

Maren Jäger

Die Joyce-Rezeption
in der deutschsprachigen
Erzählliteratur nach 1945

Niemeyer

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Band 189

Herausgegeben von Wilfried Barner, Georg Braungart
und Martina Wagner-Egelhaaf

Maren Jäger

Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945



Max Niemeyer Verlag Tübingen 2009

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-484-18189-2 ISSN 0081-7236

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009
Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG
<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Johanna Boy, Brennbach

Druck und Einband: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	I
2.	Wolfgang Koeppen	26
2.1.1	»Dichtung und große Weltaufnahme« – Koeppens literarische Genealogie	26
2.1.2	»Eulenspiegels Wege«: Koeppens ›Tauben im Gras« als verspätetes Experiment einer verspäteten Moderne	33
2.2	»See? It all works out!« – Die ›Wandering Rocks« – Episode im ›Ulysses« als Hypotext der ›Tauben im Gras«	40
2.2.1	Chronotopologische Fixierung	40
2.2.2	»Displaced persons« und Antihelden	44
2.2.3	Sukzession und Simultaneität	49
2.2.4	Filmische Darstellungstechniken und Perspektive	54
2.2.5	»Verbal scraps of urban life« – Montage und Mythos	68
2.3	»Ich bin ein Zuschauer, ein stiller Wahrnehmer, ein Schweiger, ein Beobachter« – Koeppens schriftstellerisches Selbstverständnis	81
3.	Arno Schmidt	90
3.1	»Zu spät!« – Schmidt, Koeppen und die verlorene Generation	90
3.2.1	»Literarische Groß=Liebliche« und »Kraftquellen« – Arno Schmidts Verhältnis zur literarischen Tradition	94
3.2.2	»mein Herz gehört James Joyce !« – Schmidts Würdigungen des ›Ulysses« und das Problem der Datierung seiner ersten Lektüre des Romans	97
3.3	Das »BUCH DES HALBJAHRHUNDERTS« – Stationen in Schmidts Auseinandersetzung mit James Joyce nach 1956	107
3.3.1	»Wir Deutschen wissen noch nicht, was der ›Ulysses« ist !« – Die Kontroverse um die ›Ulysses«-Übersetzung Georg Goyerts	107
3.3.2	Eine »stotternde Zumutung« – Schmidts ›Finnegans Wake«-Rezeption als »poetic misreading«	III
3.4	Zwischen Tradition und Innovation – Arno Schmidt vor 1956	116

3.4.1	Poetologisches Programm und literarischer Lebensplan – Die ›Berechnungen‹ als mixtum compositum aus Pioniergeist und Anachronismus	116
3.4.2	›Kurze Erzählungen; früher süß, jetzt rabiat‹: Von den ›Juvenilia‹ zum ›Leviathan‹	126
3.5	Die ›wahnsinnige Lust am Exakten‹ – Der Wirklichkeitszugriff in Schmidts Nachkriegserzählungen ›Brand's Haide‹, ›Die Umsiedler‹, ›Aus dem Leben eines Fauns‹ und ›Das Steinerne Herz‹	133
3.5.1	Chronotopologische Fixierung	135
3.5.2	›Kein Kontinuum, Kein Kontinuum!‹ – Radikale Subjektivierung und abbreviatorisches Erzählen	139
3.5.3	Verfremdung und Suggestivität – Stilexperimente à la ›Ulysses‹.	148
3.5.4	Die Transkription der lautlichen Physiognomie einer Epoche	150
3.5.5	›Arche der Weltliteratur‹ – Der Zitatcharakter von Schmidts Prosa	152
3.6	›Die Nessel Wirklichkeit fest anfassen‹ – ›Welt-Alltag‹ in Schmidts Nachkriegserzählungen	169
4.	Uwe Johnson	172
4.1	Uwe Johnsons literarische Sozialisation unter zwei totalitären Regimes	172
4.2	Johnsons Verhältnis zur literarischen Tradition	184
4.3	Erzählexperimente auf der Suche nach Objektivität: ›Ingrid Babendererde‹	191
4.4	Der Anschluss an die Avantgarde: ›Mutmassungen über Jakob‹	194
4.4.1	Entstehung und Entstehungsmythos der ›Mutmassungen über Jakob‹	196
4.4.2	Der Erzählbeginn und ›die drei Manieren des Erzählens‹ in ›Mutmassungen über Jakob‹: Dialoge, Monologe und Erzählpassagen	204
4.4.3	Fokalisation, Perspektive und narrative Unzuverlässigkeit	216
4.4.4	Der ›Sprechstil‹ in den ›Mutmassungen über Jakob‹	222
4.4.5	Weltgeschichte und Individualgeschichte – Die ›ungarische Dimension‹ und der ›dramatische Höhepunkt‹ der ›Mutmassungen über Jakob‹	234
4.4.6	Die Fiktion der Chronologie: Sukzession und Alinearität in ›Mutmassungen über Jakob‹	237
4.4.7	Die ›Mutmassungen über Jakob‹ und der Leser.	242

4.5	Die enzyklopädische Bewältigung der Metropole: ›Jahrestage‹	246
4.5.1	›Jahrestage‹ und ›Ulysses‹ als Tagebücher einer Epoche: Tektonik, Zeitstruktur, Finalität	249
4.5.2	Die ›bipolare‹ Tektonik der ›Jahrestage‹	253
4.5.3	Die fluktuierende Erzählperspektive der ›Jahrestage‹ und die Grenzen der Narratologie	256
4.5.4	Narrative Unzuverlässigkeit und die (Selbst-)Problema- tisierung von Erzählung und Erinnerung	259
4.5.5	Historiographisches Erzählen in den ›Jahrestagen‹ und die Fiktionalisierung von Quellen	265
4.5.6	Der Figurenkosmos	273
4.5.7	Das »topographische Erzählverfahren« und die Arbeits- weise Johnsons und Joyce	278
4.5.8	Regionalismus, Realismus und Avantgarde	287
4.6	Wahrheitssuche als Lebenswerk. Uwe Johnsons Prosa im Lichte seiner Joyce-Rezeption	293
5.	Wolfgang Hildesheimer	307
5.1	Wolfgang Hildesheimer – ein »deutscher« »Schriftsteller«? Die literarische Sozialisation im Exil und die Rückkehr in die »Heimat«	307
5.2	›Joyce bleibt immer aktuell.« Wolfgang Hildesheimer über den »bedeutendsten Schriftsteller unseres Jahrhunderts« – Eckdaten seiner Joyce-Rezeption	313
5.3	Hildesheimers publizistische Auseinandersetzung mit James Joyce	324
5.3.1	›Über James Joyce‹ (1946)	324
5.3.2	›Übersetzung und Interpretation einer Passage aus »Finnegans Wake« von James Joyce‹ (1967) und Anmerkungen zu Hildesheimers Kritik an Arno Schmidts ›Wake-Interpretation‹	327
5.3.3	›James Joyce: ›Ulysses‹ (1979)	333
5.3.4	›The Jewishness of Mr. Bloom.« <i>Bloomsday Dinner Speech</i> (1984)	336
5.4	Die großen Prosamonologe: ›Tynset‹ (1964) und ›Masante‹ (1974) .	341
5.4.1	Die Monologform in ›Tynset‹ und ›Penelope‹ – Parallelen und Divergenzen	344
5.4.2	Hamlet und das Labyrinth – Themen und Anspielungen in ›Tynset‹	361
5.4.3	›Am Rand einer Wüste, einem Punkt des Zufalls...« – Das Verblassen von Raum und Zeit in Hildesheimers Prosa	370

5.4.4	Die Häscher – Historie und Gesellschaftskritik in ›Tynset‹ und ›Masante‹	379
5.4.5	Sprache und Musik bei Hildesheimer und Joyce – Die ›Hähne Attikas-Toccatas‹, die ›Gesualdo-Kadenz‹ und die ›Bettfuge‹	382
5.5	»Wer sagt, daß ich aus der Realität ausgestiegen bin, hat recht.« – Hildesheimers Absage an Realismus und Realität . . .	399
6.	Rückblick & Ablende	411
6.1	Rückblick	411
6.1.1	Im Wartesaal der Geschichte	411
6.1.2	Im Vorraum der Freiheit	417
	Ein Befreiungsschlag – Der Rückgriff auf Joyce	417
	Die Verantwortung der Zeitgenossen, oder: »form follows politics«	430
	Die ›Erbengemeinschaft‹ und das offene Kunstwerk: Schmidt, Koeppen und Johnson	436
	Eine Ausnahme: Wolfgang Hildesheimer	443
	Zwischen Erschöpfung und Erneuerung	446
	Keine Ausnahme: Günter Grass.	450
6.2	Ablende.	453
7.	Literaturverzeichnis	457
7.1	Siglen	457
7.2	Quellen	458
7.3	Interviews, Essays, Reden, Briefe, Dialoge	461
7.4	Forschung.	473
	Personenregister	491

I. Einleitung

Im Dezember 1927, im Jahr der Publikation von Goyerts erster deutscher Übersetzung des ›Ulysses‹,¹ schließt Kurt Tucholsky seine Würdigung des Buches in der ›Weltbühne‹ mit den hellsichtigen Worten: »Liebig's Fleischextrakt. Man kann es nicht essen. Aber es werden noch viele Suppen damit zubereitet werden.«² Ähnlich radikal und ebenso prägnant äußerte sich T. S. Eliot 1923 über den Roman. So fand er im ›Ulysses‹

the most important expression which the present age has found [...], a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape [...]. In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him.³

Heute besteht kein Zweifel mehr daran, dass mit dem Erscheinen des ›Ulysses‹ 1922 eine Revolution des Romans stattgefunden hatte, die in ihrem Wirkungsradius einzigartig war, Schlüsselfiguren der internationalen literarischen Moderne wie Lawrence, Faulkner, Hemingway, Gide, selbst Proust weit in den Schatten stellte und keineswegs ausschließlich auf die englischsprachige Literatur beschränkt bleiben sollte. Hierzu mag beigetragen haben, dass Joyce bereits während der Niederschrift des ›Ulysses‹ im Zentrum des literarischen Lebens und in direktem Kontakt mit den größten Autoren des frühen 20. Jahrhunderts stand, und wohl auch, dass die Veröffentlichung des als pornographisch stigmatisierten Romans mit zahlreichen Skandalen verbunden war. Beides vermag allerdings nicht die gewaltige Erschütterung des Literaturbetriebs wie der Kritik zu erklä-

¹ Im Jahr 1930 wurde in einer Auflage von dreitausend Exemplaren eine zweite, revidierte Übersetzung des ›Ulysses‹ – wiederum von Georg Goyert – publiziert, die binnen kurzem vergriffen war; noch im selben Jahr erschien eine dritte, lediglich geringfügig überarbeitete deutsche Fassung (vgl. Breon Mitchell: James Joyce and the German Novel 1922–1933, Athens, Ohio 1976, S. 76).

² Kurt Tucholsky: Ulysses, in: ders.: Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. v. Antje Bonitz u.a., Bd. 9: Texte 1927, hg. v. Gisela Enzmann-Kraiker, Reinbek b. Hamburg 1998, S. 597–605, hier S. 605 [zuerst in: Die Weltbühne 23/2 (22.11.1927)].

³ T. S. Eliot: Order and Myth, in: The Dial LXXV (November 1923), S. 480–483, hier S. 480.

ren, die der Roman auslöste.⁴ Die deutsche Literaturkritik sah sich vielmehr mit einem völligen Novum konfrontiert, das aller bisherigen Wertmaßstäbe spottete.

⁴ Einen anschaulichen Eindruck von der gewaltigen Fülle von Rezensionen, die in Deutschland der Publikation des ›Ulysses‹ folgten, vermittelt der Materialienband: Kritisches Erbe. Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Ein Lesebuch, hg. v. Wilhelm Füger, Amsterdam/Atlanta 2000 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 40). Überblickt man die publizistische Beschäftigung mit Joyce ›Ulysses‹, so fällt auf, dass sich die Flut der Veröffentlichungen um verschiedene Eckdaten arrangieren lässt. Den Anfangspunkt bildet dabei die Auslieferung der Goyert-Übersetzung am 16. Oktober 1927, die von einer großen Werbekampagne des Rhein-Verlags getragen wurde; zuvor waren nur wenige Rezensionen des Romans in deutschen Zeitungen erschienen, was als ein Beleg dafür angenommen werden muss, dass die Sprachbarriere eine weit reichende Rezeption des Originaltexts verhinderte, wenngleich Auszüge des Romans bereits 1925 von Bernhard Fehr, E. R. Curtius und Karl Arns übersetzt worden waren. Eine Konzentration von Veröffentlichungen zum ›Ulysses‹ lässt sich auch um die Jahre 1932 (Joyce 50. Geburtstag), 1941 (Joyce Tod in Zürich), 1957 (75. Geburtstag), 1961 (20. Todestag), 1962 (80. Geburtstag) ausmachen; spürbar ist auch der Nachhall von Goyerts Übersetzung der Studie Gilberts, die sich um eine Offenlegung der Homer-Korrespondenzen bemühte (Stuart Gilbert: Das Rätsel ›Ulysses‹. Eine Studie, übersetzt von Georg Goyert, Zürich 1932), sowie der Publikation von ›Finnegans Wake‹ im Jahre 1939, wobei die Reaktionen auf Joyce letzten Roman im Schatten der nationalsozialistischen Kulturpolitik standen. Folglich wurden in Deutschland nur wenige Besprechungen von ›Finnegans Wake‹ veröffentlicht, die nicht Ablehnung und Unverständnis zum Ausdruck brachten.

Für einen summarischen und informativen Überblick über die kritische Joyce-Rezeption in den Jahren von 1922 bis 1945 sei auf den Aufsatz von Robert Weninger verwiesen: Robert Weninger: James Joyce in German-speaking countries: The Early Reception, 1919–1945, in: The Reception of James Joyce in Europe. Volume I: Germany, Northern and East Central Europe, hg. v. Geert Lernout u. Wim van Mierlo, London/New York 2004 (The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British Authors in Europe), S. 14–50, bes. S. 17–28.

Das publizistische Echo auf den ›Ulysses‹ überwiegt bei weitem die Auseinandersetzung mit früheren Werken des Autors, also dem Drama ›Exiles‹ (1918, ins Deutsche übersetzt unter dem Titel ›Verbannte‹ 1919), dem ›Portrait of the Artist as a Young Man‹ (1916, deutsche Übersetzung als ›Jugendbildnis des Künstlers‹ 1926), der Novellensammlung ›Dubliners‹ (1914, ›Dublin‹ 1928), und es dokumentiert eine Konzentration der literarischen Aufmerksamkeit auf diesen Roman; auch die weniger umfangreiche Würdigung, die ›Finnegans Wake‹ erhielt, ist noch deutlich vom Nachhall des ›Ulysses‹ geprägt; kaum eine deutsche ›Wake‹-Rezension spart einen ausführlicheren Rückbezug auf den ›Ulysses‹ aus. Vgl. Weninger: The Institutionalization of ›Joyce‹, S. 68f.: ›Understandably, *F[innegans] W[ake]* has had a much harder time reaching a German audience than *U[lysses]*. [...] And, unsurprisingly, reading *F[innegans] W[ake]* in German has remained an academic exercise (mostly for a small group of specialists who know the English original and whose job it is to evaluate translations). Lacking a true function as translation, the German *F[innegans] W[ake]* will in all probability survive as a mere collector's piece, [...]. In short, Joyce's fame in German-speaking countries [...] has always rested, and in all likelihood will always rest, more on *U[lysses]*

Iwan Goll urteilt 1927 in der ›Weltbühne‹: »Der ›Ulysses‹ ist mit keinem existierenden Buch der Weltliteratur vergleichbar: es ist einzig und ganz neu. Solche Prosa ist die Sprache und der Rhythmus der kommenden Dichtung.«⁵ Curtius bemerkt 1931 prägnant, Joyce sei »ein großer Unzeitgemäßer und sein Werk [...] ein Stein des Anstosses in einer haltlos fluktuierenden Epoche.«⁶ Die von diesem ›Stein des Anstoßes‹ ausgehende Aufregung des Literaturbetriebs spiegelte sich in den disparaten Urteilen der Rezensenten: »As would be expected, the German reviews published during the interim period 1922–27 were rarely unreservedly enthusiastic; indeed, many were overtly hostile towards Joyce’s radical modernism.«⁷ Von einem »Riesenscherzbuch«⁸ war die Rede, vom »gigantischste[n] und ernsthafteste[n] Bierschwefel der Literatur«;⁹ »ein dunkles, obszönes, ungeheures und ungeheuerliches Werk« nennt Karl Arns den ›Ulysses«;¹⁰ für Gerhard Pohl ist ein »Markstein der Weltliteratur«, ¹¹ was für Otto Zarek das »non plus ultra des literarischen Bluffs«¹² darstellt. Stefan Zweig nimmt die unzähligen disparaten Urteile auf und führt sie in einer langen, emphatischen enumeration von Etiketten zusammen:

Ein Roman? Nein, durchaus nicht: ein Hexensabbat des Geistes, ein gigantisches Capriccio, eine phänomenale zerebrale Walpurgisnacht. Ein Film psychischer Situationen, sausend und flirrend im Expreßtempo, dabei ungeheure Seelenlandschaft voll genialer und genialistischer Details taumelig vorüberreißend, ein Doppeldenken, ein Tripeldenken, ein Übereinander-, Durcheinander- und Querebeneinanderfühlen aller Gefühle, eine Orgie der Psychologie, mit einer neutechnischen Zeitlupe begabt, die jede Bewegung und Regung in ihre Atome auflöst. [...] Ein Mondstein, kopfüber in unsere Literatur gefallen, eine Großartigkeit, eine phantastische, nur diesem einen

than either *P[=A Portrait of the Artist As a Young Man]* or *F[innegans] W[ake]*, not to mention Joyce’s other works.«

⁵ Iwan Goll: Ulysses: Sup specie aeternitatis, in: Kritisches Erbe, S. 159–161, hier S. 160 [zuerst in: Die Weltbühne 23 (27. Dezember 1927), S. 960–963].

⁶ Ernst Robert Curtius: Philologie oder Literaturkritik, in: Kritisches Erbe, S. 258f., hier S. 258 [zuerst in: Die Literarische Welt 7/17 (24. April 1931), S. 7].

⁷ Wening: James Joyce in German-speaking countries, S. 18.

⁸ Joseph Baake: aus: Das Riesenscherzbuch Ulysses, in: Kritisches Erbe, S. 353–355, hier S. 355 [zuerst in: ders.: Das Riesenscherzbuch *Ulysses*, Bonn 1937 (Bonner Studien zur Englischen Philologie 32)]

⁹ Albert Ehrenstein: James Joyce, in: Kritisches Erbe, S. 196–198, hier S. 196 [zuerst in: Berliner Tageblatt (5.4.1928)].

¹⁰ Karl Arns: aus: Jüngstes England: Anthologie und Einführung, in: Kritisches Erbe, S. 108f., hier S. 109 [zuerst veröffentlicht als James Joyce, in: ders.: Jüngstes England. Anthologie und Einführung, Leipzig 1925, S. 43–47].

¹¹ Gerhard Pohl: ULYSSES, in: Kritisches Erbe, S. 150–154, hier S. 153 [zuerst in: Die Neue Bücherschau. Eine kritische Schriftfolge: Dichtung/Kritik/Graphik, hg. v. Gerhard Pohl, Berlin 1927, S. 224–228].

¹² Otto Zarek: Der ›Ulysses‹ des James Joyce, in: Kritisches Erbe, S. 162–164, hier S. 163 [zuerst in: Das Tagebuch 8/2 (1927), Sp. 1963–66].

erlaubte Einmaligkeit, das heroische Experiment eines Erzindividualisten, eines Eigenbrötlergenies [...] ein Einmaliges, ein Unwiederholbares, ein Neues.¹³

»Der Roman ist tot – es lebe der Roman.«¹⁴ Dieses Diktum Walter Muschgs in einer Rezension vom Januar 1928 erfasst pointiert einerseits die formale Revolution des ›Ulysses‹ und andererseits sein bemerkenswertes Verhältnis zu fundamentalen Paradigmen der flexiblen Gattung, derer sich Joyce gleichermaßen virtuos und reflektiert bedient, um mit seinem neuen Formkunstwerk die Tradition nicht völlig zu zerstören, sondern sie fortzuschreiben und zu verwandeln. Eine grundsätzliche Verwirrung hat daher stets die Joyce-Kritik beschäftigt: *Was ist der ›Ulysses‹?* Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit ist unterschiedlich beantwortet worden: Ein *Gedicht*, sagen die einen und verweisen (durchaus zu Recht) auf den spatialen und synchronen Charakter des Textes, den metaphorischen Sprachgebrauch, die strukturellen und symbolischen Querverbindungen, die zu einer der Lyrikrezeption ähnelnden Lektüre anregen.¹⁵ Ein *Text*, hört man vielerorts als die dem Zeitgeist der literaturwissenschaftlichen Forschung durchaus entsprechende, dabei jedoch nicht gerade fruchtbare Antwort.¹⁶ Handelt es sich letztlich doch um einen *Roman* oder, um ein in Studien zum ›Ulysses‹ ebenfalls sehr beliebtes Wort zu gebrauchen, einen *Anti-Roman*?¹⁷

Die offenkundige Unsicherheit der Forschung angesichts der Gattungszugehörigkeit des ›Ulysses‹ dokumentiert vor allem eines: Der Schock, den der ›Ulysses‹ beim Lesepublikum¹⁸ wie bei den Schriftstellern des frühen 20. Jahrhunderts

¹³ Stefan Zweig: Anmerkung zum *Ulysses*, in: *Kritisches Erbe*, S. 214–216, hier S. 214f. [zuerst in: *Die Neue Rundschau* 29/10 (Oktober 1928), S. 476–479].

¹⁴ Walter Muschg: Der deutsche ›Ulysses‹, in: *Kritisches Erbe*, S. 183–187, hier S. 187 [zuerst in: *Annalen* 2 (Januar 1928), S. 19–24].

¹⁵ So Goll: *Ulysses: Sub specie aeternitatis*, S. 160.

¹⁶ Etwa bei Karen Lawrence: *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, NJ 1981, S. 58.

¹⁷ Vgl. Zarek: Der ›Ulysses‹ des James Joyce, S. 164.

¹⁸ Grundsätzlich muss darauf hingewiesen werden, dass der ›Ulysses‹ in den Jahren vor 1945 zunächst aufgrund der Sprachbarriere, auch nach der Goyert-Übersetzung noch aufgrund der geringen Auflagenhöhe und des hohen Subskriptionspreises jedoch nur einem sehr kleinen, elitären Leserkreis zugänglich war: »[I]n the years immediately following its publication only few German readers were actually able to get hold of a copy – and these were mostly professional reviewers or academics. [...] While the German translation helped to make *Ulysses* more accessible for a German-language audience, one should not forget that [...] the first two German editions could be purchased only on a subscription basis. With the initial 1927 print run amounting to no more than 1,100 copies (100 of which were circulated to the press for review purposes) a wide circulation was unattainable, nor did the first German edition go far to satisfy the demand« (Weninger: *James Joyce in German-speaking countries*, S. 17 u. 21f.). Der 1927 vom Rhein-Verlag in einer ersten Auflage von 1000 dreibändigen Exemplaren sowie 100 einbändigen Presseexemplaren besorgte Privatdruck kostete 100 Mark, eine für viele Interessierte unerschwingliche Summe; dennoch war der Privatdruck binnen

ausgelöst hat, liegt weniger in seiner vermeintlich pornographischen Natur als gerade darin begründet, dass er jede Art von Lesererwartung zerstört, sich jeglicher Kategorisierung aufgrund von Gattungskonstanten entzieht – jedoch nicht, wie oft behauptet wird, indem die traditionellen Gattungsmerkmale des Romans nicht vorhanden wären. Joyce bedient sich vielmehr dieser Merkmale, treibt das Spiel mit ihnen allerdings an die Grenzen dessen, was das flexible Medium des Romans gestattet. Selbst ein Werk, das als Anti-Roman eingeschätzt wird (oft erscheint Joyce in einer Reihe mit Sternes ›Tristram Shandy‹¹⁹ oder Melvilles ›Moby Dick‹²⁰), bewahrt doch letztlich das Genre vor der Erstarrung, schafft neue Ausdrucksmöglichkeiten und tritt wieder im wörtlichen Sinne des Terminus *novel* hervor. Der ›Ulysses‹ entsteht vor dem Hintergrund einer metaphysischen Skepsis. Joyce hat im ›Ulysses‹ so radikal wie kein Romanschriftsteller vor ihm die formalen und stilistischen Konsequenzen aus der in der Moderne maßgeblichen Frage nach der Abbildbarkeit der Welt gezogen, ohne dabei den Anspruch epischer Totalität (bei aller raum-zeitlichen Reduktion) aufzugeben. Er knüpft mit großer Geste gleichermaßen ironisch und affirmativ an das Urbild des Epos schlechthin – Homers ›Odyssee‹ – an, indem er seinen Roman »Ulysses« überschreibt und seinen 19 Kapiteln die Namen von Episoden der ›Odyssee‹ voranstellt.²¹ Auch Stephens Monolog am Ende des ›Portrait of the Artist as a Young Man‹ scheint das ambitionierte Projekt eines modernen Epos anzukündigen, in dem ein Volk, eine Kultur in aller Breite ihrer Erfahrungswirklichkeit aufgefächert abgebildet wird: »I go to encounter for the millionth time

drei Wochen vergriffen. Auch dies mag neben der dem ›Ulysses‹ attestierten ›Unlesbarkeit‹ zu der Tatsache beigetragen haben, dass es sich um einen der meistdiskutierten und am wenigsten gelesenen Romane des Jahrhunderts handelte. Die zweibändige ›Ulysses‹-Ausgabe der zweiten und dritten Auflage von 1930 kostete noch immer 40 Mark; in den folgenden 40 Jahren wurden 30000 Exemplare verkauft; erst die 1956 erschienene Sonderausgabe zum Preis von 19,80 DM fand innerhalb von nur 10 Jahren 76000 Käufer (vgl. Rosemarie Franke: Die Rezeption des ›Ulysses‹ im deutschen Sprachbereich. Übersetzung, Verbreitung und Kritik, in: James Joyce' ›Ulysses‹. Neuere deutsche Aufsätze, hg. v. Therese Fischer-Seidel, Frankfurt a.M. 1977, S. 105–159, hier S. 105f.).

¹⁹ Vgl. Karl Arns: Englands neue und neueste Literatur und wir, in: Kritisches Erbe, S. 236 [zuerst in: Rheinisch-Westfälische Zeitung (29.9.1929)] und Walter Enkenbach: Die Odyssee der verspäteten Schüler, in: Kritisches Erbe, S. 243–246, hier S. 246 [zuerst in: Der Scheinwerfer (April 1930)].

²⁰ Vgl. Hans Hennecke: James Joyce, in: Kritisches Erbe, S. 408–411, hier S. 410 [zuerst in: Neue Rundschau 52 (1941)].

²¹ Die zwischen 1918 und 1920 vorab in der Zeitschrift ›The Little Review‹ publizierten Episoden des ›Ulysses‹ trugen noch die ›homerischen‹ Kapitelüberschriften, die in der Gesamtausgabe des Romans 1922 und in allen späteren Editionen getilgt wurden.

the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.«²²

Eine auf Totalität zielende ›moderne Mimesis‹ konnte keinesfalls auf einem als nicht mehr tragfähig erkannten Fundament überlieferter Konventionen der Romangattung aufbauen. Joyce zerschlägt nun nicht mit bilderstürmerischer Vernichtungsgeste all diese traditionellen Gattungsmerkmale, sondern beruft sich auf genau diese überlieferten Kategorien, um sie dann umzukehren – und sie schließlich ›von innen‹ zu sprengen.

Joyce reduziert die extensive Zeitdarstellung des Romans auf eine intensive von weniger als 24 Stunden,²³ die er nicht nur in den berühmten Strukturschemata zum ›Ulysses‹ offen legt,²⁴ sondern die auch anhand von über den Text verstreuten Zeitangaben für den Leser durchweg verifizierbar ist. Hinsichtlich der Zeitgestaltung weist der ›Ulysses‹ zahlreiche Versuche auf, die Linearität, die seit Lessings ›Laokoon‹ gemeinhin als wesentliches Gattungsspezifikum des Romans galt, aufzubrechen. Analog zu den Bestrebungen des Futurismus, Simultaneität in die Literatur einzuführen, um der beschleunigten Zeitwahrnehmung des 20. Jahrhunderts gerecht zu werden, weist der ›Ulysses‹ mit seiner Tendenz zu alineaeren Erzählverfahren Passagen auf, in denen der Eindruck von Gleichzeitigkeit durch originär narrative Mittel suggeriert wird.

Die Zeitangaben, denen Joyce eine penible Aufmerksamkeit widmete, werden ergänzt durch eine nicht minder akribische topographische Daten- und Detailfülle. Die Erinnerung an seine Heimatstadt kontrollierte Joyce im Exil in Paris, Zürich und Triest anhand von Karten und Stadtplänen – und es gibt wohl kaum einen ›Ulysses‹-Leser, der bei der Lektüre nicht zu einem Stadtplan Dublins gegriffen hat, um die von Joyce exakt kartographierten Schauplätze in der realen Physiognomie der Stadt wieder zu finden – oder sich zumindest ein derartiges Hilfsmittel herbeigewünscht hätte.²⁵ Der alljährlich in Dublin mit

²² James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, ed. with an introduction and notes by Seamus Deane, London 1992, S. 275f.

²³ Die ›Telemachos‹-Episode setzt am 16. Juni 1904 um 8 Uhr ein, ›Penelope‹ endet gegen 2 Uhr früh am Morgen des 17. Juni.

²⁴ Vgl. Stuart Gilbert: *Das Rätsel ›Ulysses‹. Eine Studie*, übers. v. Georg Goyert, Zürich 1932, S. 26f. In diesen Schemata, die Joyce in den Zwanziger Jahren (in leicht voneinander abweichenden Versionen) Carlo Linati, Valéry Larbaud, Herbert Gorman und Stuart Gilbert zukommen ließ, wird jeder Episode – neben dem jeweiligen Schauplatz und der Stunde der Handlung – ein Organ, eine Kunst, eine Farbe, ein Symbol sowie eine literarische Technik zugeordnet.

²⁵ Seit dem Kommentar von Don Gifford und Robert Seidman: *Ulysses Annotated. Notes for James Joyce's ›Ulysses‹*, Berkeley, Los Angeles, London 1988 verzichtet keine der kommentierten ›Ulysses‹-Ausgaben mehr auf die Beigabe von Stadtplänen. Das jüngste Beispiel ist die 2004 vom Suhrkamp-Verlag auf der Textgrundlage der Frankfurter Werkausgabe und – hinsichtlich des Kommentars – dem ›Ulysses Annotated‹ besorgte Edition: James Joyce: *Ulysses. Roman*, übers. v. Hans Wollschläger, hg. u.

einem Spaziergang auf den Spuren Leopold Blooms gefeierte Bloomsday ist vermutlich der beste Beweis für Joyce Behauptung, dass man die Stadt aus seinen Büchern wiedererrichten könne, sollte Dublin je durch eine Naturkatastrophe zerstört werden.²⁶ Mit der Verankerung seines ›Ulysses‹ in der irischen Hauptstadt, die um 1920 keineswegs den Rang einer Weltstadt innehatte, etabliert Joyce den ›Regionalismus‹ in der experimentellen Literatur des 20. Jahrhunderts. Dublin wird zum Mikrokosmos des Weltalltags: »I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all cities in the world. In the particular is contained the universal.«²⁷ Obwohl Joyce damit den Regionalismus in der Avantgarde salonfähig gemacht haben sollte, wurde seinen Nachfolgern diese Tendenz immer wieder als Eskapismus oder Begrenztheit angelastet. Joyce präzisiert, ja akribisches (von Joyce-Gegnern als ›Detailbesessenheit‹ geschmähtes) Arbeitsverfahren, das vor Werkzeugen wie Stadtplänen, Messtischblättern, Kalendern und sogar einer Stoppuhr nicht zurückschreckte, legt durchaus das (wiewohl ein wenig unelegante) Etikett »Hyperrealismus« nahe und hat die Literatur des 20. Jahrhunderts nachhaltig verändert.

Historie erscheint im ›Ulysses‹ nie als ›große Geschichte‹, sondern entweder schlagzeilenartig als allgegenwärtige Fragmente der urbanen Informationsflut, als unvermeidlicher Bestandteil von Kneipengesprächen oder – gebrochen durch die Weltwahrnehmung der Protagonisten und verankert in ihrer jeweiligen Biographie – in ihrer Bedeutung als Individualgeschichte. Anstelle von sich entwickelnden Helden oder gar historischen Ereignissen bietet der ›Ulysses‹ den *everyman* Leopold Bloom und ein Stenogramm von Alltagsbanalitäten. Im ›Ulysses‹ manifestiert sich, mehr als in jedem anderen Roman der Moderne, ein

Paradigmenwechsel [...], der die bisher üblichen Leserexpectationen nicht mehr aufkommen läßt. So wird man im Roman der Moderne weniger einen Helden als einen Leidenden als Hauptfigur erwarten, jedenfalls widerspricht der alle Widrigkeiten beherrschende Menschentypus ganz und gar der Offenheit des Roman der Moderne, da dieser den Menschen der Grenzenlosigkeit und Unbestimmtheit reiner Möglichkeit aussetzt. Daher wird im Roman reiner Möglichkeit auch kaum die traditionelle Handlungsstruktur zu finden sein, welche durch einen Höhepunkt oder eine Reihe von Aktionsgipfeln gekennzeichnet ist. Denn alles Abschließende, Sinnstiftende, ja alle eigentlichen Lösungen widersprechen der Offenheit reiner Möglichkeit.²⁸

kommentiert v. Dirk Vanderbeke, Dirk Schultze, Friedrich Reinmuth und Sigrid Altdorf in Verbindung mit Bernd Scharpenberg, mit zahlreichen Karten, Frankfurt a.M. 2004.

²⁶ Vgl. Budgen: James Joyce and the Making of ›Ulysses‹ and Other Writings, S. 64.

²⁷ Zit. n. Richard Ellmann: James Joyce, New York 1959, S. 520.

²⁸ Jürgen H. Petersen: Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung, Stuttgart 1991, S. 48.

Gerade seine naturalistische Detailfülle, aufgrund derer ›Ulysses‹ oft mit dem Schlagwort »enzyklopädisch«²⁹ belegt worden ist, sprengt den *plot*. Voraussetzung einer kausal geschlossenen Handlung ist zunächst die Selektion des Autors; lediglich Handlungselemente, die sich in ein Ursache-Wirkung-Schema einfügen lassen, besitzen Daseinsberechtigung. Für den ›Ulysses‹ gilt die Unterscheidung zwischen wichtig und unwichtig nicht; die Opposition von banal vs. ›welthaltig‹ ist hinfällig geworden, denn Joyce geht es gerade um die unverbundenen, losen Details, was Umberto Eco in den ›Ulysses‹-Kapiteln seiner Studie zum Offenen Kunstwerk (›Opera aperta‹) überzeugend darlegt: Der narrative Rhythmus des ›Ulysses‹ ist – wie es Eco am Besuch Leopold Blooms auf dem Toilettenhäuschen exemplifiziert – »wahrhaft ein natürlicher, integrierter und einheitlicher Rhythmus, bei dem es keine einsinnigen Ursache-Wirkung-Beziehungen mehr gibt, und also keine Ordnung qua Hierarchie der Wesenheiten oder Ereignisse.«³⁰ Seine »Poetik des Querschnitts«³¹ macht den ›Ulysses‹ zur

Epopöe des Unbedeutenden, der *bêtise*, des Nichtausgewählten, denn die Welt ist eben der Totalhorizont der unbedeutenden Ereignisse, die sich zu beständig neuen Konstellationen verbinden, von denen jedes Anfang und Ende einer vitalen Relation ist, Zentrum und Peripherie, erste Ursache und letzte Wirkung einer Kette von Begegnungen und Entgegensetzungen, Verwandtschaften und Diskordanzen.³²

Kein vermittelnder Erzähler leistet die kausale Synthese, der Leser steht dem Geschehen, das größtenteils ein inneres ist, mit äußerster Unmittelbarkeit gegenüber; die zentralen Charaktere, Stephen Dedalus, Leopold und Molly Bloom, werden nicht von einem Erzähler vorgestellt, sondern ihre Gedankenwelt und sinnliche Wahrnehmung werden dem Leser mittels der *stream of consciousness*-Technik offen gelegt; gerade in den Passagen, in denen die Narration ihrer freien Assoziation folgt, fließen erhebliche Mengen an Daten, Sinneseindrücken, Banalitäten und Obszönitäten in den Text ein, die einen erheblichen Affront gegenüber den traditionellen Darstellungskonventionen und -restriktionen darstellen. Wiewohl alle Figuren des ›Ulysses‹ »unter dem Einfluß desselben undifferenzierten Feldes von physischen und mentalen Ereignissen« stehen, so erhält doch jede von ihnen einen unverwechselbaren Sprach- und Gedanken-›Sound‹,

²⁹ Eduard Korrodi: Kritizismus im europäischen Roman, in: Kritisches Erbe, S. 139–141, hier S. 140 [zuerst in: Neue Zürcher Zeitung (11.11.1927)]; Bruno E. Werner: Der Ulysses des James Joyce, in: Kritisches Erbe, S. 207–209, hier S. 209 [zuerst in: Deutsche Rundschau (Juni 1928), S. 268–270].

³⁰ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, übers. v. Günter Memmert, Frankfurt a.M. 1977 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 222), S. 389.

³¹ Ebd., S. 352.

³² Ebd., S. 389.

durch den der Innere Monolog Blooms Merkmale bekommt, die sehr verschieden sind von denen, die den Stephens kennzeichnen, so wie der Stephens von dem Mollys und alle drei verschieden sind von den anderen Wahrnehmungsströmen, die zur Zeichnung einer Person zusammenwirken. Diese persönlichen Stile sind so ausgeprägt und gelungen, daß die Personen des *Ulysses* lebendiger, wahrer, komplexer und individuierter erscheinen als die irgendeines traditionellen Romans, in dem der Autor sich auf Erklärungen und Motivationen für alles, was in der Seele seines Helden vorgeht, einläßt.³³

Im ›Ulysses‹ finden sich nur wenige erläuternde oder beschreibende Passagen, immer ist Joyce bemüht, die Menschen und Dinge aus sich selbst sprechen zu lassen. Auf dem Weg zu einer derartigen ›Bewusstseinsunmittelbarkeit‹ bedarf es präziser und wirkungsvoller sprachlicher Instrumente, die von Joyce neu geschaffen werden.

Ebenso wie die formale Geschlossenheit des Romans zugunsten eines episodischen Arrangements und einer komplexen symbolischen Struktur aufgegeben wird, weicht der charakteristische gleichförmige Erzählton einem Stilpluralismus, durch den jedes Kapitel anders klingt; dabei folgt jede Episode – dies gilt vor allem für die zweite Hälfte des ›Ulysses‹ – einem anderen Gestaltungsprinzip. Joyce bedient sich nicht nur gattungsfremder Darstellungsformen (etwa der Dramatisierung in der ›Circe‹-Episode), häufig werden auch außerliterarische Muster und Strukturen (vornehmlich der Musik) zum formalen Vorbild für narrative Einheiten (etwa in der Fugenform von ›Sirens‹). Mit dieser intermediären Tendenz, den Versuchen einer Grenzüberschreitung zwischen den Künsten, der radikalen Erweiterung genrespezifischer Ausdrucksmittel, steht Joyce in der künstlerischen Avantgarde freilich nicht als Einzelfall dar; der ›Ulysses‹ ist jedoch ein einzigartiges Beispiel für eine Annäherung der Romanform an die Musik (die Joyce mit ›Finnegans Wake‹ noch radikalisiert wird). Das Etikett ›lyrical novel‹ kann auf den ›Ulysses‹ in mancherlei Hinsicht erhellend angewandt werden, da im Rahmen eines Vergleichs mit dem lyrischen Gedicht formale Spezifika des ›Ulysses‹ fasslich werden, die ihn aus dem Genre des Romans herausheben: neben der Adaption musikalischer Strukturen und Formen etwa der Verzicht auf die genrespezifische Finalität zugunsten einer eher lyrischen Spatialität, vor allem durch die hohe Motiv- und Verweisungsichte, die den ›Ulysses‹ (wie einige Werke seiner Nachfolger) zum unerschöpflichen Vergnügungsort für chregeizige Kommentatoren und Dechiffriersyndikate macht. Dabei kommt nicht nur dem Mythos und Homers ›Odyssee‹ als kühnem Prä- bzw. Subtext eine erhebliche Rolle zu, zahllose literarische Werke aller Epochen und Gattungen werden durch Motivübernahmen und Zitate zu einem dichten intertextuellen Netz verwoben; planvoller Eklektizismus wird zur Methode, die Tradition mithin zum Material. Allerdings ist es nicht nur die kanonisierte ›Höhenkamm-

³³ Ebd., S. 361.

literatur«, die Eingang in den ›Ulysses‹ findet; ebenso zahlreich sind Anspielungen auf populäre (Massen-)Literatur, Zeitschriften und triviale Romane, die für Joyce einen ebenso beträchtlichen Anteil am Weltalltag bzw. am gesellschaftlichen Bewusstsein seiner Zeit hatten.³⁴

Auch Joyce eigenes literarisches Schaffen fließt wie selbstverständlich in den ›Ulysses‹ mit ein; durch die Wiederaufnahme von Figuren (allen voran Stephen Daedalus/Dedalus aus ›Stephen Hero‹ und ›A Portrait of the Artist‹, außerdem aber auch einige der zahlreichen Nebenfiguren, die noch aus dem Personal der ›Dubliners‹ stammen), von Stoffen und Motiven entsteht der Eindruck, als ›umschreibe‹ sich James Joyce mit einem literarischen Kosmos, der mit jedem neuen Werk größer, bevölkerter, detaillierter und fasslicher wird. Im Rahmen von Joyce Bestreben, Dublin vor den Augen (und Ohren) des Lesers möglichst anschaulich entstehen zu lassen, bleibt es nicht aus, dass auch das Romanpersonal des ›Ulysses‹ teilweise nach realen Vorbildern modelliert wurde; schon unter den Zeitgenossen war der ›Ulysses‹ als ›Schlüsselroman‹ eher gefürchtet als verehrt:

Dublin was divided into two camps [...]: those who were afraid that they were in the book and those who were afraid that they were not in it. From a superficial knowledge of Dublin the writer would affirm that Joyce certainly did his best by the first group and tried to make the second as small as possible.³⁵

Eine herausragende Rolle in der literarischen Moderne kommt Joyce zu, wenn es um das Experimentieren mit den Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks geht. Der ›Ulysses‹ inkorporiert nicht nur eine Vielzahl von Sprachen und Dialekten, sondern er überschreitet auch die Grenzen der Syntax (v.a. im ›Penelope‹-Kapitel) und verstößt gegen die Gesetze der Grammatik und Semantik. Im Rahmen seiner Bemühung um eine Annäherung der Sprache an die Musik und zugleich um eine möglichst authentische Wiedergabe der lautlichen Physiognomie Dublins Anfang des 20. Jahrhunderts haben Schlager und Songs einen erheblichen Anteil an der Klangwelt des ›Ulysses‹. Das ›enzyklopädische‹ Montageverfahren, mit dem Joyce seinen Roman für Realitätspartikel aller Art öffnet, legt – entsprechend dem urbanen Erscheinungsbild Dublins – einen Schwerpunkt auf Medien und Werbung, Schlagzeilen und Slogans, wobei sowohl akustische als auch visuelle Splitter in den Text eingeflochten werden; bei der Transkription nonverbaler Phänomene wie auch bei der Imitation von optischen Wahrneh-

³⁴ Vgl. hierzu R. B[ertrand] Kershner: Joyce, Bachtin, and Popular Literature. *Chronicles of Disorder*, Chapel Hill/London 1989, S. 8: »Joyce's exposure to popular literature and journalistic writing was extensive and, by the time he had begun to write *Ulysses*, consciously directed. [...] From the frequency and kinds of allusions to popular books, magazines, and newspapers in *Ulysses*, it is clear that Joyce was attempting a sketch of the textual contribution to popular consciousness in Dublin in 1904.«

³⁵ Gorman: James Joyce. *His First Forty Years*, S. 124.

mungen vollführt Joyce im ›Ulysses‹ mancherlei Grenzüberschreitung, was bereits bei einem flüchtigen Blick auf das Druckbild des Romans augenscheinlich wird.

Joyce Instrumentierung, die Aufwertung des Klangs und der Wortgestalt, die häufigen Wortspiele und Lautmalereien rücken das handwerklich-künstlerische Material des Schriftstellers und damit den Artefaktcharakter des Werkes ins Blickfeld des Rezipienten, während seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ein Verbergen des Künstlichen als unabdingbare Voraussetzung für das wirkungsästhetische Ziel der Erzeugung von poetischer Illusion galt. Joyce wendet sich gegen die Vorstellung, dass es sich beim Leseprozess um einen passiven Vorgang handle; Bedeutung ist im ›Ulysses‹ nicht einfach ›vorhanden‹, als etwas eindeutig Erschließbares; auch die zahllosen biblischen, literarischen und philosophischen Zitate, die wie Mosaiksteinchen in das Gesamtbild des Werkes eingefügt sind, haben nicht den Status allgemeingültiger tradierter Wahrheiten, sondern sind Fragmente des ungestalteten Bewusstseins einer Epoche. Auf diese Weise wird die Lektüre des ›Ulysses‹ zu einem Austauschprozess, in dem der Leser auf völlig neuartige Weise aktiv in einen Text miteinbezogen wird, der an seine geistige Mitarbeit, seine Gedächtnisleistung, sein Weltwissen, an seine Kenntnis der literarischen Tradition und seine synthetisierenden Fähigkeiten erheblich höhere Anforderungen stellt als der Roman des 19. Jahrhunderts. Mit diesem summarischen und in mancherlei Hinsicht gewiss verkürzenden und bei einer oberflächlichen Beschreibung verharrenden Abriss der Spezifika des ›Ulysses‹³⁶ sind immerhin die Analysekategorien aufgefächert, die die Lektüre der berücksichtigten Werke Koeppens, Schmidts, Johnsons und Hildesheimers leiten sollen.

Der Verstoß gegen Rezeptionskonventionen war es, der Kritiker, Leser und Dichter gleichermaßen verwirrte und die literarische Öffentlichkeit vor die Frage stellte, ob und in welcher Weise eine Fortführung der Romantradition nach dieser Erschütterung noch denkbar sei. Mit dem Erscheinen des ›Ulysses‹ wurden in Deutschland Stimmen laut, die das Ende des Romans proklamierten.³⁷

³⁶ Auf eine großformatige, der Untersuchung vorangestellte Analyse des ›Ulysses‹, wie sie etwa Ute Müller in ihrer unlängst erschienenen Studie zur Faulkner-Rezeption nach 1945 zu den Werken Faulkners vornimmt (William Faulkner und die Deutsche Nachkriegsliteratur, Würzburg 2005 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft 537)), soll hier verzichtet werden – nicht nur, da es den Umfang der vorliegenden Studie sprengen würde, sondern auch, da diese es sich keineswegs zum Ziel setzt, die ohnehin zahllosen ›Ulysses‹-Untersuchungen um einen weiteren Beitrag zu vermehren; vielmehr soll in einer komparatistisch angelegten Analyse der Blick auf die Fortschreibung der von Joyce initiierten Traditionslinie nach dem Zweiten Weltkrieg, also auf die Spuren Joycescher Verfahren, Formen und Techniken in den Werken deutscher Nachkriegsautoren gerichtet werden.

³⁷ In Korrodiss Rezension aus dem Jahr 1927 heißt es: »Und da haben wir nun das Ende des Romans, in diesem Werk.« (Korrodi: Kritizismus im europäischen Roman, S. 141.) Pointierter, dabei deutlich abwertend, spricht Walter Muschg (Der deutsche Ulysses, S. 186f.) 1928 vom »Harakiri des europäischen Romans«. Arno Schirokauer

Ob in der frühen Kritik nun vom Todesstoß oder von einer Wiederbelebung die Rede war, Einstimmigkeit bestand darin, dass man am ›Ulysses‹ in Zukunft nicht mehr vorbeikommen werde: »Lobe oder beschimpfe ihn, wer will: er ist da. Man kann nicht mit Gleichmut an ihm vorübergehen.«³⁸ Viele Rezensenten (besonders diejenigen, die selber Schriftsteller waren) legten den deutschen Literaten den Roman als Pflichtlektüre nahe,³⁹ und häufig wurde schon zu diesem frühen Zeitpunkt das zukunftsweisende Potential des ›Ulysses‹ erkannt. So gelangt Bruno E. Werner zu der

Erkenntnis, hier ein Standardwerk vor sich zu haben, das eben durch die Tatsache, daß es einen Bilanzstrich unter eine ganze Epoche setzt, bereits wieder in die Zukunft deutet. Denn hier wird mit einer fast fanatischen Besessenheit ein morsches Gebilde bis in seine Fundamente bloßgelegt und damit den kommenden Geschlechtern die Möglichkeit gegeben, das Haus mit besseren Mitteln auf einem neuen Grunde wieder aufzubauen.⁴⁰

Uneinigkeit bestand in der Kritik darüber, welche Konsequenzen Joyce ›Ulysses‹ für die Weiterentwicklung der deutschen Romantradition haben würde. Dass er nicht folgenlos bleiben würde, stand fest – dennoch reichen die Urteile wiederum von dringendstem Appell bis zum vehementesten ›beware of imitation‹: Franz Blei war überzeugt, die deutschen Romanciers müssten angesichts des ›Ulysses‹

ihre psychologischen und sonstigen handwerklichen Techniken gründlich revidieren. [...] Sie werden die Zeit zum Lernen nützen müssen. [...] Aber die jüngeren Herrschaften des Romangewerbes werden schon durch dieses kaudinische Joch des James Joyce gehen müssen, wenn sie mehr als bloß so amüsieren wollen mit happy end bürgerlicher Vorstellung. Ulysses trennt die Böcke von den Schafen.⁴¹

Walter Schmits gesteht dem ›Ulysses‹ zu, psychologische und technische Anregungen zu bieten, fleht jedoch: »Der Himmel schütze uns gnädig vor unmittelbaren Nachahmungen! Das wäre eine literarische Pest sondergleichen. In Deutschland, wo man Ausländisches gern mit kritiklosem Hosianna begrüßt, ist

(Bedeutungswandel des Romans, in: Kritisches Erbe, S. 368f., hier S. 369 [zuerst in: Maß und Wert 3 (1940), S. 575–590]) sieht im ›Ulysses‹ mit dem Ende des Individuums den »Abschied vom Roman«, und Lutz Weltmann (Ulysses, in: Kritisches Erbe, S. 188–190, hier S. 190 [zuerst in: Deutsche Zeitung Bohemia (24.2.1928)]) konstatiert: »Joyce sprengt die Form des Romans.«

³⁸ Muschg: Der deutsche Ulysses, S. 187.

³⁹ Bertolt Brecht (Die besten Autoren über die besten Bücher des Jahres, in: Kritisches Erbe, S. 222 [zuerst in: Das Tagebuch 9 (1928), S. 2098]) räumt ihm den Status eines unentbehrlichen »Nachschlagewerks für Schriftsteller« ein.

⁴⁰ Werner: Der Ulysses des James Joyce, S. 209.

⁴¹ Franz Blei: James Joyce: Ulysses, in: Kritisches Erbe, S. 247 [zuerst in: Literarisches Magazin: Neue Revue 4 (Juni 1930), S. 139].

die Gefahr nicht ganz von der Hand zu weisen.«⁴² Der Zeitraum von über 70 Jahren hat die verhältnismäßig wenigen Kritikerstimmen, die verkündeten, dass der ›Ulysses‹ einmalig oder gar folgenlos bleiben werde, Lügen gestraft. Curtius hatte nicht Unrecht, als er 1928 schrieb: »Zu einem abschließenden Urteil ist die Zeit noch nicht reif. Erst in Jahrzehnten wird man abmessen können, was Joyce in unserer Epoche bedeutet – den Beginn einer neuen Literatur oder eine abseitige grandiose Monstrosität.«⁴³ Die Zeit hat gezeigt, dass der ›Ulysses‹ des James Joyce keineswegs eine ›abseitige Monstrosität‹ blieb oder gar die Totenglocke des Romans geläutet hat; vielmehr hat er sich bis in die Gegenwart hinein als Inspirationsquelle und Herausforderung behauptet.

Den nachhaltigsten Einfluss übte Joyce freilich nicht auf die Literaturkritik, sondern auf die Literaten selbst aus. Heute ist unstrittig, dass ohne Joyce radikales Experiment mit dem flexiblen Medium des Romans die weitere Entwicklung dieser Gattung im 20. Jahrhundert anders verlaufen wäre – und das betrifft keineswegs allein die englischsprachige Literatur.

Mit der Frage nach dem Einfluss Joyce auf nachfolgende Schriftstellergenerationen ist zunächst ein weites Feld eröffnet, denn welcher Roman der letzten fünfzig Jahre ist rein faktisch keine »post-joycean novel«?⁴⁴ Selbst Autoren, die in seinen Werken eher eine Bedrohung denn eine Quelle positiver Energie für die weitere Entwicklung des Romans sahen, fanden sich vor die Aufgabe gestellt, in Abgrenzung von Joyce eine Gegenposition zu formulieren. Der Einwand des ersten Joyce-Biographen Gorman, dass es sich um ein hochgradig intellektuelles wie individuelles Werk handle, dessen schillernde Vielgestaltigkeit jedes Nachahmungsversuchs spottete,⁴⁵ mag zwar insofern zutreffen, als die weitere literarische Entwicklung im 20. Jahrhundert keinen zweiten ›Ulysses‹ hervorbrachte; Gorman verkennt jedoch die sichtbaren Spuren des Romans in den Werken der Nachfolger James Joyce.

Döblin war neben Tucholsky einer der ersten Schriftsteller, die das Wirkungspotential des ›Ulysses‹ schon früh erkannten. Während es bei Tucholsky jedoch

⁴² Walter Schmits: James Joyce, in: *Kritisches Erbe*, S. 136–139, hier S. 139 [zuerst in: *Kölnische Zeitung* (3.11.1927)]; ähnlich urteilt auch Fritz Gaupp (*Kritisches zum Ulysses von James Joyce*, in: *Kritisches Erbe*, S. 194–196, hier S. 194 [zuerst in: *Badische Presse* (4.4.1928)]): »Der zeitgenössische Roman aber hüte sich vor Nachahmung!«

⁴³ Ernst Robert Curtius: James Joyce, in: *Kritisches Erbe*, S. 226–232, hier S. 226 [zuerst in: *Die Literatur* (November 1928), S. 121–128].

⁴⁴ Robert Adams: *Afterjoyce. Studies in Fiction after Ulysses*, New York 1977, S. 3.

⁴⁵ »Its influence will undoubtedly be felt for many years, but it will be the influence of a cerebral approach, the deepening of a spirit that was already in the air. [...] The individuality of ›Ulysses‹ is too striking for it to have many disciples. [...] On the other hand, it is impossible to conceive of anybody taking over Joyce's prose and construction; the man is too various.« (Gorman: *James Joyce. His First Forty Years*, S. 121.)

ehrer bei einer skeptischen Würdigung blieb,⁴⁶ stellt sich Döblin bewusst an den Anfang der Reihe deutscher Autoren (ihm folgten Ivan Goll – der 1927 die höchste Würdigung Joyce in wenige Worte fasste: »James Joyce ist unser größter Dichter«⁴⁷ – Hermann Broch, Hans Henny Jahnn und viele mehr), die sich verschiedener Materialien und Verfahren aus der Versuchsanordnung des ›Ulysses‹ bedienen, sie variiert und in ihre literarische Produktion integriert haben: »Especially as regards Broch, Döblin, and Jahnn, the first generation of German-language writers inspired by *Ulysses*, Joyce's novel had an instant and profound effect on their style, transforming the literary sensibilities literally overnight.«⁴⁸

Döblins Besprechung des ›Ulysses‹ in ›Das deutsche Buch‹ von 1928 ist bis heute eine der (bei aller gegebenen Kürze) dezidiertesten Würdigungen des Romans sowie zugleich ein aufschlussreiches Dokument für die Faszination, die Joyce auf einen deutschen Schriftsteller ausgeübt hatte, der verneint, »in den letzten Jahrzehnten einem umfangreichen Schriftwerk von derartiger Radikalität in der Form begegnet zu sein [...]. Dies ist ja auch ein Experimentierwerk, weder

⁴⁶ Eine Untersuchung zur produktiven Joyce-Rezeption Tucholskys wäre nichtsdestoweniger ein Desiderat, da neben der ›Ulysses‹-Rezension auch der Essay ›Der innere Monolog‹ (1927) (in: ders.: Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. v. Antje Bonitz u.a., Bd. 9: Texte 1927, hg. v. Gisela Enzmann-Kraiker, Ute Maack u. Renke Siems, Reinbek b. Hamburg 2004, S. 358–361) auf Joyce Bezug nimmt; zudem steht der Gesprächssetzen in einem literarischen Salon stenographierende Text ›Das Stimmengewirr‹ (Kurt Tucholsky: Das Stimmengewirr, in: ders.: Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. v. Antje Bonitz u.a., Bd. 13: Texte 1930, hg. v. Sascha Kiefer, Reinbek b. Hamburg 2003, S. 229–231) in seiner interpunktionslosen und montageartigen Form in engem Bezug zu Prosaverfahren, die bereits im ›Ulysses‹ erprobt werden; Tucholskys ›Herr Wendriner kann nicht einschlafen‹ (1926) (in: ders.: Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. v. Antje Bonitz u.a., Bd. 8: Texte 1926, hg. v. Gisela Enzmann-Kraiker u. Christa Wetzel, Reinbek b. Hamburg 2004, S. 186–188) kann als Replik auf das ›Penelope‹-Kapitel gelesen werden, wie dies auch Renke Siems in seinem Aufsatz ›Gesprochene Schrift. Zu Kurt Tucholskys Erzählprosa‹ andeutet (in: Kurt Tucholsky. Das literarische und publizistische Werk, hg. v. Sabina Becker u. Ute Maack, Darmstadt 2002, S. 213–244, hier S. 228). Ein Vergleich der Lottchen-Monloge mit ›Penelope‹ wäre eine lohnende Aufgabe (vgl. Kurt Tucholsky: Ankunft (1928), in: ders.: Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. v. Antje Bonitz u.a., Bd. 10: Texte 1928, hg. v. Ute Maack, Reinbek b. Hamburg 2001, S. 372–374; Kurt Tucholsky: Lottchen besucht einen tragischen Film (1929), in: ders.: Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. v. Antje Bonitz u.a., Bd. 11: Texte 1929, hg. v. Ute Maack u. Victor Otto, Reinbek b. Hamburg 2005, S. 403–407; Kurt Tucholsky: Lottchen beichtet 1 Geliebten (1931), in: ders.: Gesamtausgabe. Werke und Briefe, hg. v. Antje Bonitz u.a., Bd. 14: Texte 1931, hg. v. Sabina Becker, Reinbek b. Hamburg 1998, S. 32–34; Kurt Tucholsky: Lottchen wird saniert (1931), in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 14, S. 87–91; Kurt Tucholsky: Es reut das Lottchen (1931), in: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 14, S. 100–102).

⁴⁷ Ivan Goll: Der Homer unserer Zeit: Über James Joyce, in: Kritisches Erbe, S. 130–134, hier 134 [zuerst in: Die Literarische Welt 3/24 (17.6.1927), S. 396–400].

⁴⁸ Wenginger: James Joyce in German-speaking countries, S. 29.

ein Roman noch eine Dichtung, sondern ein Beklopfen ihrer Grundelemente.«⁴⁹ Joyce suche »auf seine Weise die Frage zu beantworten: wie kann man heute dichten? Zunächst hat jeder ernste Schriftsteller sich mit diesem Buch zu befassen.«⁵⁰ Döblin ist nicht der einzige, der künftigen Schriftstellergenerationen den ›Ulysses‹ als Pflichtlektüre nahe legt. Ein ähnliches Anliegen wird von Hermann Broch in seinem Aufsatz ›James Joyce und die Gegenwart‹ (1936) vorgebracht, in dem es heißt, das Werk nehme »zu der Frage nach der Möglichkeit der Weltabbildung, zu der Frage nach der Möglichkeit des Dichterischen schlechthin, Stellung.«⁵¹ Broch sieht den ›Ulysses‹ (den er als adäquaten dichterischen Ausdruck moderner Welterfahrung der Relativitätstheorie gegenüberstellt) als das Werk an, das trotz der Erkenntnis einer prinzipiellen Unabbildbarkeit der Welt⁵² die gewaltige Aufgabe der literarischen Gestaltung von Totalität als »Weltalltag der Epoche«⁵³ in Angriff genommen und bewältigt habe. Broch belegt den ›Ulysses‹ mit dem Schlagwort »Intensiv-Roman« und versteht darunter ein

sprachliches Ausdrucksgebilde, das durch die Präzision und Ökonomie seiner Darstellungsmittel, durch die präziseste Wortwahl, durch präziseste Architektonik in Inhalt und Form, durch eine präzise Symbolik im Psychologischen und sogar im Klanglichen das dem Roman vorgeschriebene Totalbild des Lebens zu erreichen trachtet.⁵⁴

Broch stellt fest, dass es Joyce »um die Totalität des Lebens und des Menschen geht, um eine Totalität, die von der tiefsten irrationalen Schicht bis hinauf zu seinem rationalsten Denken zum Ausdruck gebracht wird.«⁵⁵ Neben den theoretischen und poetologischen Ausführungen sind Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ und Brochs ›Tod des Vergil‹ beredte Zeugnisse dieser produktiven Auseinandersetzung mit den vom ›Ulysses‹ freigelegten formalen Potentialen. In dieser Reihe wäre als Dritter Hans Henny Jahnn zu nennen, der in seiner Besprechung des Romans aus dem Jahr 1930 zunächst die Parallelen zwischen Döblin und Joyce aufzeigt, kurze Zeit später selbst für den ›Ulysses‹ wirbt (»Kauft das Buch, und lest es immer wieder. Und wer darüber erschrickt, prüfe sich, ob er seine Existenz

⁴⁹ Alfred Döblin: »Ulysses« von Joyce [März 1928], in: ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden, in Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. v. Anthony W. Riley, Kleine Schriften III, hg. v. Anthony W. Riley, Zürich/Düsseldorf 1999, S. 130–134, hier S. 132 [zuerst in: Das deutsche Buch 8 (1928)].

⁵⁰ Ebd., S. 134.

⁵¹ Hermann Broch: James Joyce und die Gegenwart, in: ders.: Kommentierte Werkausgabe, hg. v. Paul Michael Lützel, Bd. 9/1: Schriften zur Literatur I: Kritik, Frankfurt a.M. 1975 (suhrkamp taschenbuch 246), S. 64–94, hier S. 67.

⁵² Vgl. ebd., S. 66.

⁵³ Ebd., S. 64.

⁵⁴ Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit (1947/48), in: ders.: Kommentierte Werkausgabe, Bd. 9/1, S. 111–284, hier S. 246.

⁵⁵ Broch: James Joyce und die Gegenwart, S. 75.

nicht auf Blindheit, Lügen und Taubheit aufgebaut hat.«⁵⁶) und sich schließlich nach der Publikation von ›Perrudja‹ mit Joyce im vereinigenden ›wir‹ in eine Reihe stellt: »Wir haben nur den Kreis des Schauens zu weiten versucht.«⁵⁷ Man kann durchaus von einer Tradition produktiver Joyce-Rezeption sprechen, die sich im Rahmen des ohnedies einzigartigen internationalen Austauschs der künstlerischen Moderne in einem Wechselspiel mit originär deutschen avantgardistischen Tendenzen etablierte.⁵⁸ Diese erste Phase produktiver Joyce-Rezeption, die in der wegweisenden Studie Mitchells ergebnisreich dargelegt worden ist,⁵⁹

⁵⁶ Hans Henny Jahnn: James Joyce: Ulysses, in: *Kritisches Erbe*, S. 251 [zuerst in: *Der Kreis* 7 (1930), S. 472–473].

⁵⁷ Hans Henny Jahnn: Aufgabe des Dichters in dieser Zeit, in: *Kritisches Erbe*, S. 280f., hier S. 281 [zuerst in: *Der Kreis* 9 (1932), S. 267–275].

⁵⁸ Es war jedoch nicht unmöglich, sich dem Tumult des Literaturbetriebs zu entziehen, der 1927 der Publikation des deutschen ›Ulysses‹ folgte; das prominenteste Beispiel dafür war Thomas Mann, der als Romancier an den zentralen Paradigmen der Gattung festhielt und sich von den avantgardistischen Tendenzen weitgehend abgrenzte; Studien über Joyce stellten für ihn den einzigen Weg zu Joyce dar, denn »ihn selbst zu studieren, dazu fehlt es mir an der nötigen rezeptiven Freiheit und Gutwilligkeit. Ich ahne eine Verwandtschaft, möchte sie aber lieber nicht wahrhaben, weil, wenn sie vorhanden wäre, Joyce alles viel besser, kühner, großartiger gemacht hätte.« (Thomas Mann: Brief an Agnes E. Meyer vom 5.8.1944, in: ders.: *Briefe 1937–47*, hg. v. Erika Mann, Frankfurt a.M. 1963, S. 381–383, hier S. 382.) An anderer Stelle heißt es: »Mein Vorurteil war, daß neben Joyce' exzentrischem Avantgardismus mein Werk wie flauer Traditionalismus wirken müsse.« (Thomas Mann: Die Entstehung des Dr. Faustus, in: ders. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt a.M. 1960, Bd. XI: *Reden und Aufsätze* 3, S. 145–301, hier S. 205.) Diese Sorge Thomas Manns ist nicht völlig aus der Luft gegriffen, da die Entwicklung seiner Prosa ähnliche Themenkomplexe berührt, Tendenzen offen legt (als Beispiele seien lediglich die Zeithematik im ›Zauberberg‹ oder der Innere Monolog Goethes in ›Lotte in Weimar‹ genannt), die im ›Ulysses‹ weitaus radikaler gestaltet wurden; dennoch geht ein Vergleich zwischen Thomas Mann und Joyce insofern von problematischen Prämissen aus, als der experimentelle Avantgardismus des James Joyce und das auf traditionellen Parametern fußende Fortschreiben der Erzähltradition durch Thomas Mann als zwei parallele Stränge der Romanentwicklung im 20. Jahrhundert aufgefasst werden müssen. Diese fundamentale Scheidung zweier historischer Entwicklungen wird beispielsweise in der Studie von Peter Egri (*Avantgardism and Modernity. A Comparison of James Joyce's Ulysses with Thomas Mann's Der Zauberberg und Lotte in Weimar*. Budapest 1972) nicht hinreichend berücksichtigt. Treffender spricht dagegen Michael Palencia-Roth von Thomas Mann's non-relationship to James Joyce, in: *Modern Language Notes* 91 (1976), S. 575–582. Vgl. Weninger: James Joyce in German-speaking countries, S. 49.

⁵⁹ Mitchell: James Joyce and the German Novel 1922–1933. Als durchaus erhellend, wenngleich in starker Anlehnung an Mitchell, ist auch Kapitel 7 (»The impact of Ireland on Germany since 1900«) der Studie von Patrick O'Neill zu bewerten: *Ireland and Germany. A Study in Literary Relations*, New York, Bern, Frankfurt a.M. 1985. Wenngleich der dokumentierte Zeitraum von O'Neills Arbeit weiter gesteckt sein soll, so bietet sie bedauerlicherweise zur Joyce-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg nur

fand jedoch nach 1933 ein vorzeitiges Ende, da die nationalsozialistische Kulturpolitik in Deutschland all die experimentellen und avantgardistischen Tendenzen, deren Blüte kaum begonnen hatte, im Keim erstickte und den Zufluss ›entarteter‹ moderner Kunst aus dem Ausland verhinderte.

wenige und sehr allgemeine, teilweise höchst spekulative und daher fragwürdige Informationen. Einen kenntnis- und materialreichen Ansatz weisen hingegen die zwei Aufsätze Robert Weningers auf, die in dem zweibändigen Sammelband ›The Reception of James Joyce in Europe‹ erschienen sind: Weninger: James Joyce in German-speaking countries: The Early Reception, 1919–1945, sowie ders.: The Institutionalization of ›Joyce‹: James Joyce in (West) Germany, Austria and Switzerland, 1945 to the Present, in: The Reception of James Joyce in Europe (Volume I: Germany, Northern and East Central Europe. Volume II: France, Ireland and Mediterranean Europe, ed. by Geert Lernout and Wim van Mierlo, London/New York 2004 (The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British Authors in Europe), S. 14–50 (darin zu Jahnn bes. S. 29f., zu Döblin S. 30f. und zu Broch S. 31–33) und S. 51–69. Im selben Band beleuchtet ein Aufsatz Wolfgang Wichts die Rezeption – oder vielmehr Stigmatisierung – Joyce in der SBZ/DDR: The Disintegration of Stalinist Cultural Dogmatism: James Joyce in East Germany, 1945 to the Present, in: The Reception of James Joyce in Europe. Volume I, S. 70–88.

Als Ergänzung zu Mitchells und Weningers Ausführungen zur Joyce-Rezeption bei Döblin, Broch und Jahnn können herangezogen werden: Joris Duytschaever: Joyce – Dos Passos – Döblin: Einfluß oder Analogie?, in: Materialien zu Alfred Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹, hg. v. Matthias Prangel, Frankfurt a.M. 1975, S. 136–149; Ulrich Schneider: Joyce und Döblin, in: ders.: James Joyce. Studien zu Dubliners und Ulysses, hg. v. Eberhard Kreutzer, Arno Löffler, Dieter Petzold, Erlangen 1997, S. 256–269; Ceagha Zalubka: Parallelen der Erzähltechnik in den Werken von Alfred Döblin und James Joyce, in: *Studia Germanica Posnaniensia* 1 (1971), S. 59–67; Andrew McLean: Joyce's Ulysses and Döblin's Alexanderplatz Berlin [sic!], in: *Comparative Literature* 25 (1973), S. 97–113; Frauke Tomczak: Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyce' Ulysses und Döblins Berlin Alexanderplatz, Frankfurt 1992; Adrian Stevens: Hermann Broch as a Reader of James Joyce, in: Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit. Londoner Symposium 1991, hg. v. Adrian Stevens, Innsbruck 1994, S. 77–101; Joseph Strelka: Hermann Broch. Comparatist and Humanist, in: *Comparative Literature Studies* 12 (1975); S. 67–79, Jean-Michel Rabaté: Joyce and Broch, in: *Comparative Literature Studies* 19 (1982), S. 121–130; Manfred Durzak: Hermann Broch und James Joyce. Zur Ästhetik des modernen Romans, in: *DVjS* 40 (1966), S. 391–433; Breon Mitchell: Hans Henny Jahnn and James Joyce, in: *Arcadia* 6 (1971), S. 44–71; Paul Michael Luetzeler: Hermann Broch und Georg Lukács. Zur Wirkungsgeschichte von James Joyce, in: *Études Germaniques* 35 (1980), S. 290–299; Jürgen Heizmann: Neuer Mythos oder Spiel der Zeichen? Hermann Brochs literarästhetische Auseinandersetzung mit James Joyce, in: *DVjS* 72 (1998), S. 512–530. Der Beziehung zwischen Joyce und Robert Musil hingegen sind nur wenige Einzeluntersuchungen gewidmet worden; als Beispiel wäre hier Juan García Ponce zu nennen, der in seinem Beitrag ›Musil and Joyce‹ (in: James Joyce Quarterly 5 (1968), S. 75–85) die Frühwerke der Autoren – besonders den ›Törleß‹ und ›A Portrait‹ – einander vergleichend gegenüberstellt.

Zwar »waren die Verfasser mit irischer Staatsangehörigkeit von den Verbotsanweisungen ausgenommen, sobald eine antibritische Haltung in ihren Romanen nachzuweisen war;«⁶⁰ ausgenommen von der Ausnahme war jedoch – neben William Butler Yeats – James Joyce.⁶¹ Wenngleich der ›Ulysses‹ bereits 1938 von Karl Arns aufgrund seiner »jüdischen Motivik« in den Index der anglo-jüdischen Literatur eingetragen worden war,⁶² kam es doch erst im Jahr 1942 zu einem staatlichen Verbot des Romans, als Joyce im Verzeichnis englischer und nordamerikanischer Schriftsteller unter den »Autoren der Feindländer« als »unabhängig von der Staatsangehörigkeit unerwünscht« klassifiziert wurde.⁶³ Franke weist darauf hin, dass die Diskriminierung des ›Ulysses‹ sowie die Entfernung des Romans aus Bibliotheken und Unterricht von wissenschaftlichen Kreisen ausging und vermutlich schon vor 1942 vollzogen war.⁶⁴ Dies bestätigen die Kritiken, die bereits in den frühen dreißiger Jahren von einem zunehmend feindseligen Ton gefärbt waren. Bemerkenswerter als die nationalsozialistischen, radikal ablehnenden Urteile, wie etwa das von Paul Meissner in seiner ›Englischen Literaturgeschichte‹ von 1938, in der von der »entarteten Kunst eines James Joyce« und dem »Zersetzende[n] rein intellektualistischer Kunst«⁶⁵ die Rede ist, sind die neun Besprechungen des ›Ulysses‹ von Karl Arns,⁶⁶ anhand derer sich anschau-

⁶⁰ Dietrich Strothmann: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich, 2. verbesserte und mit einem Register versehene Auflage, Bonn 1963, S. 226.

⁶¹ Vgl. ebd., Anm. 489.

⁶² Vgl. ebd., S. 233: »In der Reihe der offiziellen Verbotsbibliographien nimmt der ›Index der anglo-jüdischen Literatur‹ von Karl Arns seiner Zielsetzung entsprechend einen besonderen Platz ein. Dieses Verzeichnis war als Fachindex zur Säuberung der fremdsprachlichen Büchereien in Schulen und Universitäten angefertigt worden und umfasste das vorhandene klassische und moderne Unterrichtsschrifttum bis zum Jahr 1937. Es handelte sich außerdem um einen Katalog, dem eine Prüfung allein nach rassischen Gesichtspunkten vorangegangen war und der neben den Schriften jüdischer Autoren auch Werke enthielt, in denen jüdische Themen behandelt oder jüdische Personen beschrieben wurden.«

⁶³ Jeweils zitiert nach Franke: Die Rezeption des ›Ulysses‹ im deutschen Sprachbereich. Übersetzung, Verbreitung und Kritik, S. 106.

⁶⁴ Zu diesen und den folgenden Ausführungen bezüglich der Publikationsgeschichte des ›Ulysses‹ in Deutschland vgl. Rosemarie Frankes unerlässliche Studie ›Die Rezeption des ›Ulysses‹ im deutschen Sprachbereich. Übersetzung, Verbreitung und Kritik‹, sowie die Dissertation Rosemarie Frankes: James Joyce und der deutsche Sprachbereich: Übersetzung, Verbreitung und Kritik in der Zeit von 1919–1967, Berlin 1970.

⁶⁵ Paul Meissner: aus: Englische Literaturgeschichte, Bd. 4: Das 20. Jahrhundert, Berlin 1939, in: Kritisches Erbe, S. 364f., hier S. 365.

⁶⁶ Karl Arns: James Joyce, in: Kritisches Erbe, S. 108f. [zuerst in: ders.: Jüngstes England: Anthologie und Einführung, Leipzig 1925], Roman und Drama in neuesten England, in: Kritisches Erbe, S. 121f. [zuerst in: Jahrbuch für Wissenschaft und Jugendbildung 2 (1926), S. 40], Die neue englische Romantechnik, in: Kritisches Erbe, S. 124 [zuerst in: Germania (15.2.1927), S. 2], Die Engländerei in der Literatur, in: Kritisches Erbe,

lich nachvollziehen lässt, wie sich selbst bei einem ursprünglich differenziert urteilenden Kritiker, der zunächst dazu beigetragen hatte, Joyce in Deutschland zu Ruhm und Ansehen zu verhelfen, plötzlich negative, ablehnende Tendenzen gegenüber Joyce ›entarteter‹ Formkunst abzeichnen. Hatte Arns Joyce 1925 noch eine »gewaltige künstlerische Dynamik«⁶⁷ attestiert, postuliert er 1928: »den obszönen und zynischen Joyce lehnen wir ab.«⁶⁸ 1941 werden dem ›Ulysses‹ und seinem Autor gar »typische irische Eigenschaften [...] in überzüchteten Formen«⁶⁹ unterstellt. Obwohl Joyce Romane vermutlich nie in den Flammen der Bücherverbrennungen landeten, schien es in wissenschaftlichen und publizistischen Kreisen angesichts des heraufziehenden politischen Klimas Anfang der dreißiger Jahre offenbar ratsamer, Vorbehalte gegenüber der ›schädlichen Beeinflussung‹ des ›zum Nationalsozialismus zu erziehenden Volkes‹ durch »Sprachkunstwerke und experimentelle Formgebilde«⁷⁰ zu artikulieren oder sich eines Werturteils zumindest zu enthalten. So konnte Walter Schirmer im Jahr 1944/45 die radikale Unterdrückung avantgardistischer Tendenzen in der deutschen Literatur mit den Worten verkünden: »Heute schon kann man Joyce und sein Werk historisch sehen, er ist passé, nicht nur als Mode in der Laune des Lesepublikums, sondern als Schicksal, das er mit allen großen Anregern teilt, die, gerade weil sie Erfolg hatten, die Fackel weiterreichten und selber ins Dunkel der Vergessenheit zurücktraten.«⁷¹

Dass die Zeit Schirmers Urteil Lügen gestraft hat, dass Joyce nach dem Krieg keineswegs »passé« oder vergessen war, beweist nicht allein die umfangreiche Forschung, die noch immer von der Unerschöpflichkeit des ›Ulysses‹ zehrt – auch auf die deutsche Nachkriegsliteratur sollte sich der Einfluss des Romans als nachhaltig erweisen. O’Neill stellt fest, dass, wäre der ›Ulysses‹ nicht geschrieben worden, »the course of German literary history would certainly have been very different and German writing very much the poorer. No twentieth-century English-language writer of whatever national provenance made as deep and lasting

S. 125f. [zuerst in: *Der Hellweg* (10.4.1927), S. 105–107], James Joyce: *Ulysses*, in: *Kritisches Erbe*, S. 217–220 [zuerst in: *Orplid* 5 (1928), S. 50–53], *Englands neue und neueste Literatur und wir*, in: *Kritisches Erbe*, S. 236f. [zuerst in: *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (29.9.1929)], *Alte und neue irische Renaissance*, in: *Kritisches Erbe*, S. 263f. [zuerst in: *Der Gral* 26 (1931), S. 928–933], aus: ders.: *Literatur und Leben im heutigen England*, Leipzig 1933, S. 117f., in: *Kritisches Erbe*, S. 317, aus: ders.: *Grundriß der englischen Literatur*, Paderborn 1941, S. 146–147, in: *Kritisches Erbe*, S. 412f.

⁶⁷ Arns: James Joyce, S. 108.

⁶⁸ Arns: James Joyce: *Ulysses*, S. 220.

⁶⁹ Karl Arns: aus: ders.: *Grundriß der englischen Literatur*, Paderborn 1941, S. 413.

⁷⁰ Vgl. Strothmann: *Nationalsozialistische Literaturpolitik*, S. 324f.

⁷¹ Walter Schirmer: James Joyce und der englische Roman, in: *Kritisches Erbe*, S. 417–420, hier S. 417 [zuerst in: *Aufbau* 1 (1944/45), S. 42–46].

an impact in Germany as did James Joyce.⁷² Wenngleich diesem Urteil nachdrücklich zuzustimmen ist, bedürfen O'Neills weitere Ausführungen einer Revision, da sie die existentiellen Probleme im Nachkriegsdeutschland verkennen und insofern ein unzulängliches Bild der Rezeptionssituation zeichnen:

A new literary sensation hit German readers in the mid-twenties, one whose long term effects were to alter the face of German literature even more radically: it was the notorious novel *Ulysses* of yet a third Dubliner, James Joyce. The third Reich put a temporary stop to his impact, but with the renewal of German intellectual life in 1945 Joyce again immediately re-established his claims as the greatest single foreign influence on German Literature of our time.⁷³

So groß der Nachholbedarf nach dem Krieg, so dringend das Bedürfnis, verlorene Zeit aufzuarbeiten und den Schrecken des Krieges literarisch zu gestalten gewesen sein mögen, die Wiederaufnahme der literarischen Produktion und der Wiederanschluss an die internationale Literatur ging bei vielen Dichtern nur langsam vonstatten. Die Nöte des tagtäglichen Überlebens, die Armut, die Papierknappheit forderten ihren Tribut. Für die Rezeption großer Romane, oder gar für die Niederschrift eines solchen fehlte die Zeit, für den Erwerb häufig das Geld; 1948 entzieht die Währungsreform »dem Literaturmarkt die finanzielle Grundlage«.⁷⁴ Auch die Bedeutung der Kulturpolitik der Siegermächte ist nicht zu unterschätzen; von ihnen wurden unmittelbar nach Kriegsende der Büchermarkt, die Bestückung der Bibliotheken und die Curricula mitbestimmt: Die in der amerikanisch besetzten Zone unter dem Schlagwort *re-education* von der Information Control Division betriebene Programmatik

zielte auf die Verhinderung der Produktion und Verbreitung nationalsozialistischer, rassistischer und militaristischer und auf die Förderung demokratischer Literatur. [...] Die amerikanische Literaturpolitik bediente sich dezidiert der Techniken der administrativen Literaturlenkung. Der unmittelbaren Verbotspolitik, die gesteuert wurde durch Papierzuteilungen und Lizenzerteilungen, stand eine Politik der Förderung erwünschter Literatur gegenüber. Es wurde versucht, in den Westzonen das Ideal des American Way of Life zu propagieren; zu den ersten Texten, die in Deutschland wieder publiziert wurden, gehörten Benjamin Franklins Autobiographie sowie Biographien über Thomas Jefferson [und] Stücke Thornton Wilders.⁷⁵

Zu den amerikanischen Autoren, die im Zuge der *re-education*-Politik in den Folgejahren importiert wurden, zählten dann auch Hemingway oder Faulkner.

⁷² O'Neill: Ireland and Germany, S. 275.

⁷³ Ebd., S. 248.

⁷⁴ Peter J. Brenner: Nachkriegsliteratur, in: Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte, hg. v. Horst A. Glaser, Bern/Stuttgart/Wien 1997 (UTB 1981), S. 33–58, hier S. 48.

⁷⁵ Ebd.

In der DDR (bzw. der SBZ) freilich stellt sich die Joyce-Rezeption nach 1945 unter den Leitlinien der offiziellen Literaturdoktrin – und mit Georg Lukács als »superior anti-Joycean authority«⁷⁶ – als ungleich problematischer dar als im Westen. Immerhin galt Joyce hier gleichsam als die Inkarnation des Bösen,

the arch-enemy of socialist realism, only equalled by Proust and Kafka. [...] In line with the normative determinism of this doctrine [d.h. des Sozialistischen Realismus], the first All-Union Congress of Soviet Writers at Moscow in August 1934 dismissed non-realist forms of literary representation, in particular the new styles of modernism and the avantgarde. Joyce was declared the chief culprit who had committed the crimes of violating the decency of realism (Radek mentions Tolstoy and Balzac) and of producing a petty-bourgeois travesty of capitalist reality completely inadmissible to a socialist society. [...] According to Stalinist scripture, Joyce became satan incarnate, since U[lysses] obviously was the seminal work of the kind of fiction that addressed the collapse of any ›truth‹ and messianism. [...] Joyce's name continued to be the anathema after the war, particularly in East Germany.⁷⁷

»Die gemeinsame Grunderfahrung aller Deutschen seit 1945 ist«, so Robert Hettlage, zweifellos »die eines Kontinuitätsbruchs in der Geschichte.«⁷⁸ Die Joyce-Rezeption in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg dokumentiert hingegen eindrucksvoll, wie unscharf, ja schlichtweg unzutreffend die geläufige These von der *Stunde Null* oder der *tabula-rasa*-Stimmung der deutschen Nachkriegsliteratur ist. Anstelle eines radikalen Bruchs in der literarischen Tradition lässt sich vielmehr beobachten, wie zentrale experimentelle Tendenzen nach ihrer gewaltsamen Unterdrückung ihren Weg fortsetzen. Einhergehend mit einem Ringen um neue Ausdrucksmittel für die adäquate Gestaltung der Kriegs- und Nachkriegserfahrungen setzt eine Rückbesinnung auf Vorhandenes ein. Es lag nahe, an Angefangenes anzuknüpfen, an modernistische Techniken der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts, war doch die vor dem Krieg junge Schriftstellergeneration mit diesen Techniken wohl vertraut, als sie vom Naziregime zum Verstummen gebracht wurde.⁷⁹

⁷⁶ Wicht: *The Disintegration of Stalinist Cultural Dogmatism*, S. 73.

⁷⁷ Ebd., S. 70–72. Vgl. auch Karl Radek: Schlusswort, in: *Kritisches Erbe*, S. 329–333 [zuerst in: *Internationale Literatur* 4/5 (1934)].

⁷⁸ Robert Hettlage: *Epoche – sozialgeschichtlicher Abriss: BRD – DDR*, in: *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, hg. v. Horst A. Glaser, Bern/Stuttgart/Wien 1997 (UTB 1981), S. 5–18, hier S. 5.

⁷⁹ Allein schon die biographisch bedingte Kontinuität der Literaturentwicklung widerlegt den Mythos von der ›Stunde Null‹, denn mit den Exilanten bzw. den Schriftstellern der Inneren Emigration sind nach dem Krieg »die Autoren jener ›jungen Generation‹ der zwischen 1900 und 1914 geborenen Schriftsteller wieder präsent, die überwiegend schon gegen Ende der Weimarer Republik hervorgetreten waren und auch nach 1933 publizieren konnten: Günter Eich schrieb und realisierte auch während des ›Dritten Reiches‹ Hörspiele, Erich Kästner (1899–1974) war als Filmautor tätig, Wolfgang Koepfen (1906–1996) publizierte 1934 *Eine unglückliche Liebe* und 1935 *Die Mauer schwankt*

So kommt es im Nachkriegsdeutschland in gewisser Weise zu einer zweiten, wiederbelebten Moderne, die auf eine grundlegend veränderte historische Situation trifft. Der existenziellen Krise nach dem Ersten Weltkrieg, die insbesondere in der expressionistischen Dichtung ihren Ausdruck fand, folgt nach 1945 eine noch tiefere Erschütterung nach den Erfahrungen mit den ungleich grausameren Zerstörungsmaschinerien des Zweiten Weltkrieges und des Holocausts. Die avantgardistischen Techniken werden nach 1945 von einem neuen Standpunkt aus hinterfragt, im dichterischen Prozess fortgeführt, modifiziert oder verworfen.

Jede komparatistische Arbeit, die auf der Basis von philologischen Befunden Rezeptionsphänomene aufzuzeigen und nachzuweisen bemüht ist, steht vor dem Problem, dass sich die Quellen künstlerischer Einflüsse und der Weg, den diese zurückgelegt haben, oft nur schwer nachvollziehen lassen. Man kann nicht umhin, neben einem direkten Rückgriff auf formale Eigenarten eines Autors eine vermittelte Rezeption anzunehmen, in der weiteren Autoren eine nicht zu unterschätzende Mittlerposition zukommt.

The more these writers [Broch, Döblin, Jahn, Brecht, Th. Mann] appropriated ›Joyce‹, whether in silence, exile, or cunning, and – we should not neglect the larger intertextual context at play in twentieth-century literary history – the more Joyce’s techniques had by and large been used, absorbed by and disseminated through the works of other contemporaries such as Virginia Woolf, John Dos Passos and William Faulkner, the more difficult it becomes to trace and pinpoint the direct lineage of Joyce’s influence on subsequent generations of German-language readers and writers.⁸⁰

Auch die Teilhabe an einem allgemeinen geistigen Klima kann ähnliche künstlerische Tendenzen und Phänomene hervorbringen, die sich nicht mit den Kategorien ›Einfluss‹ oder ›Rezeption‹ erfassen lassen. Dies trifft in besonderem Maß auf die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts zu, die sich durch übernationale Verflechtungen künstlerischer Strömungen, einen regen Austausch zwischen Künstlern verschiedener Nationen sowie durch gleichzeitige Entfaltungen paralleler ästhetischer Konzepte auszeichnete.⁸¹ James Joyce und sein Werk sind (trotz

und konnte zwischen 1935 und 1941 im *Berliner Tageblatt* und der *Kölnischen Zeitung* Erzählungen publizieren, Alfred Andersch veröffentlichte 1944 ebenfalls in der *Kölnischen Zeitung* seine erste Erzählung.« (Brenner: Nachkriegsliteratur, S. 46.)

⁸⁰ Weninger: James Joyce in German-speaking countries, S. 50.

⁸¹ Der deutsche Expressionismus brachte künstlerische Ausdrucksformen hervor, die den stilistischen, formalen und inhaltlichen Eigenarten des ›Ulysses‹ sehr ähnlich waren. Eine Vielzahl davon mögen etwa dem ›Joyce-Importeur‹ Döblin als Resultat einer direkten literarischen Vermittlung zuzuschreiben sein; dennoch steht eine Untersuchung, die sich mit der Rezeptionsgeschichte eines Autors bzw. eines Werkes auseinandersetzt, vor dem Problem, dass Befunde, die zunächst als direktes Erbe Joyce erscheinen, vielmehr als Symptome einer allgemeinen literatur- bzw. kunstgeschichtlichen Verfassung des ausgehenden 20. Jahrhunderts aufgefasst werden müssen, in der sich verschiedene geistige Einflüsse kreuzen und mit denen überlagern, die vom Joyceschen

aller Individualität und Einzigartigkeit) nicht losgelöst vom geistigen Klima der künstlerischen Moderne denkbar. Joyce hat die Inspiration, die für einen Künstler der Moderne von Massenmedien wie Kino, Zeitungen und Rundfunk, von dem Siegeszug der Psychoanalyse,⁸² von den literarischen Werken des späten 19. Jahrhunderts (Ibsen, Dostojewski), sowie von Anregungen durch Zeitgenossen (Dujardin, Pound, Gide, Eliot) ausging, für seinen ›Ulysses‹ fruchtbar gemacht, in sein Werk inkorporiert und mit dem ›Ulysses‹ ein Kompendium avantgardistischer Formbestrebungen an nachfolgende Dichtergenerationen weitergereicht. Andererseits sind die Anregungen, die von Joyce ausgegangen sind, in den folgenden Jahrzehnten in viele Gebiete von Kunst und Literatur versprengt, bzw. sie sind in einem veränderten Kunstbegriff aufgegangen, zu dem sie wesentlich beigetragen haben – ohne dass man sich Joyce als Quelle dessen, was heute längst als selbstverständlich angenommen wird, noch bewusst wird. »Far more people read Joyce than are aware of it« lautet das hellsichtige Urteil Attridges:

Such was the impact of his literary revolution that few later novelists have escaped its aftershock [...]. We are indirectly reading Joyce therefore, in many of our engagements with the past half century's serious fiction. [...] Even those who read very few novels encounter the effects of Joyce's revolution every week, if not every day, in television and video, film, popular music, and advertising, all of which are marked as modern genres by the use of Joycean techniques of parody and pastiche, self-referentiality, fragmentation of word and image, open-ended narrative, and multiple point of view. And the unprecedented explicitness with which Joyce introduced the trivial details of ordinary life into the realm of art opened up a new territory for writers, painters, and film-makers. [...] There is a sense, therefore, in which we can never read Joyce ›for the first time‹.⁸³

Selbstverständlich schreibt Attridge symptomatische Kennzeichen der künstlerischen Moderne Joyce allein zu, dennoch ist seine Einschätzung durchaus zutreffend, insofern der Einfluss des ›Ulysses‹ über die Grenzen der Literatur hinausgeht.

Œuvre ausgingen. Ein Anschluss an die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, wie er sich nach dem Zweiten Weltkrieg abzeichnet, inkorporiert immer heterogene und nicht leicht voneinander zu trennende bzw. auf eine eindeutige Wurzel zurückzuführende Facetten eines umfassenderen ›climate of opinion‹. In diesem Zusammenhang sei noch einmal darauf hingewiesen, dass sich die Innovationen des deutschen Expressionismus und des ›Ulysses‹ ergänzten bzw. gegenseitig verstärkten und die Expressionisten als Mittler für eine indirekte Joyce-Rezeption eine bedeutende Rolle spielten.

⁸² Joyce stand der Psychoanalyse jedoch recht kritisch gegenüber und distanzierte sich von der Unterstellung einer direkten Beeinflussung. Vgl. hierzu Jean Kimball: *Growing Up Together, Joyce and Psychoanalysis, 1900–1922*, in: *Joyce through the Ages. A Nonlinear View*, hg. v. Michael Patrick Gillespie, Gainesville 1999, S. 25–45.

⁸³ Derek Attridge: *Reading Joyce*, in: *The Cambridge Companion to James Joyce*, hg. v. Derek Attridge, Cambridge 1990, S. 1–30, hier S. 1.

Hier soll nun insbesondere die produktive Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Nachkriegsprosa interessieren, d.h. die Fragestellung lautet: In welcher Weise wurde das Experiment ›Ulysses‹ von Autoren nach 1945 für eigene narrative Konzepte und Wirkungsabsichten fruchtbar gemacht?

Mit Wolfgang Koeppen, Arno Schmidt, Uwe Johnson und Wolfgang Hil-desheimer werden vier Schriftsteller ins Blickfeld gerückt, die – trotz aller offenkundigen Verschiedenheit ihrer Persönlichkeitsstruktur, ihrer Biographie, ihrer poetologischen Auffassungen und prosapraktischen Eigenarten – mehr als zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung des ›Ulysses‹ in Deutschland eine Faszination für das formale Experiment des Romans verbindet.

Allen gemein ist ihre produktive Aneignung von Problemen, Tendenzen und formalen Innovationen der so genannten klassischen Moderne im Allgemeinen und des James Joyce im Besonderen. Sie stehen insofern an der Spitze einer zweiten Welle der Joyce-Rezeption, deren erste Phase ebenso wie die literarische Moderne des 20. Jahrhunderts zunächst mit der Nazidiktatur ein jähes Ende gefunden hatte, deren Leistungen nach dem Krieg jedoch – wenngleich in modifizierter, den literarischen Bedürfnissen der Nachkriegsliteratur angepasster Form – wiederbelebt wurden.

Mit den vier in den Fokus der Analyse gerückten Autoren werden vier hinsichtlich der Intensität, des Zeitraums, der Grundbedingungen ihrer jeweiligen Annäherung an Joyce stark divergierende ›Fallstudien‹ einer ›Ulysses‹-Rezeption skizziert; will man der Autonomie der vier Schriftstellerpersönlichkeiten und ihrer jeweils singulären Art der produktiven Anverwandlung Rechnung tragen, greifen sämtliche generalisierenden theoretischen Ansätze, Intertextualitäts- und Einflusstheorien letztlich zu kurz. Die in Frankreich von Julia Kristeva⁸⁴ und Gérard Genette⁸⁵ entwickelte, zu Recht als poststrukturalistisch apostrophierte

⁸⁴ Der totale Textbegriff, wie er in Julia Kristevas Schriften zur Intertextualität (vgl. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, hg. v. Jens Ihwe, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II, Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375) und den Ansätzen des *Tel Quel*-Kreises proklamiert wird, die zudem die Grundkonstante der Autorschaft verabschieden, ist hier wenig einträglich und dem Ansatz dieser Untersuchung ebenso fremd wie die radikale Annahme, die Literaturgeschichte lasse sich vornehmlich als eine Geschichte der Einflussangst und des Fehllesens schreiben. (Vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York 1973, sowie ders.: *A Map of Misreading*, New York 1975.)

⁸⁵ Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993 (edition suhrkamp 1683, NF 683). So erhellend Genette die transformativen Verfahren analysiert, mit denen die ›Odyssee‹ in den ›Ulysses‹ überführt wird, so wenig fruchtbar ist sein ad nauseam ausdifferenziertes System transtextueller Beziehungen für die produktive Joyce-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg, da sie der Komplexität und Dynamik der unterschiedlichen Anverwandlungen nicht gerecht zu werden vermag.

Theorie der Inter- bzw. Hypertextualität kann ihre Genese nicht verhehlen. Mit dem Strukturalismus verbindet sie vor allem das Bedürfnis nach einer umfassenden Taxonomie, wie sie sich bei Genette findet, und der Absage an die subjektzentrierte Geschichtsphilosophie, die Kristeva von Michel Foucault übernommen hat. Gemeinsam ist beiden Ansätzen eine sehr globale Sicht auf das Schreiben und Lesen von Texten. Demgegenüber ist die vorliegende Untersuchung insbesondere an der Individualität und Subtilität der produktiven Rezeption von Erzählverfahren interessiert. Folgerichtig orientiert sich ihre Terminologie primär am Sprachgebrauch der untersuchten Autoren selbst. Für diese Autoren ist das ›Schreiben-Lesen‹ (Kristeva) kein Prozess jenseits der schöpferischen Subjektivität; vielmehr ist die je eigene, sich sukzessive entwickelnde Art und Weise, Joyce zu lesen und (um-) zu schreiben von dem Bemühen gekennzeichnet, die Lebenswelt der Erfahrung in Sprachkunstwerke zu übersetzen, mit denen die Leser ihrerseits bedeutsame Erfahrungen machen können. Da sowohl die Erfahrung der Autoren als auch die der Leser jeweils zugleich eine der allgemeinen Geschichte und der Literaturhistorie ist, wird ihr Verhältnis zu Joyce von einer doppelten Optik bestimmt: Sein ›Ulysses‹ erscheint einerseits als ein nach wie vor zukunftsweisendes Modell sprachlicher Gestaltung des ›Weltalltags einer Epoche‹, andererseits jedoch als Denkmal einer künstlerischen Einstellung zur Welt, die sich in einem veränderten Epochenkontext, nach den Erfahrungen zwischen 1933 und 1945, nicht mehr ohne weiteres reproduzieren lässt. In diesem Sinne erweisen sich die expliziten und impliziten Bezugnahmen auf Joyce Erzählkunst in den Werken von Koeppen und Schmidt, Johnson oder Hildesheimer als Spuren einer oft mühsamen und nicht immer ganz widerspruchsfreien poetischen Anverwandlung und Umarbeitung. Diesen Spuren bedacht nachzugehen erfordert einen genauen Blick auf Details und die Dialektik der historischen Differenzierung, die den Modus der historischen Anverwandlung und Umarbeitung bildet. Denn gerade in dieser historischen Differenzierung kommt das Produktive der Joyce-Rezeption zum Ausdruck, wird die ›Ulysses‹-Lektüre tatsächlich poetisch. Der Mühe, die es macht, diesen Differenzierungsprozess aufzuzeigen, kann man sich nicht durch die Bezugnahme auf solch globale Konzepte wie das der Intertextualität oder Hypertextualität entziehen, die lediglich Relationen zwischen Texten benennen.

Der grundsätzliche Verzicht auf eine Fundierung der vorliegenden Untersuchung durch eine globale Intertextualitätstheorie (sowie der Verzicht darauf, aus den gewonnenen Erkenntnissen eine modifizierte oder neue Theorie abzuleiten) bedeutet jedoch nicht, dass die z.T. anregenden Konzepte Kristevas, Genettes oder auch Blooms im Folgenden restlos ausgeblendet werden. Vielmehr sollen – im Sinne eines produktiven Eklektizismus – punktuell theoretische Ansätze dort bemüht werden, wo sie Denkanstöße liefern und bestimmte Einzelphänomene der produktiven Anverwandlung Joycescher Verfahren zu konturieren helfen.

2. Wolfgang Koeppen

2.1.1 »Dichtung und große Weltaufnahme« – Koeppens literarische Genealogie

Seit ich lesen gelernt hatte, las ich, was mir erreichbar war. Bücher zogen mich unwiderstehlich an. Ich war der Schrecken der Bibliothekare und Buchhändler. Bald verschuldete ich mich. Die eigene Lektüre war mir wichtiger als der Unterricht. Die Schule bot mir nicht viel. Ich blieb lieber im Bett und las. Die moderne Literatur, die Zeitgenossen begleiteten die Pubertät. Ich bewunderte die Dichter des Expressionismus. Ich kaufte die schwarzen Hefte der Sammlung »Der jüngste Tag« aus dem Kurt Wolff-Verlag. Schon Kafka, Trakl, Heym und alle Namen der »Menschheitsdämmerung«. Entzücken, Offenbarungen, Erziehung zu Widerstand und Pazifismus. Dann Brecht, Toller. In den Jahren des Studiums und des Anfangs die großen bleibenden Entdeckungen: Marcel Proust, James Joyce, alles von Kafka, Döblin, Musil, Thomas Mann »Der Tod in Venedig«, Heinrich Mann »Der Untertan«. Später Faulkner, überhaupt die Amerikaner. [...] Dichtung und große Weltaufnahme.¹

Wenige deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts geben so detailliert, bereitwillig, ja unermüdlich Auskunft über ihre »literarische Genealogie« wie Wolfgang Koeppen. In zahlreichen Essays setzt er sich mit seinen »Lehrern« auseinander, nennt sie in Interviews seine »Götter« und stellt über die Jahre hinweg geradezu eine Hierarchie seiner literarischen Vorbilder auf, auf die er sich immer wieder (freilich nicht ohne Konturierung seiner eigenen Leistungen und Ansprüche) beruft. Mit Koeppen rückt diese Untersuchung einen Dichter in den Mittelpunkt, der sich bewusst in eine – stets internationale – Ahnenreihe stellt und diese Tradition reflektiert.

Immer wieder unterstreicht Koeppen die Bedeutung, die das Lesen als »folgenreichste und glücklichste Tat«² bereits in seiner Kindheit für ihn gewann, die

¹ Wolfgang Koeppen: Ich bin ein Mensch ohne Lebensplan [1982], in: ders.: »Einer der schreibt«. Gespräche und Interviews, hg. v. Hans-Ulrich Treichel, Frankfurt a.M. 1995, S. 144–154, hier S. 144f. (Um eine genauere Datierung der Aussagen zu ermöglichen, werden die Aufsätze und Interviews Koeppens im Folgenden ggf. mit der Jahreszahl der Erstveröffentlichung in eckigen Klammern versehen.)

² Wolfgang Koeppen: Eine schöne Zeit der Not [1974], in: ders.: Gesammelte Werke, hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Dagmar von Briel, Hans-Ulrich Treichel, Frankfurt a.M. 1990, Bd. V: Berichte und Skizzen II [im Folgenden zitiert als GW, Bd. V], S. 310–321, hier S. 310. Vgl. auch Wolfgang Koeppen: Zur Resignation neige ich sehr [1971], in:

den literarischen Weg eines »geborenen Lesers«³ gleichsam vorzeichnete. Schon in frühesten Jugend liest Koeppen die großen französischen Realisten, Flaubert und Zola, wobei er Letzterem trotz aller Würdigung Flauberts als »Schwerstarbeiter des Stils« und Besessenen »des vollendeten Satzes, der wohlausgewogenen Seite«⁴ eine Vorrangstellung einräumt: »Der Knabe, der ich war, entdeckte den Beobachter in sich und stellte sich an die Seite Zolas. Ich observierte mit Zola das Leben in der Passage in dem unbekanntem Kosmos Paris.«⁵ Beobachter sollte Koeppen sein Leben lang bleiben; die Position im Zeugenstand, wie er sie bei Zola erkannte, entsprach seinem dichterischen Selbstverständnis; er fühlte sich wie dieser als Techniker und nüchterner Observateur, während ihm die subtile Psychologie Flauberts letztlich fremd blieb: »Später habe ich den großen Roman des französischen Realismus, der Flaubert berühmt gemacht hatte und auf den sich sein Ruhm bis heute gründet, studiert und bewundert, wie er es verdient. Doch eine Distanz ist geblieben, und geliebt habe ich ›Madame Bovary‹ nie.«⁶

In einem Aufsatz zum *nouveau roman* beweist Koeppen seine scharfsichtige Durchdringung der Traditionsstränge und Genese der literarischen Avantgarde und stellt Zola als Ahnen einer von zwei Richtungen heraus:

Es hat immer im französischen Schrifttum wie in der Dichtung überhaupt zwei Richtungen gegeben, zwei uralte Wege zu gleichem Ziel, Zola und Flaubert. Flaubert führt zu Proust und weiter zu Beckett und gilt heute vielfach als eine feinere Art von Literatur, aber wieviel Zola ist in Joyce, Döblin, Faulkner, Dos Passos, Böll, Grass, wie viele Namen der Moderne wären ohne Zola gar nicht denkbar, und selbst die Masterschüler des »nouveau roman« haben sich alle ihr Stück Zola genommen, sich seines Verfahrens bemächtigt, der geduldigen Beobachtung und des genauen Notierens der Dinge, die sie dann registriert und kalt in den Raum ihrer Bücher stellen.⁷

Koeppen stellt sein dichterisches Selbst-Bewusstsein unter Beweis, indem er sich in die Nachfolge Zolas, in die Ahnenreihe von Joyce, Döblin, Faulkner, Dos Passos, Böll und Grass einordnet.

Seine Begegnungen mit literarischen Strömungen seiner Zeitgenossen ziehen sich wie ein roter Faden durch Koeppens autobiographische Ausführungen und

ders.: »Einer der schreibt«, S. 42 sowie »Ohne Absicht«. Gespräch mit Marcel Reich-Ranicki in der Reihe »Zeugen des Jahrhunderts«, hg. v. Ingo Hermann, Göttingen 1994, S. 23f.

³ Wolfgang Koeppen: Der geborene Leser, für den ich mich halte... [1975], in: GW, Bd. V, S. 322–329.

⁴ Wolfgang Koeppen: Flaubert. Eine Neugeburt [1963], in: ders.: GW, Bd. VI: Essays und Rezensionen [im Folgenden zitiert als GW, Bd. VI], S. 118–123, hier S. 121.

⁵ Koeppen: Der geborene Leser, für den ich mich halte..., S. 328.

⁶ Wolfgang Koeppen: Flaubert. November [1980], in: GW, Bd. VI, S. 123–127, hier S. 124.

⁷ Wolfgang Koeppen: Zola und die Moderne [1974], in: GW, Bd. VI, S. 128–139, hier S. 132.

weisen ihn als hellwach für die jeweils dominanten Impulse der künstlerischen Avantgarde aus, deren Faszination sich Koeppen als junger, literarisch begeisterter Mensch nicht entziehen konnte. Das literarische Klima seiner Jugend war dominiert vom Expressionismus, zu dem sich Koeppen sehr früh bekannte: »Die expressionistischen Dichter waren die Leidenschaft meiner jungen Jahre. Ich versuchte mich in ihrem Stil, oder einfach: es war mein Stil.«⁸ Dennoch musste Koeppen, der im Jahr 1906 geboren wurde, einsehen, dass er für eine produktive Teilnahme am Expressionismus »zu spät« kam, da diese Bewegung von der Generation der in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Geborenen getragen wurde:

Die Expressionisten vor, während und im Nachkrieg 1914 waren meine Lehrmeister. Ich wollte sein wie sie und erkannte bald, daß ich zu spät geboren war. Was ich liebte und verehrte, strebte schon 1910 seiner Größe zu. Als ich – etwa 1922 – dem Verleger Kurt Wolff für seine Reihe »Der jüngste Tag« (die frühe Sammlung der deutschen expressionistischen Dichtung) meine Schülerlyrik eingereicht hatte, bekam ich sie kommentarlos zurück.⁹

Später widmete er seine Aufmerksamkeit jedoch einem anderen Dichter, der in Analogie zu der Revolution des Romans, wie Joyce sie im angelsächsischen Bereich geleistet hatte, als größter Erneuerer für die Romanform im deutschen Sprachraum stehen kann. Über den Tod Alfred Döblins im Juni 1957 schreibt Koeppen 1978: »Er ließ seine Leser, seine Schüler, die ihn verehrten, ihn und sein weithin unerschlossenes, labyrinthisches, unsterbliches Werk hinter sich, unter sich, zurück. Er ließ uns stehen, erbaut, bewundernd und ratlos.«¹⁰ Mag Koeppens Dichtung die deutlichsten Einflüsse aus Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ (1929) beziehen, so hebt er doch in seinen Essays vor allem die Bedeutung des ›Wallenstein‹ (1920) hervor: »Ich liebe den ›Wallenstein‹, halte ihn für einen der größten deutschen Romane, noch dazu für einen historischen, die meistens langweilig sind.«¹¹ Zwar kommt Döblin in der deutschen Literatur durchaus die Rolle eines einflussreichen ›Importeurs‹, wenn nicht gar Multiplikators von Verfahrensweisen des ›Ulysses‹ zu; dennoch muss an dieser Stelle erneut festgehalten werden, dass Koeppen direkt – und nicht mittelbar über Döblin – auf den ›Ulysses‹ zugegriffen hat und mit diesem vertraut war, bevor Döblin ›Berlin Alexanderplatz‹ fertig gestellt und damit die deutsche Erbfolge des Iren angetreten hatte. Dessen ›Die drei Sprünge des Wang-Lun‹ freilich waren bereits 1915

⁸ Wolfgang Koeppen: Mein Zuhause waren die großen Städte [1993], in: ders.: »Einer der schreibt«, S. 262–267, hier S. 262.

⁹ Wolfgang Koeppen: Einsam durch die Jahre [1986], in: ders.: »Einer der schreibt«, S. 188–193, hier S. 190.

¹⁰ Wolfgang Koeppen: Alfred Döblin oder Die lange Flucht [1978], in: GW, Bd. VI, S. 231–239, hier S. 239.

¹¹ Ebd., S. 235.

erschienen, und Koeppen erkennt (rückblickend aus dem Jahr 1978) in diesem Roman die Vorwegnahme der formalen Experimente Joyce bei Döblin und die enge Beziehung zwischen beiden Autoren:

Ein erstaunliches Buch, ein Wunder, und eine Überraschung für jeden, der sich für Literatur interessierte und sich einigermaßen auskannte. Döblin, der als Expressionist galt, hatte einen umfangreichen Roman in der Tradition der großen Romane der Weltliteratur verfaßt und doch die Romanform erneuert, sie vorangetrieben ins Kommende, ins Mutig-Ungewisse. Joyce, der »Ulysses« war noch nicht erschienen. Als er 1927 in verdienstvoller, aber unzulänglicher Übersetzung deutsch vorlag, fühlte Döblin sehr wohl die Verwandtschaft.¹²

Noch vor dem Krieg kommt Koeppen mit einem weiteren großen Vertreter des modernen Romans in Deutschland in Kontakt und wird 1932 zu einem »der ersten, der über seinen Roman ›Perrudja‹ geschrieben hat«,¹³ in dem er »eine große Dichtung gegen den Menschen und für den Menschen« erkennt.¹⁴ Mit seiner Begeisterung für Jahn wird Koeppen bezeichnenderweise auf einen weiteren deutschen Romancier aufmerksam, der häufig neben Döblin und Broch mit Joyce in eine Reihe gestellt wird.

Koeppen bekräftigt auch in späteren Essays und Interviews stets die Auffassung, dass die deutsche Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts im Expressionismus als der adäquaten künstlerischen Reaktion auf die Krise im Gefolge des Ersten Weltkriegs ihren sichtbarsten und letzten Aufstieg genommen habe; er geht sogar so weit, jedem künstlerischen bzw. schöpferischen Ausdruck den expressionistischen Geist als primären Impuls zuzuschreiben:

Der deutsche Expressionismus, in der Literatur und besonders in den Künsten, verwandt gleichzeitigen Aufbrüchen in ganz Europa, früh und oft totgesagt, ist der Stil des zwanzigsten Jahrhunderts, der Versuch zu einem neuen Weltbild, der Geist der Utopie. In jedem Werk der Literatur, der Kunst ist Expressionismus als Geburtshelfer zu finden, kein Museum der modernen Poesie oder der Malerei kann lebendig sein ohne den Geist, der alle Schöpfung auszeichnete schon zu biblischer Zeit.¹⁵

Hinreichend Zeit zur Entfaltung der avantgardistischen Ausdrucksformen, ihrer utopischen Erneuerungshoffnungen und anarchistischen Kampfansage war dem

¹² Koeppen: Alfred Döblin oder Die lange Flucht, S. 236.

¹³ Wolfgang Koeppen: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, in: Heinz Ludwig Arnold, Gespräche mit Schriftstellern, München 1975, S. 109–141, hier S. 120.

¹⁴ Wolfgang Koeppen: Der mehr schwache als starke Mensch. Ein Versuch über Hans Henny Jahn und seinen Roman ›Perrudja‹, in: GW, Bd. VI, S. 13–18, hier S. 14f. Koeppen schließt sein Lob im ›Börsen-Courier‹, in dem der Essay publiziert wurde, mit einem provokanten Seitenhieb auf die sich bereits deutlich abzeichnende Kulturpolitik des Nationalsozialismus: »Das Werk ist so nordisch, menschlich, ja so germanisch, daß die Leute, die immer nach einer germanischen Dichtung rufen, es gar nicht begreifen würden.« (Ebd., S. 18.)

¹⁵ Wolfgang Koeppen: Deutsche Expressionisten oder Der ungehorsame Mensch [1977], in: GW, Bd. VI, S. 263–273, hier S. 263f.

Expressionismus jedoch nicht gegeben; einige Vertreter der Bewegung hatten sich im Rahmen der staatlichen Konsolidierung bereits in Richtung der sog. Neuen Sachlichkeit orientiert, einige setzten ihre Hoffnungen in den herausziehenden Faschismus, der schließlich den letzten revolutionären Impulsen ein Ende bereitete. Koeppen ist überzeugt, dass der Expressionismus in seiner Energie (die auch der Beziehung zur internationalen Avantgarde, etwa zum Futurismus und Surrealismus entsprang) weit über die ihm gegebene Zeit herausreichen musste, er beschwört 1977 in einem Aufsatz über den Expressionismus den »ungehorsamen Menschen« und schließt: »Er ist unsterblich. Ernst Bloch schrieb: ›Das Erbe des Expressionismus ist noch nicht zu Ende, denn es wurde noch gar nicht damit angefangen.«¹⁶

Gehemmt durch die Nazidiktatur konnte dieses Erbe erst mit Verspätung angetreten werden. Koeppen wirft daher zu Recht die Frage auf, »ob der Expressionismus tatsächlich schon so vergangen ist, oder ob er noch weiter wirkt in den Arbeiten Späterer«,¹⁷ sind doch seine Nachkriegsromane, insbesondere die ›Tauben im Gras‹, der beste Beleg für diese These.¹⁸

Mag Koeppen auch vermehrt euphorisch und ehrfürchtig von seinen literarischen »Lehrern«, »(Lehr-)Meistern« oder »Göttern«¹⁹ sprechen, so verwehrt er sich doch vehement gegen die Schlussfolgerung eines direkten Einflusses:

Nein, ich habe mich bestimmt nicht orientiert an bestimmten Vorbildern, aber es ist möglich, daß Schatten dieser Vorbilder, wenn man das so sagen darf, in mir gewesen sind. Natürlich kannte ich Dos Passos, kannte ich Döblin, und ich möchte in diesem Zusammenhang auch Faulkner nennen. Aber es ist nicht bewußt, daß ich mir sagte, dies ist ein Rezept und nach diesem Rezept koche ich jetzt, sondern es war in mir, und ich fand diesen Stil, wie ich ihn in meinen Büchern dann entwickelt habe, den gegebenen für die Themen, für das, was ich sagen, was ich erzählen wollte.²⁰

Diese vorsichtigen Abgrenzungen von Literaten gegenüber ›Vorbildern‹ sind jedoch nicht selten; zudem ist dem Bemühen eines Dichters um Originalität Rechnung zu tragen, da sich zweifellos niemand gern als ›Kopist‹, sondern bestenfalls als »etwas beeinflusst«²¹ verstehen mag.

¹⁶ Ebd., S. 273.

¹⁷ Wolfgang Koeppen: Von Myrons Kuh und des Gelehrten Affen, in: GW, Bd. VI, S. 57–60, hier S. 57.

¹⁸ Die folgende Analyse soll allein auf den ersten Roman der Nachkriegstrilogie Koeppens beschränkt bleiben, da hier der Einfluss des ›Ulysses‹ am deutlichsten ausgeprägt ist und eine zusätzliche Berücksichtigung der Romane ›Das Treibhaus‹ und ›Der Tod in Rom‹ den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

¹⁹ In ›Franz Kafka oder Ein Denken, eine Angst, ein Herzschlag‹ [1974] (in: GW, Bd. VI, S. 240–242, hier S. 241) nennt Koeppen Proust, Döblin, Joyce und Faulkner, in ›Einsam durch die Jahre‹ (S. 190) werden die Expressionisten so bezeichnet.

²⁰ Koeppen: Zur Resignation neige ich sehr, S. 48.

²¹ Obige Einschätzung betrifft in diesem Fall Joyce. (Vgl. Koeppen: Ohne Absicht, S. 152.)

Koeppen erscheint grundsätzlich reservierter, wenn er in Interviews direkt nach Vorbildern befragt wird, und zieht es in diesen Fällen vor, sich unverbindlicher in eine weitere Romantradition einzureihen. Im Rahmen eigener Ausführungen und Reminiszenzen gibt es jedoch weitaus deutlichere Stellungnahmen, die sein Werk in Beziehung zu Joyce, Döblin, Dos Passos, dessen ›Manhattan Transfer‹ er um 1935 las,²² unter Einschränkung auch zu Proust, Musil²³ und Faulkner setzen: »Also Proust [...] hatte einen ebenso starken Einfluß auf mich. Es kam aus der Bewunderung heraus, die ich für diese beiden Schriftsteller, Proust und Joyce, hatte. Ich weiß nicht, ob das Wort ›beeinflussen‹ richtig ist. Aber irgendwie waren beide für mich Götter, und irgendwie wollte ich mich ihnen nähern.«²⁴

Beim Überblick über die Essays und Interviews kristallisiert sich ein scharfes Bild von Wolfgang Koeppen als einem Schriftsteller heraus, der sich vermutlich weniger durch sein kurzes Studium der Literatur, Philosophie und Kunstgeschichte als Gasthörer an der Universität Greifswald als vielmehr durch umfangreiche, vielseitige und leidenschaftliche Lektüre bewusst seinen Platz in der Tradition des »Unternehmens Roman« gewählt hat und kenntnisreich darüber Rechenschaft abzulegen vermag: »Das Unternehmen Roman ist in Schwierigkeiten geraten, wird aber nach schon begonnener Sanierung auf solider Basis stehen. Die Aufsichtsräte der Firma sind Flaubert, Proust, Joyce, Faulkner. Nicht Kafka. Wer blickte nicht bewundernd und verehrend zu ihnen auf?«²⁵

Wolfgang Koeppen wird in zahlreichen Essays und Interviews nicht müde, seine erste Begegnung mit dem ›Ulysses‹ zu schildern:

²² Vgl. Koeppen: Die Last der verlorenen Jahre [1989], in: »Einer der schreibt«, S. 208–220, hier S. 215: »Als ich [...] ›Manhattan Transfer‹ in Holland las, war ich begeistert und mir wieder schmerzlich bewußt der Unterdrückung solcher Schreibweise in der deutschen Diktatur. Ich dachte auch an Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹.« Dos Passos ›Manhattan Transfer‹ war bereits 1925 erschienen, der deutsche Text 1927 – im selben Jahr wie die Goyert-Übersetzung des ›Ulysses‹. Insgesamt präsentieren sich die komplexen Zusammenhänge zwischen Joyce, Dos Passos, Döblin und Koeppen, wie Durzak treffend feststellt, als ein einzigartiges »Musterbeispiel von Einflußgeschichte« (Durzak, Der Autor als literarischer Architekt? Städtebilder bei Döblin und Koeppen, in: Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne, hg. v. Walter Erhart, München 2005 (Treibhaus 1), S. 116–129, hier S. 120), das ein komplexes System von Wechselwirkungen und Analogien in sich birgt und die komparatistische Forschung vor eine diffizile Aufgabe stellt.

²³ Im Vergleich mit Proust nennt Koeppen Musil »zukunftsträchtiger, ja im Futurum hinterhaltiger [...]. An welcher Stelle ich auch den Musilroman [›Der Mann ohne Eigenschaften‹] aufschlage, ich fühle mich angesprochen, gestellt.« (Wolfgang Koeppen: Robert Musil oder Ein erschreckendes Gebirge [1980], in: GW, Bd. VI, S. 204–206, hier S. 205.)

²⁴ Koeppen: Ohne Absicht, S. 94.

²⁵ Wolfgang Koeppen: Was ist neu am Neuen Roman? [1963], in: GW, Bd. VI, S. 363–367, hier S. 363.

Ich glaube, ich war einer der ersten Leser der im Rhein-Verlag erschienenen deutschen Ausgabe von Joyce, »Ulysses«, 1927. [...] Die Ausgabe war gerade erschienen und kostete, was für damalige Verhältnisse enorm war, 250 Mark, für zwei Bände. [...] Ich machte mit einem Würzburger Buchhändler – zu der Zeit war ich in Würzburg – ein Abkommen: »Ich kaufe das Buch. Aber Sie versprechen mir, daß Sie es zehn Tage später zurückkaufen. 250 Mark gebe ich, und Sie geben mir dann 200 Mark.« Ich hatte also den »Ulysses« acht Tage bei mir. Ja, und das waren achtmal 24 Stunden. Ich war wach und las das Buch. Ich war hingerissen. Dies ist es, dachte ich damals.²⁶

Somit war Koeppen »einer der ersten in Deutschland, der den ›Ulysses‹ in deutscher Sprache gelesen hat.«²⁷ Der Eindruck muss, will man Koeppen beim Wort nehmen, auf den damals 22-jährigen Dramaturgen und Hilfsregisseur gewaltig gewesen sein. Horst Bienek berichtet er 1962: »Ich war bis in meine Träume hinein mitgerissen«,²⁸ im Gespräch mit Volker Wehdeking heißt es: »Ich muß sagen, es war toll, ein ganz großer Eindruck, ein völlig konträrer Eindruck zu Proust, Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ lag dazwischen«,²⁹ und Claus Hebell gegenüber stellt er fest: »Ich war sehr hingerissen und bin es noch.«³⁰ Ausgehend von den emphatischen Beschreibungen dieses Erlebnisses verwundert es kaum, dass Koeppen Joyce an die Spitze seiner »Götter« stellte.³¹ Dies ist eine ebenso nachvollziehbare wie charakteristische Reaktion für einen euphorischen Repräsentanten der in den zwanziger Jahren heranwachsenden Schriftstellergeneration, die quasi in den Startlöchern lag, hellwach die verschiedenen Bewegungen und Tendenzen der internationalen künstlerischen Moderne wahrnahm und von dem Experiment ›Ulysses‹ wie von einem Blitzschlag getroffen wurde.

²⁶ Koeppen: Ohne Absicht, S. 93f. Aus später Erinnerung heraus nennt Koeppen einen falschen Preis der deutschsprachigen Erstausgabe. Neben der zitierten Version berichtet Koeppen noch in sechs weiteren Gesprächen von dieser ›Ulysses‹-Lektüre, gelegentlich mit abweichenden Angaben zu Erscheinungsjahr oder Preis der deutschen Erstausgabe. Vgl. auch: Selbstanzeige [1971], in: »Einer der schreibt,« S. 30–40, hier bes. S. 39; Gespräch mit Wolfgang Koeppen, bes. S. 119; Werkstattgespräch [1962], in: »Einer der schreibt,« S. 20–29, bes. S. 22f.; Warum nicht in den Rhein? [1980], in: »Einer der schreibt,« S. 134–143, bes. S. 136; Die Last der verlorenen Jahre, S. 136.

²⁷ Koeppen: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, S. 119.

²⁸ Wolfgang Koeppen: Werkstattgespräch, S. 22.

²⁹ Koeppen: Die Last der verlorenen Jahre, S. 216.

³⁰ Koeppen: Warum nicht in den Rhein?, S. 136.

³¹ Vgl. Koeppen: Ohne Absicht, S. 95 sowie ders.: Die Last der verlorenen Jahre, S. 213. Wie oben angemerkt weist Koeppen die Unterstellung einer direkten Vorbildfunktion Joyce zurück, was er mit grundsätzlichen Vorbehalten gegenüber einer unreflektierten »Nachahmung« begründet: »Natürlich ist das die erste, die einmalige Leistung dieses Mannes Joyce. Und nun kann man da hineingeraten, daß man so unter diesem Eindruck steht, daß man absichtlich oder unwillkürlich den Joyce-Stil nachahmt, und das führt dann zu einem Totlaufen der ganzen Sache. Es gibt eine Unmenge von Joyce-Nachahmern, das ist alles sehr schwer zu wägen, es ist eben ein Jahrhundertwerk.« (Koeppen: Warum nicht in den Rhein?, S. 136.)

2.1.2 »Eulenspiegels Wege«:³² Koeppens ›Tauben im Gras‹ als verspätetes Experiment einer verspäteten Moderne

Den jungen Literaten blieb nicht viel Zeit, die Nachfolge der großen Ahnen Joyce oder Proust anzutreten, da (wie Koeppen es stets formuliert) »das Dritte Reich ausbrach« und die Erbfolge avantgardistischen Erzählens jäh unterbrach. In der autobiographischen Skizze ›Eine schöne Zeit der Not‹ schreibt Koeppen: »Als ich dem Ziel nahe war, kam Hitler.«³³

Koeppen befand sich zu diesem Zeitpunkt am Beginn einer bis dato scheinbar steilen literarischen Karriere. Er war seit 1931 Feuilletonredakteur beim ›Berliner Börsen-Courier‹ und hatte dort bereits einige kürzere Texte veröffentlicht; es war ihm gelungen, Max Tau und Bruno Cassirer als Freunde, letzteren zudem als Verleger zu gewinnen. Im Jahr der ›Machtergreifung‹ vollendet Koeppen sein Erstlingswerk ›Eine unglückliche Liebe‹, das im Herbst 1934 bei Cassirer erscheint. Er will nun »dicke Bücher schreiben. Da brach das Dritte Reich aus und es war selbst für dünne Bücher keine Zeit.«³⁴ Zugleich muss er einsehen,

daß es aus war, daß das Leben, das [er] hatte führen wollen, ein Schriftsteller in Berlin, schon Vergangenheit war, eine Epoche war vorbei, und die sie getragen hatten in Berlin, Hermann Kesten, Arnold Zweig, Alfred Döblin, Joseph Roth, Heinrich Mann, Tucholsky, um einige zu nennen, saßen verjagt in den Kaffeehäusern in aller Welt.³⁵

»Wer 1933 jung war, wurde viel betrogen,«³⁶ bringt es Koeppen schließlich auf den Punkt. Das politische Klima hatte sich rapide verändert, es ließ vielleicht den recht konventionellen Inhalt seines ersten Romans, jedoch keine modernen, ›entarteten‹ Ausdrucksformen zu. Zwar erregt Koeppen in literarischen Kreisen Aufmerksamkeit, die Aufnahme fällt weitgehend positiv aus – dennoch geschieht, was angesichts der politischen Situation zu erwarten war: Die ›Unglückliche Liebe‹ »eckte an.«³⁷ Am 23.12.1934 empört sich Georg Göpfert in seiner Rezension in der ›Berliner Börsen-Zeitung‹: »Schriebe ein alter und emigrierter Mann Derartiges, dann würde man's begreifen – aber ein junger Dichter, heute? Da kann man nur wünschen: Arbeitsdienst!«³⁸

³² Wolfgang Koeppen: Umwege zum Ziel. Eine autobiographische Skizze, in: GW, Bd. V, S. 250–252, hier S. 252.

³³ Koeppen: Eine schöne Zeit der Not, S. 312.

³⁴ Koeppen: Selbstanzeige, S. 30f.

³⁵ Koeppen: Eine schöne Zeit der Not, S. 318.

³⁶ Koeppen: Deutsche Expressionisten oder Der ungehorsame Mensch, S. 273.

³⁷ Koeppen: Zeit des Steppenwolfs, S. 173.

³⁸ Zit. n. Eckart Oehlenschläger: Augenblick und ästhetische Spur. Zu Wolfgang Koeppens früher Prosa, in: Wolfgang Koeppen, hg. v. Eckart Oehlenschläger, Frankfurt a.M. 1987, S. 122–140, hier S. 139, Anm. 10.

Im selben Jahr (1934) muss der ›Berliner Börsen-Courier‹ sein Erscheinen einstellen. Eine Beschäftigung bei einem ›gleichgeschalteten Blatt‹ lehnt Koeppen ab; er sieht sich nun in der »Situation des jungen Schriftstellers, der vor dem Dritten Reich noch sein erstes Buch veröffentlicht hatte und nun in seiner Produktion durch das Dritte Reich gehemmt war.«³⁹

Das literarische Leben, ein schließlich soziales Ereignis, war schon im zweiten Jahr des Dritten Reiches krank und siechte dahin. Eine junge Generation von Schriftstellern, nicht ärmer an Begabungen als die vorangegangene, sah ihren Weg versperrt, ihre Entwicklung gehemmt oder unterbrochen oder vernichtet.⁴⁰

Die hoffnungsvolle und ambitionierte Schriftstellergeneration im Gefolge der Moderne wurde zu einer »verlorenen«, die ihren Ehrgeiz ohne Ziel, ihre Berufung sinnlos, ihren Weg verbaut fand. Diese Formel zieht sich wie ein Trauma leitmotivisch durch die Essays und Interviews Koeppens: »Wir waren wirklich, was Hemingway über seine Gefährten des Ersten Weltkrieges geprägt hat, die verlorene Generation.«⁴¹ In einer Rezension der Erinnerungen seines Freundes und Entdeckers Max Tau spricht Koeppen von

der letzten Avantgarde vor der Finsternis, einer Generation, noch viel verlorener als die berühmte der Gertrude Stein. Der Referent zählt sich zu ihr und von Tau entdeckt. [...] Es waren wenige fruchtbare Jahre. Eine Entwicklung hob an und brach ab. Wir stemmten uns gegen die Zeit, die doch unsere Zeit war.⁴²

Mit der »letzten Avantgarde vor der Finsternis« verstummten auch die produktiven Anregungen, die von den großen Dichtern der Moderne ausgegangen waren. Die letzten Konsequenzen aus den gewagten Stilexperimenten eines Joyce, Dos Passos, Proust, Döblin oder Musil konnten nicht mehr gezogen werden, fielen unter den Einflussbereich der Reichsschrifttumskammer, der Koeppen selbst im Jahr 1933 beigetreten war. Im Romanischen Café leerten sich die Tische, die »Schriftsteller gaben schon auf, gingen ins Ausland, zum Film, oder ins Schweigen.«⁴³ Tatsächlich durchläuft Koeppen selbst alle drei Stationen, reist 1934 mit dem letzten Gehalt des ›Börsen-Courier‹ nach Italien, folgt noch im selben Jahr jüdischen Freunden nach Holland. Dort entsteht sein zweiter Roman, ›Die Mauer schwankt‹, der noch 1935 bei Cassirer erscheint, jedoch nicht mehr von dem jüdischen Verlag verbreitet werden kann, sowie das Romanfragment ›Die Jawangesellschaft‹.⁴⁴ Der Roman ›Die Mauer schwankt‹ macht deutliche formale

³⁹ Koeppen: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, S. 128.

⁴⁰ Koeppen: Eine schöne Zeit der Not, S. 319.

⁴¹ Koeppen: Zeit des Steppenwolfs, S. 171.

⁴² Wolfgang Koeppen: Sein Leben – lauter Wunder. Max Tau und das Land, das er verlassen mußte [1962], in: GW, Bd. VI, S. 355–357, hier S. 357.

⁴³ Koeppen: Eine schöne Zeit der Not, S. 313.

⁴⁴ Der Band Wolfgang Koeppen: Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlaß, hg. v. Alfred Estermann, Frankfurt a.M. 2000 versammelt eine Vielzahl kurzer Erzählungen

Konzessionen an die Literatur des Nationalsozialismus und stellt in technischer Hinsicht einen Rückschritt gegenüber der narrativen Technik in der ›Unglücklichen Liebe‹ dar, wo sich schon gewisse formale Annäherungen an Joyce ausmachen lassen.⁴⁵ ›Eine unglückliche Liebe‹ zeichnet in formaler Hinsicht einen

und Erzählfragmente, die zu einem beträchtlichen Teil aus den Jahren vor 1933 und während des Zweiten Weltkriegs stammen. Einige der recht bruchstückhaften, inhomogenen Prosastücke, deren Entstehungsdatum und Status (d.h. die Frage, ob es sich um geschlossene Kurzerzählungen, Romananfänge oder -entwürfe handelt) weitgehend ungewiss sind, erinnern im Hinblick auf Sprache und Thematik an Kafka, andere weisen expressionistische Stilmerkmale auf. Hier sei vor allem auf die kurze Erzählung ›Brigitta‹ hingewiesen, die allein aus dem Gedankenstrom einer Frau besteht, der in einfachster Wortwahl notiert ist: »Es ist alles so langweilig. Es müsste mal was passieren. Wenn eine ihr Kleid auf der Bühne verlieren würde. Wenn mir was platzen würde. Ha, das wär ein Spaß. Oh bin ich unglücklich, daß ich keinen Wagen habe. Aber nicht so einen gewöhnlichen...« (Wolfgang Koeppen: Brigitta, in: ders.: Auf dem Phantasieroß, S. 131) Die kurzen, asyndetischen, lose und assoziativ verknüpften Sätze, die Wiedergabe eines Inneren Monologes einer Frau erinnern etwa an Keuns ›Kunstseidenes Mädchen‹, legen zugleich aber auch nahe, dass die Erzählung unter dem Eindruck der ›Penelope-Episode des ›Ulysses‹ entstanden sein könnte. Die ungefähre Datierung des Textes durch den Herausgeber (zwischen 1928 und 1933) würde erstere Vermutung stützen.

⁴⁵ In gewisser Weise sind die Formprinzipien, die Koeppen in ›Tauben im Gras‹ zur zentralen Kompositionsmethode erhebt, in der ›Unglücklichen Liebe‹ (Wolfgang Koeppen: Eine unglückliche Liebe, in: ders.: GW, Bd. I, Romane I [im Folgenden zitiert als GW, Bd. I], S. 9–158) in der Gestalt von auffallenden Schnitten zwischen Erzählgegenwart und Vergangenheit bereits angelegt. Die Sprache des Erstlingswerks lässt streckenweise in ihrem assoziativen Fluss auf eine Verwandtschaft mit Joyce und in ihrer Metaphorik auf eine Nähe zu den Expressionisten schließen, wohingegen zahlreiche Passagen in ihrer Diktion und Perspektivierung durch einen auktorialen Erzähler recht konventionell anmuten. Hier sind die Figurenpsychologie und das formale Experiment der ›Tauben im Gras‹ bestenfalls ansatzweise vorhanden, keineswegs mit der Radikalität vollzogen, die die Nachkriegsromane kennzeichnet – entgegen den Thesen von Wolfdietrich Rasch (Wolfgang Koeppen, in: Über Wolfgang Koeppen, S. 198–222, bes. S. 201) und Stefan Eggert (Wolfgang Koeppen, Berlin 1998), der die Behauptung aufstellt, »Wolfgang Koeppens Schreibweise, seine Motive und Figuren sind in diesem Roman schon vollständig ausgebildet« (S. 29f.). Tatsächlich ließe sich in der ›Unglücklichen Liebe‹ eher ein prominenter Einfluß von Marcel Proust (bes. ›Eine Liebe von Swann‹) aufzeigen, der sich in den atmosphärischen Schilderungen und der subtilen psychologischen Kennzeichnung der Figuren (die jedoch weitgehend durch erzählerische Vermittlung erfolgt) niederschlägt. (Vgl. Martin Hielscher: Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in ›Jugend‹, Heidelberg 1988, S. 56.) In bezug auf ›Die Mauer schwankt‹, Koeppens zweiten Roman (in: Koeppen: GW, Bd. I, S. 159–419), besteht in der Forschung weitgehend Einigkeit darüber, dass es sich hierbei um einen technischen Rückschritt oder (in den Worten Hielschers) um das »Produkt eines Kompromisses« handelt (Hielscher: Zitierte Moderne, S. 63f.). Ein modernistischer Roman in der Nachfolge Joyce, Dos Passos oder Prousts wäre unter dem faschistischen Regime schwerlich zu publizieren, geschweige denn zu verkaufen gewesen.

anderen Weg vor als den, den Koeppen durch den Druck des Naziregimes zu gehen gezwungen war: »Ich hätte dieses Buch als mein erstes auch geschrieben, wenn Hitler nicht gekommen wäre, aber mein Stil hätte sich schon damals kühner ins Moderne durchgesetzt, wozu ich mich nach meinem Weggang von der Zeitung bereit und fähig fühlte.«⁴⁶

Trotz dieser unter den schwierigen Umständen vergleichsweise hohen Produktivität findet sich Koeppen mit dem typischen Problem deutscher Emigranten konfrontiert, die sich ihres Arbeitsmaterials beraubt sahen und die Sprache des Exillandes nicht beherrschten:

Ich habe den Sprachwandel nie versucht und hätte ihn nicht geschafft, selbst nie gewollt. Wir wären weltverbundener geblieben, kühner, ausschweifender, einem neuen Leben, einem veränderten Stil, einer freien Moral, humanen Idealen zugewandt. Wir hätten nicht in der deutschen Ecke gestanden, Leibeigene eines in Kunst und Literatur beschränkten Diktators. [...] Es ging mir wie den Malern der »entarteten Kunst«, die nicht mehr sie selbst sein durften. Die Zeit war gegen die Literatur und gegen die Künstler.⁴⁷

Darin liegt vermutlich einer der Gründe für die Rückkehr Koeppens nach Deutschland im Winter 1938/39, wo er sich aufgrund der Vermittlung von Herbert Jhering »beim Film unterstellen« kann.⁴⁸ Der Reiz, der von dieser Arbeit für Koeppen wie auch für andere Schriftsteller im Dritten Reich ausging, bestand vornehmlich in der Zurückstellung vom Kriegsdienst sowie in der verhältnismäßig hohen Entlohnung. Zwischen den Jahren 1940 und 43 türmen sich jedoch die Probleme; die Leitung der »Bavaria« droht, ihn als »Drückeberger« zu denunzieren. Als Koeppen schließlich seine Berliner Wohnung nach einem Bombenangriff zerstört vorfindet, taucht er unter und verbringt die letzten Kriegsjahre in einem Hotel in Feldafing am Starnberger See.

Nach der Kapitulation Deutschlands ist Koeppen »erschöpft« und »verwundert, den Aufstieg und Fall des Dritten Reiches überstanden zu haben.«⁴⁹ Vermutlich

⁴⁶ Koeppen: *Zeit des Steppenwolfs*, S. 173.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Zit. n. Jörg Döring: »...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...«. Wolfgang Koeppen 1933–1948, Frankfurt a.M./Basel 2001, S. 343.

⁴⁹ Dörings materialreiche Monographie (Döring: »...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...«) erbringt mit einer Bestandsaufnahme von Koeppens literarischer Aktivität zwischen 1933 und 1948 den Beweis dafür, dass Koeppen in der Kriegszeit und in den Jahren nach dem Krieg keineswegs »verstummte«. Nach dem Krieg publizierte er sporadisch Rezensionen im Feuilleton der »Neuen Zeitung« unter der Leitung Erich Kästners. 1992 wurde Koeppen die Autorschaft des bereits 1948 erstmalig unter dem Namen Littners publizierten Opferberichtes »Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch« zugeschrieben (vgl. Wolfgang Koeppen: *Jakob Littners Aufzeichnungen aus einem Erdloch*. Roman, Frankfurt a.M. 1992). Dieser Text eignet sich indes nicht als Materialgrundlage für die vorliegende Untersuchung, da er auf einer Vorlage fremder

im Jahr 1948 erinnert sich sein Verleger Henry Goverts an Wolfgang Koeppen und nimmt Kontakt zu ihm auf: »Henry Goverts kam zu mir und fragte mich, was ich mache und ob ich nicht was für ihn hätte, ob ich nicht was schreiben wollte. Daraufhin setzte ich mich hin und schrieb in zwei, drei Monaten die ›Tauben im Gras‹.«⁵⁰ Woher bezieht Koeppen nun die Ausdrucksmittel, woher die Inhalte für diese Phase höchster Produktivität? Das Material für die ›Tauben im Gras‹, die im Jahr 1951 erscheinen, fand er in der unmittelbaren Gegenwart, dem Nachkriegsdeutschland, genauer, seinem damaligen Aufenthaltsort München, auf dem Weg in die Restauration. Mit dem Dritten Reich sind die Barrieren beseitigt, die Koeppen bis zu diesem Zeitpunkt an der Umsetzung seiner schon vor dem Krieg gefassten formalen Konzepte gehindert hatten: »Ich war befreit, hatte alte Pläne, es war der ersehnte neue Anfang.«⁵¹ Worin diese alten Pläne bestanden, berichtet Koeppen am prägnantesten in Gesprächen mit Heinz-Ludwig Arnold und Günter Jurczyk:

Nach der »Unglücklichen Liebe« hätte ich einen Roman schreiben mögen, der ungefähr im Stil meiner späteren »Tauben im Gras« gewesen wäre. Das durfte ich aber damals nicht schreiben; das war unmöglich, und der Gedanke, ein Schriftsteller schreibe in schlimmer Zeit für die Schublade, ist eine Laienidee, das kommt fast nie vor.⁵²

Die ›Tauben im Gras‹ sind in diesem Sinne also als ein technisches Wiederanknüpfen, als ein Zeitbild in der formalen Gestalt ›verspäteter Moderne‹ zu lesen. In keinem anderen Roman Koeppens ist der formale Anschluss an die Experimente der literarischen Avantgarde so ausgeprägt; nirgends ist der starke Eindruck der Erzählverfahren des ›Ulysses‹ präsenter als in diesem Werk, das Koeppen selbst als »die Folge eines aufgestauten, eines zu spät verwirklichten

Autorschaft basiert und das Bemühen um die Darbietung eines authentischen Zeugenberichts stilistische Eigenarten weitgehend zurückdrängt. Döring weist zu Recht darauf hin, dass Koeppen hier »eine sprachliche Täuschungshandlung zu verrichten hatte«, da zum einen die Authentizität der erzählten Leidensgeschichte vom Publikum nicht in Zweifel gezogen werden durfte, zum anderen der »Text glaubhaft die Signatur eines Gelegenheitsproduktes tragen und einem schriftstellerischen Laien zugeschrieben werden sollte« (alle Zitate aus Döring: »...ich stellte mich unter, ich machte mich klein...«, S. 273). Ein entscheidender erzähltechnischer Eingriff des Bearbeiters Koeppen ist jedoch in der Transponierung des Präteritums, in dem die Quelle durchgehend abgefaßt ist, in das Tempus der Gegenwart zu sehen, das der Unmittelbarkeit des Tagebuchstils angemessener ist und eine größere Nähe zwischen Erleben und Niederschrift suggeriert. Unter Einschränkung kann hier eine erzähltechnische Annäherung Koeppens an die Darstellung von Bewußtseinsstatsachen festgestellt werden, die jedoch – auch gegenüber der Textvorlage – stark literarisiert dargeboten werden und kaum auf den Stil der ›Tauben im Gras‹ vorausdeuten.

⁵⁰ Koeppen: Ohne Absicht, S. 149.

⁵¹ Koeppen: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, S. 127.

⁵² Ebd., S. 121.

Stilexperimentes«⁵³ charakterisiert. Im exemplarischen Fall Koeppens wird eines besonders deutlich: Die viel zitierten Formeln »Stunde Null«, »Kahlschlag« (Weyrauch) oder »Trümmerliteratur« (Böll), die aus programmatischen Schriften der Jahre 1946–1952 stammen,⁵⁴ sowie die oft beschworene »tabula-rasa-Stimmung« verschleiern eine realistische Diagnose des Ausgangsstatus der deutschen Nachkriegsliteratur, indem sie die Kontinuität, das Fortwirken der nach wie vor kraftvollen internationalen Impulse der Moderne unter das Primat eines Neuanfanges stellen, wie er zweifellos von vielen noch unter dem Schock des Dritten Reiches stehenden Überlebenden ersehnt wurde. Die These von dem absoluten Neuanfang entsprach völlig dem zunächst zukunftsgerichteten Zeitgeist, da man sich (dem gemeinsamen Bedürfnis einer Vergangenheitsbewältigung zum Trotz) von jeglicher Tradition erbittert und erschüttert abwandte.

Koeppen selbst hat sich stets in seinen Stellungnahmen gegen eine solche einseitige Einschätzung gewehrt und ein differenziertes Bild der Situation gezeichnet, indem er die Rolle der verlorenen Schriftstellergeneration hervorhob, die auf bereits vor dem Krieg gesammelter Erfahrung aufbauen konnte. Die überlebenden Dichter der um 1910 Geborenen »waren ja noch jung. Verhältnismäßig. Strich man die verlorenen Jahre ab.«⁵⁵ Koeppen schloss selbstverständlich dort an, wo vor Jahren sein literarischer Weg unterbrochen wurde, Pläne und Werkzeuge liegen geblieben waren. Wie groß das Bedürfnis war, Versäumtes nachzuholen, zeigt seine folgende Äußerung: »Den Stil meiner Nachkriegsromane fühlte ich schon vor dem Krieg. Es ist die gleiche Weltempfindung und derselbe Versuch, mir meine Welt zu gestalten, nur daß ich dies vor dem Krieg nicht schreiben durfte und nach dem Krieg wahrscheinlich zu spät gekommen bin.«⁵⁶

Der Eindruck der Joyce-Rezeption Koeppens in den späten zwanziger Jahren drängte sich nach dem Krieg geradezu auf und wurde von ihm wiederbelebt:

Ich bin überzeugt, daß man heute auch ohne die Wegmarke Joyce in seine Richtung gehen müßte. Dieser Stil entspricht unserem Empfinden, unserem Bewußtsein, unserer bitteren Erfahrung. Und man sollte, weil ein Großer zum erstenmal so gesprochen, so erzählt hat, das Gefundene, das Erreichte nicht leichtfertig verwerfen. Bei uns tut man gern so, als ob mit jedem Debütanten die Literatur neu beginnen müsse. Es gibt eine Tradition! Aber sie ist anders, als unsere Traditionalisten sie sich vorstellen. Die neue Tradition ist international!⁵⁷

Koeppen erkennt seinen Platz innerhalb einer in Deutschland durch die Übermacht der nationalsozialistischen Kulturpolitik an einem quasi organischen

⁵³ Koeppen: Werkstattgespräch, S. 23.

⁵⁴ Vgl. Brenner: Nachkriegsliteratur, S. 41.

⁵⁵ Wolfgang Koeppen: Mein Freund Alfred Andersch [1983], in: GW, Bd. VI, S. 391–398, hier S. 393.

⁵⁶ Koeppen: Gespräch mit Wolfgang Koeppen, S. 130.

⁵⁷ Koeppen: Werkstattgespräch, S. 22.

Fortwirken gehinderten, dennoch zu einem späteren Zeitpunkt ihr Recht beanspruchenden internationalen Tradition, die sich gewissermaßen mit einer historischen Notwendigkeit vollziehen musste; er stellt seinen Roman ›Tauben im Gras‹ in die Erbfolge des ›Ulysses‹, der Gestaltungsmöglichkeiten eröffnete, die Koeppens literarischem Bedürfnis entsprachen: »Das war so, wie ich schreiben wollte. Genau das. [...] Insofern war ich wohl etwas von Joyce beeinflusst, aber doch mit dem Gedanken: In dieser Art kann ich mich am besten ausdrücken. [...] Das entsprach aber meinem Pulsschlag.«⁵⁸

So nachvollziehbar der Wunsch, sich nun der Techniken der Moderne zu bedienen, auch sein mag, so offenkundig die Parallelen des Zeitgeistes mit der existenziellen Krise der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in der Folge des Ersten Weltkriegs erkennbar sind – inwiefern entsprach die Joycesche Formensprache dem ›Pulsschlag‹ der Nachkriegszeit, wie konnte der ›Ulysses‹ für die deutsche Literatur fruchtbar gemacht werden, hatte sich doch unter dem Schock der Vernichtungsmaschinerie der Nazidiktatur der weltgeschichtliche Erfahrungshorizont dramatisch verschoben, hatte eine Erschütterung stattgefunden, die unter politischer wie philosophischer, lebenspraktischer wie religiöser Perspektive schwerwiegende Probleme aufwarf? Diese Frage soll die formale und inhaltliche Analyse der ›Tauben im Gras‹ leiten und sowohl Licht auf die Umsetzung Joycescher Techniken als auch auf die in der spezifischen literarischen und historischen Situation gründende Eigenständigkeit des Romans werfen.⁵⁹

⁵⁸ Koeppen: Ohne Absicht, S. 149ff.

⁵⁹ Es scheint mittlerweile in der Koeppen-Forschung beinahe zum guten Ton zu gehören, im Rahmen von Ausführungen narratologischer, rezeptionstheoretischer oder biographischer Art auf Ähnlichkeiten zwischen dem Romanwerk (bes. der Nachkriegstriologie) Koeppens und Joyce hinzuweisen; dies geschieht jedoch meist formelhaft und wird an keiner Stelle als Ausgangsbasis für detailliertere vergleichende Untersuchungen nutzbar gemacht. Völlig unbegreiflich ist in diesem Zusammenhang, dass Koeppen in Weningers Aufsatz über die Joyce-Rezeption nach 1945 »The Institutionalization of ›Joyce‹« mit keinem Wort erwähnt wird! Stefan Eggert (Wolfgang Koeppen, bes. S. 22) und Helmut Heißenbüttel (Literatur als Aufschub von Literatur? Über den späten Wolfgang Koeppen, in: Text + Kritik 34 (1972): Wolfgang Koeppen, S. 14–32) gelangen in ihren Studien über eine undifferenzierte Auflistung Joyce unter den ›Vorbildern‹ Koeppens kaum hinaus, auch Martin Hielscher (Wolfgang Koeppen, München 1988) bleibt trotz der expliziten Nennung technischer Parallelen, die er durchaus richtig im Simultanstil, in der Großstadtdarstellung, der Assoziations- und Montage-technik sowie in »Vielperspektivität, Zitate[n], mythologische[n] Verweise[n]« (S. 75) erkennt, in Bezug auf Joyce eher allgemein. Johannes Mittenzwei stellt als Einziger in seiner Studie zum Inneren Monolog in ›Der Tod in Rom‹ (Die musikalische Kompositionstechnik des »inneren Monologes« in Koeppens Roman Der Tod in Rom [1962], in: Über Wolfgang Koeppen, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt a.M. 1976, S. 109–132) einen direkten Textvergleich mit Joyce an; er gelangt allerdings (nach einem Vergleich von Koeppens Roman mit dem Molly Bloom-Monolog in ›Penelope‹) zu dem wenig überraschenden Fazit, Joyce leiste sich »noch bedeutend mehr als Koeppen«.

2.2 »See? It all works out!«⁶⁰ – Die ›Wandering Rocks‹ – Episode im ›Ulysses‹ als Hypotext der ›Tauben im Gras‹

2.2.1 Chronotopologische Fixierung⁶¹

Der ›Ulysses‹ hat dem 16. Juni 1904 in der Literaturgeschichtsschreibung zu einem Ruhm verholfen, den wohl kein anderer Tag der Weltgeschichte je erfah-

denn er habe »in seinem Hauptwerk *Ulysses* (1922) den ›inneren Monolog‹ in einer Weise angewandt, daß damit die bisher übliche Romanform völlig zerstört worden ist« (S. 126f.). Dass eine Zerstörung der Romanform keineswegs Koeppens Ziel gewesen sein kann bzw. dass sie seinen literarischen Absichten zuwider gelaufen wäre, wird in der Untersuchung nicht entscheidend berücksichtigt. Die klarste Einschätzung des Standortes Wolfgang Koeppens in Relation zur literarischen Avantgarde liefert Marcel Reich-Ranicki, der in dem Essay »Der Zeuge Koeppen« [1963] (in: Über Wolfgang Koeppen, hg. v. Ulrich Greiner, Frankfurt a.M. 1976, S. 133–150) ein reflektiertes Bewusstsein internationaler literarischer Traditionen unter Beweis stellt: Koeppen habe »bei Joyce viel gelernt und auch bei dem Dos Passos des *Manhattan Transfer*. An diese Tradition, deren Fortsetzung in Deutschland zwischen 1933 und 1945 unmöglich war, knüpft der Autor der *Tauben im Gras* an« (ebd., S. 139). Allein Manfred Durzak leistete auf einer Tagung unter dem Titel »Topographien der Moderne. Stettin, Greifswald, Berlin. Alfred Döblin und Wolfgang Koeppen«, die in Zusammenarbeit mit der Wolfgang-Koeppen-Stiftung im November 2003 an der Universität Greifswald stattfand, im Rahmen seiner Analyse der Städtebilder von Joyce, Dos Passos, Döblin und Koeppen einen differenzierteren Vergleich der genannten Autoren. Durzak arbeitet umsichtig Parallelen wie Differenzen heraus, gelangt schließlich jedoch zu dem – angesichts der zahlreichen Analogien – m.E. überraschenden Fazit: »Die innovativen neuen Wege, die in der epischen Fiktion von Joyce, Dos Passos und von Döblin auftauchen, hat er sensibel registriert, aber produktiv geworden sind sie nur in Ansätzen in seiner eigenen Erzählweise, die vergangenheitsorientiert blieb.« (Durzak: Der Autor als literarischer Architekt?, S. 129.)

Insgesamt muss man bedauerlicherweise feststellen, dass den meisten Autoren der hier angeführten Beiträge eine eingehendere Kenntnis des ›Ulysses‹ fehlt; schon eine erste unbefangene Lektüre von Joyce Roman müsste den Blick auf das ›Wandering Rocks‹-Kapitel (und weniger auf den vielzitierten Molly Bloom-Monolog in der Episode ›Penelope‹) lenken, das in vielerlei Hinsicht für die ›Tauben im Gras‹ Pate gestanden haben dürfte. Man darf annehmen, dass Koeppen selbst seine ehrgeizige ›Ulysses‹-Lektüre *nicht* auf das letzte Kapitel des Romans beschränkt hat.

⁶⁰ James Joyce: *Ulysses*, hg. v. Walter Gabler u.a., London 1986, S. 126 [Kap. 8, Z. 122]. Im Folgenden innerhalb des fortlaufenden Textes zitiert mit der für diese Ausgabe üblichen Sigle (U [Kapitel].[Zeile]).

⁶¹ Vgl. zum Begriff des ›Chronotopos‹, den Bachtin von A. A. Uchtomski (1875–1942) übernahm und in seinem Buch ›Formen der Zeit im Roman‹ (1937/38) verwendete, die erläuternden Ausführungen von M. Bauer: »Er ist zum einen, produktionsästhetisch betrachtet, für das Genre, die Handlung und das Bild der handelnden Menschen, das ein solches Werk vermittelt, konstitutiv. Zum anderen dient er aus rezeptionsästhetischer Sicht dazu, dass sich die Leser im Rahmen der Anschauungsformen von Raum und Zeit ein Bild von den erzählten Ereignissen und ihrer Bedeutung machen

ren wird – dokumentiert Joyce doch den »Weltalltag einer Epoche«⁶² anhand dieses sommerlichen Donnerstags, an dem er Stephen Dedalus, Leopold Bloom und die zahlreichen weiteren Haupt- und Nebenfiguren oder Statisten auf ihren Wegen durch Dublin verfolgt. Ist der Bürger und Familienvater Leopold Bloom als moderner Odysseus ein ›Jedermann‹, so ist Dublin gleichsam Mikrokosmos der modernen Welt.

Joyce entwarf seinen ›Ulysses‹ mit einem Stadtplan Dublins neben sich, auf dem er die Bewegungen seiner Charaktere mit Rotstift markierte. Sein Freund Budgen hält in seinem ›Making of Ulysses‹ seinen Eindruck von Joyce Arbeitsweise am zehnten Kapitel fest:

To see Joyce at work on the Wandering Rocks was to see an engineer at work with a compass and slide-rule, a surveyor with theodolite and measuring chain or, more Ulyssean perhaps, a ship's officer taking the sun, reading the log and calculating every drift and leeway. [...] He calculated to a minute the time necessary for his characters to cover a given distance of the city.⁶³

Joyce Akribie bei der Bestimmung der räumlich-zeitlichen Koordinaten erreicht ihren Höhepunkt in der Mitte des Buches, der ›Wandering Rocks-Episode,⁶⁴ einer elaborierten Choreographie von mehr als 30 Figuren im Labyrinth der Dubliner Straßen. C. Hart nennt dieses Kapitel Joyce »most direct, most complete celebration of Dublin, demonstrating succinctly his conception of the importance of physical reality, meticulously documented.«⁶⁵

Durch die peinlich genaue Datenfülle wird der Anschein einer Objektivität höchsten Grades erweckt. Allein die ersten zwei Seiten des Kapitels enthalten eine Vielzahl räumlicher Koordinaten in Form von Ortsangaben und Straßennamen, die eine exakte Lokalisierung des Geschehens anhand eines Stadtplanes ermöglichen:

können.« (Matthias Bauer: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*, 2., aktualisierte u. erweiterte Aufl., Stuttgart 2005, S. 131.)

⁶² Hermann Broch: *James Joyce und die Gegenwart*. Rede zu Joyce's 50. Geburtstag, in: *Kritisches Erbe*, S. 337 und 338.

⁶³ Frank Budgen: *James Joyce and the Making of ›Ulysses‹ and other writings*, London/Oxford/Melbourne 1972, S. 123–125.

⁶⁴ Diese Episode stellt als einzige einen Bruch mit dem Homerischen Prätext dar, da Odysseus nicht (wie die Argonauten) die Irrfelsen, sondern die Ungeheuer Skylla und Charybdis passieren muss. Joyce selbst bezeichnete die Episode als ein »Entr'acte for Ulysses in middle of book after 9th episode Scylla and Charybdis with absolutely no relation to what precedes or follows like a pause in the action of a play.« (James Joyce: *To Frank Budgen* (24th October 1920), in: ders.: *Letters of James Joyce*, Bd. I, hg. v. Stuart Gilbert, London 1959, S. 149.)

⁶⁵ Clive Hart: *Wandering Rocks*, in: *James Joyce's ›Ulysses‹. Critical Essays*, hg. v. Clive Hart u. David Hayman, Berkeley, Los Angeles, London 1974, S. 181–201, hier S. 181.

presbytery steps (U 10.2) – [Artane (U 10.3)] – Mountjoy square (U 10.12) – corner of Mountjoy square (U 10.40) – Fitzgibbon street (U 10.47) – Mountjoy square east (U 10.54f.) – [corner of Dignam's court (U 10.60)] – Great Charles street (U 10.68) – North Circular road (U 10.73f.) – Richmond Street (U 10.76) – Saint Joseph's church, Portland row (U 10.79f.) [...]

Gerade diese katalogisierende Ansammlung von zeitlichen und räumlichen Parametern ist es jedoch, die einen verfremdenden Effekt beim Leser hervorruft, da er aufgrund seiner Lektüreerfahrung eine Reduktion des Romangeschehens auf die für eine finalistische Handlungsstruktur relevanten Fakten erwartet. Dagegen entsteht hier eine quasi visuelle Illusion, die eher mit filmischen denn epischen Mitteln inszeniert scheint, und die trotz der Überdeutlichkeit des geographischen Erzählrahmens die Leserreaktion einer auf der Figurenpsychologie gründenden Identifikation, auf die beispielsweise der traditionelle Entwicklungsroman abzielt, bewusst verhindert.

Die grundlegende Parallele zwischen den ›Wandering Rocks‹ und Koeppens ›Tauben im Gras‹ liegt darin, dass zentrale Parameter des traditionellen Romans gezielt unterminiert werden. Hierzu gehören in erster Linie die Heraushebung eines zentralen Helden aus einem fest umrissenen Ensemble von Charakteren, eine weitgehend der Chronologie folgende erzählerische Sukzession, eine konstante, zuverlässige Perspektive, durch die die Romanwelt gefiltert und vermittelt wird, sowie ein charakteristischer ›Stil‹, d.h. eine eindeutige Sprachverwendung in einem für den betreffenden Autor typischen Duktus. Die Frage, ob diese Grundkategorien des Romans noch zur Abbildung der modernen Welt, gar zur Vermittlung von Wahrheit oder Sinn taugen, beantworten Joyce und Koeppen mit dem Versuch, sie aufzulösen. ›Tauben im Gras‹ mutet (wie im Folgenden zu zeigen sein wird) wie eine Adaption des ›Wandering-Rocks‹-Experiments an die Gesamtstruktur eines Romans an.

Koeppen geht es jedoch keineswegs um die ins Allgemeinmenschliche überhöhte Abbildung des ›Weltalltags einer Epoche‹, sondern um den »Urgrund unseres Heute«,⁶⁶ also um die Gestaltung einer konkreten und brisanten zeitgeschichtlichen Situation. Die Zeitungsnotiz »André Gide gestern verschieden« leistet die zeitliche Fixierung des Geschehens auf Dienstag, den 20. Februar 1951; weitere Schlagzeilen situieren den Roman in seinem tagespolitischen Kontext: »Krieg um Öl[...] Schah heiratet [...] Eisenhower inspiziert in Bundesrepublik, [...] Adenauer gegen Neutralisierung, Konferenz in Sackgasse.« (TiG, S. 11f.)

Neben der Auffälligkeit, dass es sich bei ›Tauben im Gras‹ wie auch beim ›Ulysses‹ um einen Tagesroman handelt, der epische Breite mit zeitlicher Stringenz vereint, fällt eine engere Kongruenz der abgesteckten Zeitspanne auf:

⁶⁶ [Hervorhebung von mir, M.J.] Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras, in: ders.: GW, Bd. II: Romane II, S. 7–219, hier S. 7 [Vorwort zur 2. Auflage]. Im Folgenden wird der Roman innerhalb des fortlaufenden Textes zitiert als TiG.