, christlicher Jahve, die Kürasierstiefel stulpten, er übersetzte die Lutherbibel ins Preußische, liebte die Kernsprüche, seid untertan der Obrigkeit gebt dem Kaiser was des Kaisers ist und wer sein Kind lieb hat der züchtigt es“ (J 48).

Anders verhält es sich mit dem Rekurs auf biblische Traditionen. Fast nur in Anspielungen greifbar, sind sie auf der Ebene der deutenden Erzählwelt so etwas wie Sinnsplitter ohne metaphysische Bodenhaftung. Das wird exemplarisch an dem Phänomen ihrer typologisierenden Adaption erkennbar. Zunächst fallen Passagen auf, in denen auf Moses, Jesus und Johannes angespielt wird. Wie schemenhaft diese Anspielungen bleiben, sei beispielhaft an der Figur des Mose, die bereits in der Eingangssequenz aufgerufen wird, gezeigt:

„und ich schaute auch die Großmutter wie ich sie wahrgenommen hatte mit Säuglingssinnen, ihr zu Tränen bereites Gesicht mit dem nun schon gewollten und erstarrten Ausdruck vergeblichen Grübelns, so beugte sie sich über den Korb, in dem ich lag, schenkte mir Liebe und Haß, ich empfand ihre aus meinem Anblick sich nährende und tödlich wuchernde Verzweiflung, denn meine Geburt sah sie wie ein letztes und endgültiges Siegel auf der Sippe Untergang gepreßt, auf den Verlust der Ehrbarkeit, auf die Hingabe von Land und Ansehen“ (J 10 f).

In dieser fiktiven Erinnerungsszene wird nur durch das Substantiv *Korb* und die biographische Problemkonstellation des nicht erwünschten, „wuchernde Verzweiflung“ provozierenden Kindes an Mose erinnert, und zwar relativ flüchtig. Verdichtet wird das erst im Verlauf der Lektüre durch weitere Hinweise auf Mose, die den Leser ein semantisches Netz knüpfen lassen, dessen Funktion in einer Art Horizontmarkierung gesehen werden kann. Mit dem undeutlich und unscharf bleibenden Aufrufen der biblischen Tradition wird ein Horizont des Letztangehenden markiert und gesetzt, ohne dessen metaphysischen Grund, oder biblisch: den heilsgeschichtlichen Gesamtzusammenhang, als konstitutiv mitzutransportieren.

Auf diese Weise wird im Verlauf der Lektüre im Zusammenspiel von Mose, Jesus und Johannes schemenhaft eine „Antiheilsfigur“ konturiert, deren Profil etwa so zu paraphrasieren wäre: Wie Mose ausgesetzt ist das epische Ich, das wie Jesus keine Chance auf gesellschaftliche und familiäre Identität hat, dazu bestimmt, wie Johannes, der Apokalyptiker, die apokalyptischen Zeichen der Zeit zu beobachten und zu bezeugen, auch wenn das „nicht retten“ (J 68) wird.

Daneben ist eine Radikalisierung der religiösen Tradition typologischer Selbstauslegung zu beobachten. Aus dem „Fruchtwasser der Herrlichkeit“ (J 79) als einem bergenden Sinnkosmos entlassen, wird das epische Ich, nachdem kein Gott mehr über Täter und Opfer wacht, in totaler Rollendiffusion zu Kain und Abel:

„Du bist der Mörder, du bist das ausgewählte Opfer, ich hebe die Hand, schlage zu, oder ich lasse es geschehen, ich verstecke mich, ich bin Kain, aber ich bin auch Abel, und du bist Kain und Abel. Und wo ist Gott, der zusieht und es geschehen läßt, und das alles wegen eines lächerlichen Rauches? Immer sind wir Zeugen, unzuverlässige, feige Zeugen, wir haben nichts gesehen, wir wissen von nichts, du bist mein Zeitgenosse, es gibt Generale, die alles lenken, wir haben sie eingesetzt, nachdem uns Gott enttäuscht hat oder wir uns von ihm abgewandt haben“ (J 66).

In dieser Doppelidentifikation, die sich sprachlich im Wechsel zwischen Ich und Du manifestiert, ist das identitätsstiftende Adaptionismuster der

religiösen Tradition radikal unterlaufen, die Zeugenschaft der heilsamen Taten Gottes am Menschen wird zur Zeugenschaft einer sich in ihrer eigenen Grenzenlosigkeit brutal hinrichtenden Welt.

Ich ziehe ein Zwischenfazit: Mit der harschen Kritik an der protestantischen Kirche der Wilhelminischen Ära und der literarischen Konstitution religiöser Sinnsplitter ist dieses Buch noch kein „letztangehendes“ Buch. Religion wird, wie ich meine, nur sekundär über diese Ebene ihrer kulturell identifizierbaren Semantik bedeutsam. Das Religiöse in und an diesem Buch kommt erst angemessen in den Blick, wenn es als Dimension der rezeptionssteuernden Erzählstrukturen verortet wird. In diesem das Religiöse in der ästhetischen Kommunikation des Autobiographischen lokalisierenden Sinn kommuniziert das Buch *Jugend*, wie ich meine, die Frage nach Wirklichkeit und Wahrheit des Biographischen als letztangehendes Problem, und zwar im Modus der Klage. Das sei zumindest ansatzweise skizziert.

Zunächst ist die autobiographische Klage thematisch faßbar. Biographischer Fokus des Buches ist der Verlust der familiären und gesellschaftlichen Identität und das Leiden an den Bedingungen, die diesen Verlust provozieren und unumgänglich machen, an der Brutalität der sich nicht ändernden Erwachsenenengesellschaft und an der Opportunität der Mutter, die jede Liebe zerstört. Dieser Grundkonstellation entsprechend, ist die erzählte biographische Welt raumhaft-dualistisch entworfen: Den destruktiven „Außenräumen“ der Gesellschaft steht kontradiktorisch der „Innenraum“ des epischen Subjekts gegenüber, dessen „Wirklichkeit“ dauernd und abgrundtief gefährdet ist. Die Klage, die sich auch satzrhythmisch in einer Art parataktischen Mimesis gesellschaftlicher Brutalität manifestiert, ist eine Form, in der Differenzierungen und Relativierungen keinen Platz haben.

Sodann ist das Buch, strukturell den Psalmklagen der hebräischen Bibel ähnlich, von einer symbolischen, Biographie transzendierenden Dimension durchzogen: Biographie wird mythisiert. Dabei fällt eine grundlegende Spannung auf, in und mit der auch die Differenz zur traditionell religiösen Klage markiert ist: Im Kern wird die Geschichte der Kindheit und Jugend als eine Antiheilsgeschichte gedeutet (linear-geschichtliches Deutemodell), in der Eingangssequenz, Achsenssequenz und Schlußsequenz hingegen wird Biographie in den Mythos ewigen Verurteiltseins transformiert (zyklisch-mythisches Deutemodell). Diese Spannung bestimmt das Buch als Ganzes, es bewegt sich zwischen Roman und Fragment, Geschichte und Mythos. Da sie nicht aufgelöst wird, ist diese Spannung, um mit *Wolfgang Iser* zu sprechen, die entscheidende *Leerstelle* des Buches.

Schließlich fällt auf, daß Gegenwelten nicht fehlen. Diese blitzen immer nur am Rand auf, einer Sternschnuppe zwischen den Zeilen vergleichbar, so wie etwa das „weihnachtsglänzend“ (J 76) in einer Episode, in der das epische Ich in Schaufenstern der Stadt seine Utopien schaut. So hat dieses Autobiographische zwar Sinn für Gegenwelten, aber deren metaphysischer Grund (wie etwa derjenige der biblischen Heilsge-

schichte) ist ihm abhanden gekommen. In Andeutungen wird er noch markiert, manchmal hat es sogar den Anschein, als wolle der Erzähler, wenn schon das Wohin (der Zukunft) so dunkel ist, wenigstens am Woher (der urgeschichtlichen Vergangenheit) festhalten. Und in einem gewissen Sinn tut er es auch, beschwört sozusagen Kindheit und Jugend als eben solche Lebensphasen, die ein „urgeschichtliches“ Empfinden haben. Eindrücklich ist das einer Passage aus der 4. Episode zu entnehmen, in der die Verletzlichkeit des Kindes Thema ist:

„Wie arme kahle Kinderschädel ragen die Hunnenstraßensteine eng aneinander gestampft aus der Erde, naß oder trocken, warm oder kalt, ich spüre die Steine rund und hart unter den durchlaufenen Sohlen der Schuhe, durch die widerwärtig kratzenden Wollstrümpfe, durch die zerissenen Sommersocken, barfuß glatt und kühl, es ist eine rumpelige Straße, meiner Haut preßt sie sich ein, ich bin noch nicht abgehärtet, alles liegt vor mir.“ (J 20)

Doch auch diese Sinnspur, die Empfindsamkeit des Kindes, kann dem *Wir sind von Anbeginn verurteilt* letztlich nicht entgehen.

V

Ich komme zum Schluß. Worin besteht, nimmt man das Buch als Ganzes, sein spezifisch prophetisches Profil, was das Autobiographische betrifft? Ich sehe dieses spezifisch prophetische Profil in der poetischen Dimension des Autobiographischen, das sich rezeptionsästhetisch gesehen als Appell zur existentiellen Selbsterkundung der Leserinnen und Leser konkretisiert. „Koeppens Buch“, so mit Recht *Marcel Reich-Ranicki* unter Anspielung auf Goethe, „ist nicht Dichtung und Wahrheit, sondern Wahrheit, weil Dichtung.“²⁷

Das Religiöse dieser Autobiographie bleibt auf der einen Seite an die Ebene ihrer kulturell vorfindlichen Semantik gebunden. Dennoch wird Religion für Leserinnen und Leser erst jenseits dieser semantischen Explikationsebene bedeutsam. Denn das Buch inszeniert ästhetisch (und nicht rational, nicht philosophisch, nicht theologisch) die Frage nach der Wahrheit von Biographie, indem es die Frage nach dem Woher (und damit dem Wohin) des Menschen radikal stellt und dabei dessen Anspruch auf autonome Subjekthaftigkeit und Zuverlässigkeit des Erinnerungsprozesses problematisiert. Es stellt diese Fragen, heftet sie sozusagen an den Horizont des Letztgültigen, ohne darin letzte Gewißheit sehen zu können. In ihrer modernen Schwebehaftigkeit schafft diese Klage Distanz und Reflexivität, verzichtet aber nicht auf Nähe und Emotionalität: Nähe in ihren rhythmisch-magischen Satzbeschwörungen und Distanz in ihren Konventionsbrüchen, die die Fiktion lebensgeschichtlicher Unmittelbarkeit destruieren und darin biographische Reflexivität freisetzen. In dieser Tendenz sperrt sich das Buch gegen eine Lektüre im Modus ästhetischer Identifikation, da der biographische „Held“, in Rondo und Raum seines autobiographischen Textes entschwinden, nicht

²⁷ *Reich-Ranicki*, Wahrheit, weil Dichtung, a.a.O.

mehr als „Lehrfigur“, sondern als „Suchfigur“ seiner Leserinnen und Leser fungiert. Dabei ist es, daran habe ich keinen Zweifel, der Macht des Poetischen zuzutrauen, über das ästhetische Erlebnis hinaus existentielle Impulse zu setzen, der eigenen Lebensgeschichte auf die Spur zu kommen, in der Spur des Buches mit seinen ästhetisch evozierten Fragen, und über das Buch hinaus, vielleicht auch gegen das Buch, und darin ganz in seinem „Sinn“.