

Laura Colaci

Università del Salento (Lecce, Italy)

E-Mail: laura.colaci@unisalento.it

Wolfgang Koeppens Erzählungen: mehrere Wege eines autobiographischen Schreibens

**Wolfgang Koeppens short stories: various ways of an
autobiographical writing**

(ABSTRACT ENGLISH)

Autobiographical aspects permeate Koeppen's entire literary production, with the fragments of one single character splintered into the novels larger texts, which are dominated by a great unique theme: Koeppen's 'Lebensroman', his literary existence, his memories, his relationship with himself and with the world. In the 1950s Koeppen intensified his approach to the autobiographical perspective above all for intimate and personal experiences. The selected texts from these years (included in the collection *Auf dem Phantasieroß*) document the variety of his narration, however based on his private experiences and his intimate world. The analysis of this work is useful not only to extract information about the characters and the themes of Koeppen's literary production, but also to lighten the subjective processes of his writing.

The present article will analyse Koeppen's poetics and existence: the representation of the theme of social and psychological exclusion, the theme of madness and of extreme emotions; the conflict between desires and cruel reality and, thus, the escape into imaginary kingdoms (for example in *Vor dem Film*) or foreign countries (*Tanger, Petra*); the contrast between the memories of happy times in the past and a present time of suffering; the biographical and literary motif of melancholy (*Elisenhein, Der schwarze Ritter*); the portrayal of women as 'Kinderfrauen' or as moody and angry women (for example in *Arme Diotima*) as products of the influence of Koeppen's beloved women (his first sad love, Sybille Schloß, and his wife, Marion Ulrich); the centrality of Eros in human experience: from onanism to homosexuality, from the nudity of the female body to (sexy) photography - in particular, he demonstrates how erotic symbols are associated with sensory perceptions as well as the importance of mythology not only in his work, but also in his perception of reality, for example in *Das Kleid der Frau Prometheus* and *Der Sarkophag der Phädra. Erzählung*.

Keywords: Wolfgang Koeppen, Autobiography, Short Stories.

1. Koeppen und die „eigene poetische Wahrheit“

«Ich lebe literarisch, darüber kann man sich amüsieren nur nicht ich.
Und dann lebe ich auch etwas wie eine Romanfigur» (Linder 1995: 61).

Wolfgang Koeppen hat nach der Trilogie (*Tauben im Gras, Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom*, 1951/53/54) keinen weiteren Roman mehr veröffentlicht. Obgleich er insgesamt wenig publizierte und viele seiner Texte unveröffentlichte Fragmente blieben, verbrachte er sein Leben schreibend. Neben den Romanen und Reiseberichten legte er jedoch in regelmäßigen

Abständen Erzählungen, Prosastücke und Romanprojekte vor, die fast alle in dem Band *Auf dem Phantasieroß* (2000) enthalten sind. Diese Texte erlauben Einblicke in das Leben und in die Produktion Koeppens von 1923 bis 1993, von den ersten literarischen Versuchen in den 20er Jahren bis zu den letzten Projekten in den 90er Jahren.

Die Arbeit konzentriert sich auf das Autobiographische in einigen Wolfgang Koeppens Kurzerzählungen (1906-1996), die im *Phantasieross* enthalten sind. Das Autobiographische prägt Koeppens gesamtes Werk – und nicht nur sein Spätwerk, wie oft behauptet wurde (vgl. Kußmann 2001: 12) –, das zunehmend den Charakter eines einzigen, in Fragmente zersplitterten großen Textes annimmt, in dem ein Thema dominiert: das persönliche Ich Koeppens selbst, sein „Lebensroman“, seine literarische Existenz, seine Erinnerungen, sein Verhältnis zu sich und zur Welt (vgl. Dennerle 2008: 109). Diese Dokumente, insbesondere die kleinen und unfertig gebliebenen Texte, sind «im Kontext der Memoria zu lesen, das „Tagebuch des modernen Schriftstellers“, in dem der Autor seine Rolle als Beobachter und Außenseiter dokumentierte» (Ebd.: 84).

In den 50ern intensivierte sich die Annäherung Koeppens an Autobiographisches, das aus vielfältigen Varianten und Ansätzen zu thematischen Perspektiven besteht. Die ausgewählten Texte dieser Jahre dienen nicht allein dazu, Informationen über Figuren und Themen seiner Produktion zu erhalten, sondern versprechen auch die subjektiven Verarbeitungsprozesse Koeppens Biographie zu erhellen. In den Texten, hinter denen sich der Autor verstecken konnte, scheint er nun ohne Maske von sich selbst zu sprechen – von Reisen und Lektüren, von seiner Frau Marion, von einer frühen unglücklichen Liebe und von seiner Arbeit als Schriftsteller (vgl. Ebd.: 18).

Gegenstand der Untersuchung dieses Beitrags soll deshalb das Verhältnis von Kunst und Literatur und vor allem der Scheibprozess in seinem Oeuvre sein. Am Beispiel autobiographischer Skizzen wird die «Um-Schreibung» (Dennerle 2008: 84) seiner Poetik und Existenz dargestellt: das Thema des sozialen und seelischen Außenseitertums, das von Melancholie und extremen Emotionen bis zum Entfremdungssein und zur Unangemessenheit mit der Realität reicht; der Konflikt zwischen Wünschen und grausamer Realität und somit die Flucht in imaginäre Reiche und in ferne Länder; die Erinnerung an die glückliche Vergangenheit in einer Zeit des Leids und des Unbehagens.

Die ästhetische Existenz als Ausdruck seiner eigenen Subjektivität und die Umschreibung des individuellen Lebens zum künstlerischen Akt findet sich bei

vielen Autoren der Moderne und Postmoderne. Für Koeppen hat jedoch das Schwinden der Grenzen zwischen Leben und Literatur nicht nur Konsequenzen für den fiktionalen Text, sondern auch für sein individuelles, reales Leben: er entwickelt eine Form des ästhetischen Verhaltens, beziehungsweise eine literarische Identität (vgl. Werner 2012: 8).

2. Koeppens „Poetik der Erinnerung“

Koeppens autobiographische Schreibstrategien werden besonders an seinen Umgang mit seinen eigenen Erinnerungen und seiner Poetik erkennbar. Er hat das Erinnern als poetische Methode in seinem Werk an verschiedenen Stellen reflektiert. Besonders im Roman *Jugend* (1976) und in den autobiographischen Erzählungen zeigt sich Koeppens persönliche «Poetik der Erinnerung» (Zmegač 1990: 278). Ohne Rücksicht auf die historische, chronologische und menschliche Zeit breitet sich im Bewusstsein des erzählenden Ichs alles Erlebte vor dem inneren Auge aus. Wie im berühmten *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927) Marcel Prousts spielen auch bei Koeppen assoziative Erinnerungen eine große Rolle. Aus der psychischen Simultaneität resultiert ein neues Zeitverständnis der modernen Literatur, indem die „objektive“ Zeit verworfen wird und der fiktionale Text mit der wirklichen Zeit bricht.

Die Erinnerungsstruktur der Texte Wolfgang Koeppens konstituiert sich erstens aus Erinnerungen des Protagonisten. Offensichtlich ist die Erinnerungsproblematik von besonderer Bedeutung für den Autor; so kann er «schreibend [...] wiederholen, was er erlebt hat» beziehungsweise «herbei schreiben, was ihm versagt geblieben ist» (Beu 1994: 174).

Koeppens ästhetisiertes, literarisierendes Verhältnis zur Realität zeigt sich auch in der Art seiner Welt- und Selbsterfahrung. Sie ist primär sinnlich über Akte der Perzeption organisiert. Auf das olfaktorische Erzählen geht die Sekundärliteratur verschiedentlich ein, doch auch die anderen Sinne spielen eine große Rolle (vgl. Vom Hofe / Pfaff 1980: 104-105). Koeppens Erinnerungstechnik, womit das sinnliche Detail der Angelpunkt der Erinnerung ist, lässt sich also unverkennbar von Marcel Proust inspirieren. Bei dem französischen Autor findet er nämlich eine neue Ästhetik des Beschreibens und Betrachtens, eines «neuen Weltempfindens, eines gewandelten Daseinsgefühls, eines anderen Sehens, erweiterter Möglichkeiten des Denkens» (Prümm 2002: 289).

In Koeppens Erzählung *Der Geruch einer Farbe* (1951-1960) kehrt Doktor Herbert nach einem anstrengenden Vormittag in der Arbeit nach Hause zurück, wo er aber die Anstreicher vorfindet. Dank des angenehmen Duftes der Farbe erinnert er sich an bezeichnende „Visionen“ seiner Jugend: Als er vierzehn Jahre alt war, mussten er und Lotte, die Sekretärin des Vaters, wegen Malerarbeiten im Haus auf dem Dachboden schlafen. Diese Nacht entdeckte der Junge zum ersten Mal die weibliche Nacktheit und erlebte seine ersten sexuellen Impulse. Der Ruf seiner Frau, die ihn zum Mittagsessen ruft, bringt ihn aber in die Realität zurück. So kontrastiert die verführerische Erinnerung an schöne und ferne Zeiten mit der dunklen und monotonen Gegenwart. Die Gerüche beschwören die Vergangenheit herauf und, wie es in dieser Erzählung deutlich ist, Koeppens Meinung nach hängt Epikureismus eng mit Sinnlichkeit zusammen: Lockstoffe sind nicht nur das Sehen eines **schönen Körpers, sondern auch Düfte**.

3. Semantisierung der weiblichen Figuren

«Marion ist ein Kind, eine Hure, eine Göttin. Wenn ich sie einen Engel nenne, muss ich ihr das Attribut des Bitteren geben:
 Engel der Verdammnis (!),
 Engel der Hölle, Engel des Todes»

(Brief von Wolfgang Koeppen vom 6. Januar 1944, in: Ebner 2008: 15).

Der Leitfaden für Koeppens Autobiografie und Schreiben sind jedoch ohne Zweifel die Frauen seines Lebens, Sybille Schloss und Marion Ulrich. Wie kompliziert und schmerzhaft die Beziehung zwischen Mann und Frau sein kann, zeigt er in fast all seinen Werken anhand von biographischem Material.

Einerseits sind die weiblichen Figuren sogenannte „Femmes fatales“ und dämonische Verführerinnen – vor allem in Beziehung auf die erste „unglückliche Liebe“ mit Sybille Schloss. Sie sind dominant und beherrschen den Mann, welcher ihnen unausweichlich zum Opfer fällt. Ihre Macht liegt besonders in ihrer erotischen Aura begründet, die eine enge Verbindungsstelle zwischen Eros und Tod trägt. Das «Hurenkind» (Dieckmann 2008), in Bezug auf seine Frau Marion Ulrich, ist hingegen teils ein Kind, oder sogar eine Göttin, und teils eine Hure, ein Engel der Verdammnis, der Hölle, des Todes, wie Koeppen selbst über seine Frau schrieb.¹

Mittels der weiblichen Figuren seines Gesamtwerkes verleiht Koeppen seiner Vorstellung von menschlichem Miteinander, seine unterschiedlichen

¹Vgl. Wolfgang-Koeppen-Archiv, an Olga Köppen.

Lebensentwürfe und Liebeskonzepte, für die die zwei Frauengruppierungen stellvertretend stehen. Sowohl die „Femme fatale“, als auch das Hurenkind sind unterschiedliche Variationen der Frau, die (fast) immer Symbol einer unglücklichen und komplizierten Liebe ist. Wie sich bei den Beispielen alsbald zeigen wird, spielen die weiblichen Figuren fast immer eine negative Rolle. Ganz wie *Dr. Jekyll* und *Mr. Hyde* scheinen sie zwei Erscheinungsformen zu haben. Ein konkretes Beispiel ist Emilia in *Tauben im Gras* (1951), die ausdrücklich mit der Figur Stevensons verglichen wird: Kindisch und verführerisch, nett und gewalttätig, liebevoll und brutal. In diesem Fall wird der Doppelcharakter jedoch von Alkohol- und Drogenmissbrauch verstärkt – allerdings ist das Doppel eine Besonderheit der weiblichen Figuren Koeppens.

Seit den 50er Jahren befand sich Koeppen in einem zermürbenden Kampf gegen Marions Alkohol- und Tablettenabhängigkeit. Sie verwandelte sich von *Dr. Jekyllin* den erbärmlichen *Mister Hyde*, da sie in betrunkenem Zustand unheimliche Kräfte entwickelte. Schon Anfang dieser Jahre begannen in dem Briefwechsel des Paares die immer ähnlich lautenden Bitten und Aufforderungen Wolfgang Koeppens an Marion, das Trinken einzuschränken.

Eine Ursache der bitteren Beziehung zwischen Mann und Frau in Koeppens Werken ist nicht zufällig die schwere Vermittlung der künstlerischen Notwendigkeiten des Protagonisten mit seinem Privatleben. Schon für den Debütroman und vor allem für die Trilogie gilt zwar, dass es in der Tat auffallend viele Kindfrauen in direkter Beziehung zu den männlichen Künstler-Protagonisten gibt: Sybille-Friedrich-Anja, Emilia-Philipp, Elke-Keetenheuve usw. (vgl. Werner 2012: 134).

Um die Rolle der Frauen in der literarischen Welt des Autors während der 50er Jahre näher definieren zu können, muss zunächst das jeweilige biographische Umfeld analysiert werden.

Der 38-jährige Koeppen lernt 1943/44 die 16-jährige Marion Ulrich, ein frühreif, launisches und kapriziöses Mädchen, kennen. Er verliebt sich in sie. Anders als bei seiner ersten, bitteren Liebe kommt Koeppen dieses Mal ans Ziel seiner Wünsche: sie werden ein Paar und 1947 heiraten sie. Jedoch geht die Liebesbeziehung Hand in Hand mit der Krankheit der jungen Frau:

Exzesse, Alkohol, Tabletten, Wahnsinn, Depressionen, Kämpfe, Zerstörung, Flucht, Suchen, durchwachte Nächte und Tage. [...] Im Hotel Explosion, Ringkämpfe am Boden um einen Koffer voll Flaschen, Hass, Trostlosigkeit, Gotteshader, Todesverlangen. Vorübergehende

Beruhigung und ich wieder in der mich vernichtenden Rolle des erfahrenen Irrenarztes. [...] Marions Düsternisse, Depressionen, Existenzängste, delirierte Vorstellungen, Zwangsideen sind in letzter Zeit schlimmer, erbarmungswürdiger und unerträglich geworden. Schnaps, Wein und Tabletten eingeschmuggelt und versteckt, nachts genossen, tagelang kein Schlaf, Aggression gegen mich und alle Welt, Tobsucht, Schreie, Tätlichkeiten, Skandal im Haus, Kündigungsdrohung. Sie ist nicht ansprechbar. Ich kann nicht mehr (Estermann / Schopf 2006: 147-242).

Die 50er Jahre sind tatsächlich von dem Leiden für Marions Krankheit charakterisiert. Die Ehe hatte direkte Auswirkungen in seinem literarischen Schaffen, wie zwei seiner bekanntesten Figuren eindeutig bezeugen: Emilia in *Tauben im Gras* und Elke in *Das Treibhaus*. Sie sind kindisch, instabil und gewalttätig, haben Probleme mit Alkohol und werden homosexuelle Erfahrungen machen – Marion ging exakt denselben Weg.

Die Verbindung zwischen Autor und Werk auf der Suche durch den weitgehend autobiographischen Hintergrund legt diese Themen und Liebesgeschichten nahe. Mit einigen einzelnen Ausnahmen wird die Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen auf unmissverständliche Weise als Unmöglichkeit dargestellt. Der Autor schildert nicht die Unvereinbarkeit zweier Charaktere, sondern dokumentiert auch das Phänomen der menschlichen Opferbereitschaft im Dienste eines schon bestimmten Schicksals.

Lucien und Mathilde, eine Erzählung die Koeppen zwischen 1950 und 1961 schrieb, erzählt die Geschichte eines Traumas durch die Erinnerungen der zwei Protagonisten. Als Lucien Mathilde auf der Straße ansprechen wollte, wurde er von einem Auto überfahren. Nach seinem Erwachen im Krankenhaus erkennt er die junge Frau, aber bald müssen sich beide eingestehen, dass sie sich täuschten: Mathilde findet ihn weniger interessant als sie glaubte, und Lucien findet sie wenig schöner als am Tag vorher. Ihre Beziehung wird trotzdem bis zur Hochzeit weiter gehen, da ihrer Meinung nach der Unfall ein Fingerzeig des Schicksals war. In der Tat wird es nur Illusion sein und beide werden andauernd eine Maske tragen.

Wie in seinem ersten Roman, *Eine unglückliche Liebe* (1934), schildert der Autor in seinen Erzählungen eine Liebe, die ins Leere mündet, die nicht und nirgends erfüllbar ist. Mehr oder weniger modifiziert scheint sich dieses Modell jeweils zu wiederholen, zumindest im thematischen Aufgreifen einzelner Motive: die Fremdheit, in zunehmendem Maße verschärft zum Motiv der

Entfremdung; die Resignation, die Vergeblichkeit aller Versuche, verbunden mit der Erkenntnis, dass sich eigentlich nichts geändert habe. Koeppens Figuren erleben immer entfremdete, unglückliche oder komplizierte Liebesbeziehungen: niemand wird jedenfalls die echte Liebe finden, weil jeder sich um mehrere Probleme, um die Arbeit, um sein eigenes Leben kümmern muss. Der Autor gestaltet auch in der Trilogie und in den Erzählungen der 50er Jahre die fehlende Kommunikation und die Einsamkeit des (modernen) Menschen. Das Prinzip der Liebes- oder sexuellen Beziehungen ist die Einsamkeit, die abschließende Enttäuschung und das private Unbehagen: die Figuren suchen einen Kontakt mit dem Anderen nur um die grausame Realität, ihren Schmerz und den grauen Alltag vergessen zu können. Für alle werden es aber nutzlose Strategien sein. «Koeppen's view that mutual love and communication are rarely possible preludes his taking a pro-family position. The family units [...] are either disintegrating or disintegrated» (Gunn 1983: 46).

Koeppen beschreibt das Leiden auf der Suche nach Erfüllung und bringt damit Außenseitertum, Entfremdung, Kommunikationslosigkeit und Unmöglichkeit menschlicher Beziehungen zum Ausdruck. Die Frauen verkörpern immer das, was die männlichen Protagonisten in der Gegenwart nicht mehr oder nie finden können.

In der „surrealistischen“ Erzählung *Es war kein Traum* (1945-1950) ist die Anfangsszene fast banal: ein Mann ruft seine Liebhaberin von einer Telefonzelle an und versucht sie zu überreden ihren Mann, ihr Haus und ihre Familie zu verlassen, um mit ihm nach Brasilien zu fliegen. Plötzlich hebt sich die Telefonzelle allerdings in die Luft und fängt an über die Stadt zu fliegen. Der Mann erzählt der Frau, was ihm gerade passiert, aber diese glaubt ihm nicht. Er bittet sie um Hilfe, aber sie ignoriert seine flehentliche Bitte und, als ihr Mann nach Hause zurückkommt, legt sie einfach den Hörer auf. Der Protagonist bleibt allein in der Zelle und wird in der Luft von einem großen, schwarzen Geier zerfleischt. Diese Erzählung, sowie andere literarische „Experimente“, entfernt sich von den erzählerischen Clichés des Autors, handelt aber trotzdem von seinen persönlichen Erfahrungen und seiner intimen Welt und stellt seine Poetik dar. Auch in dieser phantastischen Geschichte lautet das Credo des Schriftstellers: die Unbekümmertheit der Frau, die immer einen launischen oder kindischen Charakter hat und sich dem Schicksal des Geliebten gegenüber gleichgültig zeigt – typische Eigenschaften Koeppens weiblicher Figuren, die auf persönlichen Erfahrungen basieren.

Kimmich definiert die Figuren der Romane Koeppens als «Überlebende», die an den Sinnen gelitten haben, «wie nach einem Unfall sind sie wirr im Kopf, die Leere des Morgens dominiert alle Gedanken und die Suche nach sinnlicher Lust steht an erster Stelle» (Kimmich 2005: 209). Nicht nur die Sinnlichkeit allgemein – Essen, Trinken und Kunst –, sondern vor allem die Sexualität spielt in Koeppens Werk eine zentrale Rolle, auch und besonders in den 50er Jahren, wie seine Trilogie demonstriert. Das Erotische, das immer in enger Beziehung mit dem Thema Liebe und mit einigen autobiografischen Daten steht, sollte jedoch nicht als ein Standardelement interpretiert werden, sondern mehr als ein weiteres Symbol der Leere in der Beziehung.

Wie schon ausführlich gezeigt wurde, ist die erotische Äußerung ein wesentliches Leitmotiv der Trilogie. Sie ist aber nicht nur «ein leidvolles Stigma, das der Perversion einer Gesellschaft entspringt» (Herwig 1995: 550); sie enthält nicht nur eine Faschismustheorie (vgl. Schmidt 2001) oder thematisiert die Verbindung von Kunst und Sex (vgl. Pinzhoffer 1996), sondern ist vor allem ein autobiografischer Anhaltspunkt.

Sexualität zeigt sich in der Produktion der 50er Jahre besonders als Homosexualität, Päderastie, Onanie, Sadismus, oft im Zusammenhang mit Mord, Verbrechen und Vergewaltigung. In diesen Jahren entdeckte der Schriftsteller tatsächlich die homosexuelle Neigung seiner Frau:

1954 fand Marion, nach einigen vorangegangenen Neigungen zu älteren Damen, eine gleichaltrige Freundin. Sie verbrachte bei ihr Wochenenden. Wie ich heute weiß, um sich hemmungslos zu betrinken. Das ging drei, vier Jahre so. Dann stellte die (lesbische) Freundin ein Ultimatum: Marion sollte zu ihr ziehen. Sie lehnte ab und blieb bei mir. Hatte aber nun außer mir keinen Menschen mehr, auch keinen Platz, heimlich zu trinken (Wolfgang-Koeppen-Archiv, Mappe «Marion»).

Eine Geschichte (1951-1960) erzählt zum Beispiel eine romantische Reise von zwei Frauen nach Griechenland. Außer der Monumente für Sappho wollen sie keine Gedenkstätten oder archäologische Ausgrabungsstätten besuchen, sondern nur den ganzen Tag alleine im Hotelzimmer bleiben. Außerdem taucht die homosexuelle Tendenz in jedem der drei Romane der 50er Jahre, sowie in einigen Kurzerzählungen der selben Jahre auf. Wenn Koeppen sein Konzept über Liebe auch nie deutlich dargelegt hat, ergibt es sich aus seinen Werken, aus den Beziehungen seiner Figuren. «Lieben heißt für Koeppen immer auch sich nach der Liebe sehnen. Und letzteres ist für einen Schriftsteller und für seine

Leser möglicherweise interessanter als das erfüllte und genossene Glück» (Treichel 2006: 213).

4. Melancholie und Entfremdungserfahrung

Das Fundament der Melancholie als Haltung, als eine bestimmte Art, die Welt zu betrachten, gehört auch zur Biografie Koeppens und zu seiner literarischen Untersuchung. Der Melancholiker, bzw. der Autor selbst, dessen schwermütige Seelenstimmung ihm außergewöhnliche Sensibilität verleiht und gesteigerte Gefühlsintensität ermöglicht, bewegt sich auf der Grenze zwischen Gesundheit und Krankheit, Normalität und Wahnsinn, Affirmation und Negation der Ordnung. Die Spannung charakterisiert immer das innere Leben der Darsteller, bzw. Koeppens selbst. Sie leben in einer schwierigen Situation, spüren die Bedrohung, und kämpfen gegen existentielle Konflikte. «Koeppens Helden sind Saturnier; der älteste Planet gab ihnen die Schwermut, und mit der Schwermut die Weisheit, gab ihnen Witz und Gedanken, und mit den Gedanken die Tränen» (Jens 1963: 5).

Die Kritiker haben immer den melancholischen Zustand von Koeppens Figuren, der Synonym für «Enchantment» und «Anamnesis» (Barnouw 1981) oder für «Entgrenzung» (Haas 1998: 230) ist, mit verschiedenen Aspekten assoziiert: Vom Hofe und Pfaff (1980) mit dem Pessimismus gegenüber der soziopolitischen Nachkriegssituation in Deutschland; Walter Jens (1963) mit den typischen Büchnerischen Motiven, Bernd Widdig (1991) dagegen mit dem theoretisch-literarischen Diskurs der *Moderne*, in Beziehung mit den stilistischen Mitteln der Intertextualität, der *Montage-Technik* und der avantgardistischen Form.

Das Augenmerk richtet sich hier jedoch nicht auf die Melancholie als Hauptmerkmal der Koeppenschen Figuren, sondern als persönliche Stimmung des Autors, die sich auch in der Szenerie der Texte widerspiegelt. Das Szenario seiner Werke ist die Empfindung für Vergänglichkeit, das unerbittliche Fließen der Zeit, die existentiellen Befürchtungen, das Streben nach dem Tod. In dem Zyklus *Melancholia*², der aus sechs Erzählungen/Kapiteln besteht, bildet der Schriftsteller eine Hymne an die melancholische Weltansicht. In der in den 50er

² Vgl. Iris Denneler: Verschwiegene Verlautbarungen (Anm. 4), S. 148-150. Der Zyklus *Melancholia* taucht unter diesem Titel für den «Jahresring» wie für das *Romanische Café* und die *Gesammelte Werke* überhaupt nicht auf, obwohl im *Phantasieröß* die einzelnen Erzählungen mit den folgenden Titeln aufgenommen wurden: *Elisenhain* (Teil A), *Am weiten Meer* (Teil B), *Eine Hinrichtung* (Teil C), *Das Kleid der Frau Prometheus* (Teil D), *Beim Morgengrauen* (Teil E), *Ein Fremdenheim* (Teil F).

Jahre geschriebenen Erzählung *Elisenhain* erinnert sich der Erzähler zum Beispiel an seine Jugendabenteuer mit seiner Cousine und seinen Freunden in dem gleichnamigen Dorf. Aber nach dem schönen Andenken muss er leider die Trostlosigkeit des Dorfes und insbesondere die Eintönigkeit seines eigenen Lebens, sowie die Spanne zwischen Vergangenheit und Präsens bestätigen:

Eine Kellnerin kam, der zwei Vorderzähne ausgeschlagen waren, und fragte mißmutig: Sprudel mit oder ohne? Ich fragte, kommen die Studenten nicht mehr? Die Studenten sind tot, antwortete die Kellnerin. Mit oder ohne Geschmack, fragte sie wieder. Ich bat: Mit. Die Kellnerin brachte die grüne Limonade der Kindheit. Zu spät und traurig erkannte ich, daß es eine Limonade wie Wasser mit Geschmack war (Koeppen, *Elisenhain*, S. 314-317, hier S. 317).

Auch *Der schwarze Ritter*, eine andere Erzählung der selben Jahre, bezieht sich auf die Vergänglichkeit der Zeit, bzw. der Jugend und der (weiblichen) Schönheit. Henriette erinnert sich an ihr Leben vor der Hochzeit, als sie von anderen Männern hofiert wurde und sich schön und attraktiv fühlte. Am Ende kehrt sie jedoch in die bittere Gegenwart zurück:

Einmal erzählte sie Herrn Forst von diesen Erlebnissen. Es schien seiner Eitelkeit zu schmeicheln. Er lachte selbstgefällig und sagte: «Du bist eben immer noch schön!» Dieses «immer noch» ärgerte sie. Es bedeutete, daß sie eines Tages nicht mehr schön sein würde, ja daß es verwunderlich sei, daß sie es noch war. Sie würde verblühen. Was hatte sie dann gehabt? (Koeppen, *Der schwarze Ritter*, S.419-421, hier S. 421).

Sowohl die Liebe und die erotische Initiation, wie auch die Flucht von der Realität münden immer in Verlusterfahrungen. Koeppens Melancholie ist dennoch nie eine bittere Feststellung eines Unterganges, sondern eine Betrachtung der zeitgenössischen Ereignisse und ihrer Zukunft. Bei der ganzen Geschichte der Menschheit geht es doch immer nur um eine und dieselbe Geschichte; es ist eine maskierte Wiederkehr derselben Naturen und Ereignisse, ein organischer Kreislauf, der immer wieder von vorne anfängt. Die Welt verharret im erfolglosen Kreislauf, nicht aber in starrem Stillstand.

Diese Gewissheit ist ein Grund für die Melancholie von Koeppens Figuren: Schon immer sind alle den ewigen und ewig vernichtenden Naturgesetzen unterworfen. Alle Protagonisten in Koeppens Erzählkosmos sind gezwungen, sich dieser Spannung, dieser Krise zu stellen und sie in ihrem eigenen Leben

auszutragen. Dennoch versuchen sie, phantasierend und träumend oder in der Tat, ihr und der erbärmlichen Wirklichkeit zu entgehen.

Leitfaden der gesamten Produktion Koeppens ist der Kontrast „Ich-Welt“, der Kontrast zwischen einer historischen, realistischen Beobachtung und einer psychologischen Untersuchung der Unzufriedenheit mit der Gegenwart (wegen politischer und gesellschaftlicher Situationen oder persönlicher Leiden). Diese, eine Konstante der 50er Jahre, drückt sich im Werk Koeppens vor allem durch das Thema der Flucht aus. Zentraler Grund der Reise ist die Krise, bzw. der Kampf gegen soziale Ungerechtigkeiten, wirtschaftliche Schwierigkeiten oder Beziehungsprobleme des Liebespaares. Die Gestalten, die sich mit einer grausamen Realität und mit Erfahrungen konfrontieren, versuchen davor zu entfliehen.

Für den Autor war Reisen nicht nur das vorläufige Verlassen des gewohnten Raumes bzw. der Heimat, sondern vor allem eine existentielle Form (vgl. Schlösser 1987: 25) und ein künstlerisches Motiv. Koeppens Protagonisten, die ständig unterwegs sind, stellen scheiternde Persönlichkeiten dar. Sie suchen – wenn auch umsonst – einen Ort, wo sie sich wohlfühlen können. «In der Rolle des Reisenden kommt lediglich zum Ausdruck, was im Innern als das ewig Immergleiche da ist: die Fremdheit, die den Künstler von den anderen Menschen trennt, findet in der Figur des Reisenden ein Bild» (Ebd.: 21).

Auch dieses Grundelement stammt aus biographischem Material: 1955 reiste Koeppen nach Spanien, 1956 nach Rom, 1957 in die Sowjetunion, nach Warschau, in die Niederlande und nach London. 1958 erschienen die ersten Reiseberichte unter dem Titel *Reisen nach Rußland und anderswohin. Empfindsame Reisen*. Sie erschienen auf Anregung des damaligen Leiters der Radioessay am Süddeutschen Rundfunk, Alfred Andersch, der ihm vorschlug auf Kosten des Senders zu reisen und eine Hörfolge zu schreiben. Der Autor machte seine „weiten Reisen“ gerade als sich Marions Krankheit verschärfte und seine Beziehung mit ihr immer komplizierter wurde. Der Konflikt zwischen dem unendlichen Wunsch nach Befriedigung und der grausamen Wirklichkeit, sowie die Empfindung eines widrigen Schicksals liegt in jeder Figur – und nach Koeppens Meinung – allgemein in der menschlichen Natur.

Der Traum, der auch in Koeppens Erzählungen als Interpretation der Ängste und Ambivalenzen der Personen gilt, ist jedoch immer eine Möglichkeit der grausamen Realität zu entfliehen. Oft ergibt sich eine Mischung von Wirklichkeit und Wunschtraum, die neue Lebensmöglichkeiten eröffnet und so

den Traum einer Erprobung im Leben aussetzt. Der Wunsch nach einem besseren, erfüllten Leben ist der Leitfaden von zwei Erzählungen der 50er Jahre: *Vor dem Film* und *Tanger*.

Der Protagonist der ersten Erzählung akzeptiert, wenn auch ungerne, den Vorschlag seiner Freundin Susanne den Nachmittag im Kino zu verbringen. Aber nachdem er die Karten gekauft hat, wandert er durch die Stadt, verläuft sich in den Gassen und verliert sich dabei in der Welt seiner Fantasie. Vor dem Schaufenster eines Reisebüros träumt er nach New York und Paris zu fliegen und wie schön es wäre, sich von seiner Welt, von seinem Alltag zu entfernen.

Ich hätte gelobt, niemand aufzusuchen, niemand anzurufen oder anzubetteln in New York und keinerlei Unsinn anzustellen mit ernstesten Geschäftsleuten. Ich würde allein den langen Broadway hinuntergehen, ein stiller und artiger Gast, und nur am Abend würde ich gern einen Whisky trinken, wenn dies erlaubt sein sollte, meine Herren Luftdirektoren und Gouverneure, einen Whisky auf dem hohen Hocker eines Drugstores vor der Theke aus blanken Metallen und sprudelnden Sodafontänen, diesem Ausschank des Lebens, wie ihn uns Hollywood zeigt (Koeppen, *Vor dem Film*, S. 366-371, hier S. 369).

Er verliert sich danach auch in seinen Erinnerungen an einem tollen Abend mit seiner ersten Geliebten, Henriette. Bald ist es aber Zeit für die Verabredung mit seiner Frau und damit fängt der Protagonist wieder an, so zu tun, als ob er mit seinem Leben zufrieden sei. In der Erzählung versucht jeder irgendwie der Realität zu entfliehen: einer mit Träumen oder mit Erinnerungen an besseren Zeiten, ein anderer mit einem schönen Nachmittag im Kino: «Sie [Susanne] wollte im Dunkel eine Welt im Licht sehen, ein Land ohne Armut und Tod, und ich fragte sie, ob das nicht ohne den idiotischen Weg ins Kino zu machen wäre» (Ebd.: 366).

Tanger erzählt von dem Wunsch eines jungen Mannes die marokkanische Stadt zu besuchen, sowohl zur Erholung mit seiner Freundin, als auch um den Rat seines Vaters zu befolgen, der ihm immer von der Schönheit und dem Zauber dieser Stadt erzählte. Auch diese Figur träumt von einem besseren Leben in einer anderen Stadt; aber bald wird auch er erkennen, dass es nie möglich sein wird, da seine Vision der Stadt nie mit dem realen Aufenthalt übereinstimmen wird. «Aber im Bett erkennt er, es gibt das Afrika Karl Mays, das Afrika des Geographiebuches, das des Baedekers und des Lexikons, vielleicht gibt es auch das Tanger seiner Freunde, aber sein eigener Traum von diesem Tanger ist ein unerreichbarer» (Koeppen 2000: 458).

Koeppens Meinung nach ist das Glück nur momentan und sehr flüchtig. Erinnerungen lassen sich nicht so einfach kontrollieren und brechen immer wieder als bruchstückhafte Splitter aus der Vergangenheit in das Leben. Nach Kußmann handeln die meisten späten Prosastücke «vom Schreiben mit seinen Möglichkeiten und Grenzen – als Selbstbefragung und -analyse, als Stiftung von Identität, als Rettung von Individualität im gesichtslosen Kollektiv wie auch als Reaktion auf individuelle Verlusterfahrungen» (Kußmann 2001: 100). Diese Aussage könnte man gewiss auf die gesamte Produktion Koeppens ausweiten.

5. Verschränkung der Zeitstrukturen als „ewige Wiederkehr“

Für einige ist Koeppens Rückgriff auf Märchen und Mythos nur Ausdruck von irrationaler, ja antiaufklärerischer Enthistorisierung und Geschichtsflucht (vgl. Vom Hofe / Pfaff 1980), für andere hingegen liegt die Bedeutung von Koeppens Werk darin, dass hier dem Rückgriff auf den Mythos auch ein «aufklärerisches Moment» zugrunde liegt, indem gerade dessen «Lebensferne[s] Topoihafte[s]» der «wahren Wirklichkeit» näher kommt (Herwig 1998: 62).

Der Schriftsteller bedient sich in seinem Schaffen der Mythosanspielungen vor allem um die Vision von Vergblichkeit und Unverbesserlichkeit des menschlichen Daseins zu dokumentieren. An der eigenen Biographie, bzw. an der eigenen Liebeserfahrung exemplifiziert Koeppen seine fatalistisch-deterministische Geschichtsphilosophie. Geschichte ist für ihn «eine unaufhaltsame Bewegung auf einer schiefen Ebene, ein Absturz; [...] Vertreibung, Negativität, ein ewiger Kreislauf von Gewalt und Leid» (Prümm 2002: 288).

Das selbe Panorama, das Herwig (1998) in Beziehung auf *Der Tod in Rom* beschrieb, könnte auf das gesamte Werk – besonders auf sein Schaffen der 50er Jahre – angewendet werden: «Ein universales Panorama entsteht, ein Schattenriss menschlicher Unfreiheit, der die Grenzen des einzelnen vor Augen führt: gefangen in der zyklischen Wiederkehr des Immergleichen, verdammt, seine Rolle in der für ihn nicht durchschaubaren Inszenierung des Welttheaters zu spielen» (Ebd: 62).

Die Arbeit am Mythos dominiert besonders die Darstellung der unglücklichen Liebe oder des Liebeskummers, wie in *Arme Diotima* oder in *Der Sarkophag der Phädra*, zwei Erzählungen der 50er Jahre. *Arme Diotima. Ein Märchen*, das 1949 im *Mannheimer Morgen* veröffentlicht wurde, ist die Geschichte eines Philosophen, der gegen seine eigene Moral verstößt, um seine Geliebte,

Diotima, zu verführen. Der Konflikt der Existenz mit der Moral, die während der Geschichte auftaucht, trifft den Kern in der langen Produktion Koeppens: Während seines langen Lebens hat er immer über das menschenwürdige Dasein, die Individualität und das Schicksal jedes Menschen reflektiert und hat sich dabei wiederkehrenden Fragen, wie «Was ist der Mensch?» oder «Was ist die Wahrheit?» gestellt (Richner 1982: 109).

Die ironische Verwendung des Adjektivs *arm* im Titel bezieht sich sowohl auf die Protagonistin der Erzählung, die ohne ihr Geschenk und ohne ihren Liebhaber bleiben wird, als auch auf die mythologische Figur, Diotima aus Mantinea, die in Platons Dialog *Symposion* Sokrates über das Wesen des Eros belehrt: Die Liebe ist Unvollständigkeit und Suche, Eros ein großer Dämon und somit immer arm, hart und rau; er ist ein Bindeglied zwischen Mensch und Göttern, Sehnen nach dem Schönen und Guten. Der Hinweis auf die Figur Diotimas spiegelt die Sprengkraft des Themas wider: ein Mythos, der sich immer wieder aufs Neue erfindet und die Ausstellung der ewigen Themen: Liebe, Lust und Eros – Dreieinigkeit auch in Koeppens Leben und Produktion.

Der Hinweis auf den Phädra-Mythos in *Der Sarkophag der Phädra* dagegen ist eine zusätzliche Anspielung auf die enttäuschte und unerwiderte Liebe: Tochter des Königs Minos, Gemahlin des Theseus, verleumdete Phädra ihren Stiefsohn Hippolytos, der ihre Liebe verschämte, bei Theseus, der Poseidons Rache über ihn anrief, worauf Phädra sich tötete. In Koeppens Anpassung des Mythos sind Therak und Igor (die Initialen beziehen sich auf die Namen der klassischen Sage) zwei Rennfahrer, die zusammen mit Phädra für ein Rennen in Sizilien sind. Hier werden sie auch den antiken Sarkophag der Phädra besuchen, der aber als Weissagung gelten wird: Igor wird bei einem Unfall während des Rennens sterben und Phädra, die ihn liebte, wird sich daraufhin töten.

In der an der Schwelle zum Jahr 1950 geschriebenen Erzählung *Das Kleid der Frau des Prometheus* verachtet der Protagonist das verspielte und lächerliche Benehmen seiner Frau. Dies kompliziert nämlich ihre Beziehung unwiederbringlich. Auch in *Du hast uns einen Bärenaufgebunden...». Eine* Erzählung wird die weibliche Protagonistin als Xanthippe dargestellt. Wie die legendäre Figur ist auch sie das zeternde, böse Ehefrau des geplanten Philosophen/Künstlers. Sie ärgerte sich nämlich darüber, dass ihr Mann so viel Zeit für seine Kunst verwandte, anstatt einem Broterwerb nachzugehen. Hier tauchen zwei Eckpunkte der Erzählung – und Koeppens Liebesverständnis – auf: das beständige Verlangen der Frau und der Kampf des Mannes um ihre Wünsche zu erfüllen – zwei Punkte, die an mehreren Stellen mit

autobiographischen Bezügen verbunden sind, zum Beispiel mit Marions starrköpfigem Verhalten und Koeppens Mühe, sie immer wieder zu befriedigen.

Es wurde schon festgestellt, dass Geschichte für Koeppen «geschichtslos, weil indifferent ist» (Vgl. Vom Hofe / Pfaff 1980: 102-103; Kußmann 2001: 17). Der „Strom der Geschichte“ fließt und die Menschen haben darauf keinen Einfluss. Alle Anstrengungen der Protagonisten – und des Autors selbst – die Kluft zwischen den Bedürfnissen des Individuums, seiner Hoffnung auf Freiheit und der Faktizität der Geschichte zu überbrücken, sind vergeblich. Jeder wird in dem Strom der Geschichte untergehen oder in dem Netz des Schicksals gefangen bleiben. Wie in der Trilogie zeigt sich das dunkle Schicksal fast immer schon im Titel und im Aufbau der Werke. *Der Sarkophag der Phädra* ist auch dafür ein Beispiel, da man schon von Anfang an die Anzeichen eines bitteren Ende erlebt, das mit der Legende von Phädra verbunden ist.

Der Sakristan zeigte ihnen den berühmten Sarkophag. Mit seiner wohlklingenden, etwas weinerlichen Mesnerstimme erzählte er die Sage von Phädras Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos. Phädra lachte, als der Sakristan Phädra erwähnte. Der Sakristan schwieg beleidigt.

«Du mußt dich entschuldigen», sagte Therak.

«Ich heiße Phädra», sagte Phädra.

Der Sakristan sagte: «Gott wird die Dame schützen.»

Dann berichtete er, wohlklingend und weinerlich, wie Aphrodite am Strande Hippolytos mit einem Olivenzweig vom Wagen streifte und von den Rossen zu Tode schleifen ließ und wie Phädra sich mit ihrem Schal erhängte.

Therak war erstaunt, den frommen Mesner von einer Reihe von Todsünden mit so großer Andacht berichten zu hören. Vielleicht aber waren es keine Todsünden, weil sie lange vor der Zeitwende geschahen. Als sie aus dem Dom traten, blendete sie das Licht.

«Was war los mit Phädra?» fragte Igor.

«Sie hat sich umgebracht», sagte Phädra. «Sie hat sich umgebracht, weil Hippolytos starb, bevor sie ihn bekommen hat, und überhaupt aus unglücklicher Liebe.»

Igor und Phädra lachten. Auch Therak lachte.

(Koeppen, *Der Sarkophag der Phädra*, S. 350-363, hier S. 359)

6. Fazit: Leben als Literatur

Die Erzählungen der 50er Jahre, die wie andere Werke als Form der literarischen Bearbeitung des eigenen Lebens dienen, können als unterschiedliche Versionen seiner Biographie, als Teil eines Projektes der literarischen Selbstgestaltung verstanden werden. Der vom Autor angebotene Lektürevertrag ist ein Fiktionsvertrag: die autobiographische Inspiration ist nicht in den Texten eingeschrieben, sondern lässt sich nur mittels der Tagebücher und der biographischen Notizen erschließen.

Trotz der Hindernisse und zeitweiliger Unterbrechungen ist Koeppens literarische Produktion wie ein Fluss mit Hochwasser immer weiter geflossen. Insbesondere sein Privatleben in den 50er Jahren war für sein Credo inspirierend: wie Marionetten, die an den Fäden des Schicksals hängen, leben die Personen in einer grausamen Realität, die sie nie ändern können und die für sie schon von Anfang an ganz klar und deutlich ist (vgl. Colaci 2007: 121).

Das große Thema in Koeppens Werk ist die eigene Biographie. Die biographischen und soziokulturellen Prägungen, die Koeppen während seines langen Lebens erfahren hat, haben immer Eingang in sein literarisches Werk gefunden. Die Texte der 50er Jahre dokumentieren die Vielfalt seines erzählerischen Vermögens, stützen sich jedoch immer auf die autobiographische Erfahrung: Die Liebe für Marion und die Verschlimmerung ihrer Krankheit; die Reisen als Flucht von einer „grausamen Realität“, die Melancholie als konstantes Lebensgefühl. Diesen Stoff – die Geschichte seines Lebens und Schreibens – hat Koeppen immer erzählt.

Der Autor selbst schrieb in dem Essay *Grimmelshausen oder Gemein mit jedermanns Angst* (erst veröffentlicht 1976): «In jedem großen Literaturwerk ist Dichtung und Wahrheit, ist das Personal zusammengesetzt, geschminkt, kostümiert, bei Proust, bei Mann, sind die Köpfe märchenhaft vertauscht. Der Schriftsteller ist gefräßig und ein Räuber» (Koeppen 1990: 65).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Koeppen, Wolfgang (1990):** „Grimmelshausen oder Gemein mit jedermanns Angst“, in: Reich-Ranicki, Marcel / Briel von, Dagmar / Treichel, Hans-Ulrich (Hg.): *Wolfgang Koeppen: Gesammelte Werke in sechs Bänden. Band VI*, Frankfurt am Main, S. 63-70.
- Koeppen, Wolfgang (2000):** *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main.
- Koeppen, Wolfgang (2000):** *Elisenhain*, in: Koeppen, Wolfgang *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, S. 314-317.
- Koeppen, Wolfgang (2000):** Der schwarze Ritter, in: Koeppen, Wolfgang *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, S. 419-421.
- Koeppen, Wolfgang (2000):** Vor dem Film, in: Koeppen, Wolfgang *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, S. 366-371.
- Koeppen, Wolfgang (2000):** Der Sarkophag der Phädra, in: Koeppen, Wolfgang *Auf dem Phantasieroß. Prosa aus dem Nachlass*, Frankfurt am Main, S. 350-363.

Sekundärliteratur

- Beu, Andrea (1994):** *Wolfgang Koeppen Jugend. Beiträge zu einer Poetik der offenen Biographie*, Essen.
- Barnouw, Dagmar (1981):** „Melancholy and Enchantment: Wolfgang Koeppen's Anamnesis“, in: *Mosaic 14* (3/1981), S. 31-48.
- Colaci, Laura (2007):** „Wolfgang Koeppen: la prima fase del suo pessimismo e i racconti del destino“, in: De Angelis, Enrico (Hg.): *La giovane germanistica italiana*, Pisa, S. 114-122.
- Denneler, Iris (2008):** *Verschwiegene Verlautbarungen. Textkritische Überlegungen zur Poetik Wolfgang Koeppens*, München.
- Dieckmann, Dorothea (2008):** „Der Dichter und das Hurenkind Wolfgang Koeppens Briefwechsel mit seiner Frau Marion“, in: *NZZ*, 28.08.2008.
- Ebner, Anja (Hrsg.) (2008):** *...trotz allem, so wie du bist. Wolfgang und Marion Koeppen: Briefe*, Frankfurt am Main.
- Estermann, Alfred / Wolfgang Schopf (2006):** »Ich bitte um ein Wort...«*Wolfgang Koeppen – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*, Frankfurt am Main.
- Gunn, Richard L. (1983):** *Art and Politics in Wolfgang Koeppen's Postwar Trilogy*, Frankfurt am Main.
- Haas, Christoph (1998):** *Wolfgang Koeppen: eine Lektüre*, Würzburg.
- Herwig, Oliver (1995):** „Wolfgang Koeppens Absage an den Ästhetizismus: die Strategie der literarischen Auseinandersetzung mit Thomas Mann im Roman *Der Tod in Rom*“, in: *Zeitschrift für Germanistik 5* (3/1995), S. 544-553.
- Herwig, Oliver (1998):** „Pandorabüchse in der Not: Aufbau und Funktion des negativen Geschichtsbildes in *Der Tod in Rom*“, in: Gratz, Michael / Müller-Waldeck, Gunnar (Hg.): *Wolfgang Koeppen - mein Ziel war die Ziellosigkeit*, Hamburg, S. 61-73.

- Jens, Walter** (1963): *Melancholie und Moral. Rede auf Wolfgang Koeppen*, Stuttgart.
- Kimmich Dorothee** (2005): „Die Lust am Überleben: Sexualität und Kunst in den Romanen Wolfgang Koeppens“, in: Erhart, Walter (Hg.): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne*, München, S. 209-220.
- Kußmann, Matthias** (2001): *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich: Wolfgang Koeppens Spätwerk*, Würzburg.
- Linder, Christian** (1995): „Schreiben als Zustand“, in: Treichel, Hans-Ulrich (Hg.): *Wolfgang Koeppen. Einer der schreibt*. Frankfurt am Main, S. 57-77.
- Pinzhoffer, Gerhard** (1996): *Wolfgang Koeppens Tod in Rom. Entwurf einer Theorie literarischer Bildlichkeit aus anthropologischer Sicht*, Würzburg.
- Prümm, Karl** (2002): „Alles sehen, alles fühlen. Zur Entgrenzung der autobiographischen Erinnerung in Jugend (1976) von Wolfgang Koeppen“, in: Helmes Günter / Martin Ariane / Nübel Birgit / Schulz, Georg-Michael (Hg.): *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag*, Tübingen, S.281-292.
- Richner, Thomas** (1982): *Der Tod in Rom: Eine existential-psychologische Analyse von Wolfgang Koeppens Roman*, Zürich.
- Schlösser, Hermann** (1987): *Reiseformen des Geschriebenen: Selbsterfahrung und Weltarstellung in Reisebüchern Wolfgang Koeppens*, Rolf Dieter Brinkmanns und Hubert Fichtes, Wien.
- Schmidt, Gary** (2001): *Koeppen–Andersch–Böll. Homosexualität und Faschismus in der deutschen Nachkriegsliteratur*, Hamburg.
- Treichel, Hans-Ulrich** (Hg.) (2006): „Wolfgang Koeppen und die Liebe“, in: Ders.: *Wolfgang Koeppen: Liebesgeschichten*, Frankfurt am Main, S. 209-216.
- Vom Hofe, Gerhard / Pfaff, Peter** (1980): *Wolfgang Koeppens melancholischer Materialismus. In: Dies., Das Elend des Polyphem. Zum Thema der Subjektivität bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Wolfgang Koeppen und Botho Strauß*, Königstein/Taunus.
- Werner, Ramona** (2012): *Das Resonanzfeld Preußen im Werk Wolfgang Koeppens*. Inauguraldissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald 2012, verfügbar unter: <http://ub-ed.ub.uni-greifswald.de/opus/volltexte/2012/1249/>.
- Widdig, Bernd** (1991): „Melancholie und Moderne: Wolfgang Koeppens *Der Tod in Rom*“, in: *The Germanic Review* 66 (4/1991), S. 161-168.
- Žmegač, Viktor** (1990): *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen.