

**DER WANDEL EINES AUTORIMAGES: WOLFGANG KOEPPENS  
REISEBÜCHER UND IHRE REZEPTION<sup>1</sup>**

**Onur Kemal BAZARKAYA<sup>2</sup>**

**Abstract**

Wolfgang Koeppens zu Beginn der fünfziger Jahre erschienenen Romane *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* und *Der Tod in Rom* wurden anfangs fast ausschließlich unter gesellschaftspolitischen Vorzeichen rezipiert. Mit seiner Selbstinszenierung als nonkonformistischer Autor trug Koeppen hierzu maßgeblich bei. Indes war er ein stark an ästhetischen Gesichtspunkten orientierter Schriftsteller; seine inhaltliche Ausrichtung auf Themen, wie sie in den genannten Texten zur Darstellung kommen, lässt sich auf die hohen Erfolgchancen zurückführen, die nonkonformistische Literatur damals hatte. Dadurch geriet der Autor in einen Rollenkonflikt, der den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung bildet. Die zentrale These lautet, dass Koeppens Reisebücher *Nach Rußland und anderswohin*, *Amerikafahrt* und *Reisen nach Frankreich* eine Art Gegenentwurf zu der wenige Jahre zuvor erschienenen Romantrilogie bilden. Im Zuge ihrer Rezeption erweiterte sich die Sicht der Leser auf die Prosa des Autors insgesamt, sodass man durchaus von einem Wandel seines Images sprechen kann.

**Schlüsselwörter:** Wolfgang Koeppen, Autorinszenierung, Rollenkonflikt, Reisebücher

**BİR YAZAR İMGESİNİN DEĞİŞİMİ: WOLFGANG KOEPPEN'İN SEYAHAT  
KİTAPLARI VE ALIMLAMALARI**

**Özet**

Wolfgang Koeppen'in *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* ve *Der Tod in Rom* adlı romanları 1950'li yılların başlarında yayınlandığında, kitle tarafından ilk başta neredeyse tamamiyle siyasal metinler olarak alımlanmıştır. Siyasal konular anlatan ve kendini muhalif bir yazar olarak sahneleyen Koeppen bu duruma karşı ciddi anlamda destekte bulunmuştur. Oysa Koeppen esetetiğe son derece önem veren bir yazardı.

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz ist Teil meiner Dissertation.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü. okbazarkaya@nku.edu.tr

Bahsi geçen yapıtların siyasal konular barındırmaları muhalif eserlerin o yıllarda başarılı olmasından kaynaklanmaktadır. Yazarın böylece yaşadığı rol çatışması bu makalenin çıkış noktası olarak ifade edilebilir. Aynı zamanda çalışmada, Koeppen'in *Nach Rußland und anderswohin*, *Amerikafahrt* ve *Reisen nach Frankreich* adlı seyahat kitaplarının, yazarın bir kaç yıl önce yayınlamış olduğu romanlara dair adeta bir anti üçlük oluşturdukları varsayılmaktadır. Söz konusu metinlerin alımlamalarıyla birlikte kitlenin Koeppen'in yazarlılığına yönelik görüşünün değişim gösterdiği ve böylece yazar imgesinin farklılaştığı söylenebilir.

**Anahtar Sözcükler:** Wolfgang Koeppen, yazar sahnelemesi, rol çatışması, seyahat kitapları

### Einführung

Wolfgang Koeppen plante *Tauben im Gras* (1951), den ersten Teil seiner berühmten Romantrilogie, ursprünglich wohl als durchgängigen inneren Monolog ohne Interpunktion. In dieser Form soll sein damaliger Verleger, Henry Goverts, den Text jedoch für „unverdaulich“ (Atempause auf Schlachtfeld, 26. Dezember 1951) gehalten und den Autor deshalb umgestimmt haben. Im Rückblick auf die Arbeit an *Tauben im Gras* gestand Koeppen gewisse modernistische „Übertreibungen“ (Koeppen, 1995, S. 22) ein, die er auf seine dem NS-Regime geschuldete poetische Zwangspause zurückführte und entsprechend als „Folge eines aufgestauten, eines zu spät verwirklichten Stilexperimentes“ (Koeppen, 1995, S. 22) bezeichnete. Tatsächlich lässt sich in Koeppens Nachkriegsromanen im Allgemeinen und *Tauben im Gras* im Besonderen der Versuch einer Einordnung in den Kontext der sogenannten Klassischen Moderne erblicken (Becker, 2005, S. 97 ff.; Hielscher, 1988, S. 43 ff.; Friedrich, 1993, S. 86 ff.).

Zugleich fällt auf, dass in der Kritik der fünfziger Jahre die Nachkriegstrilogie von Anfang an als Paradebeispiel einer nonkonformistischen Literatur gehandelt wurde, wie man sie insbesondere für die Autoren im Umkreis der Gruppe 47 in Anschlag brachte. Was diesen Schriftstellertyp in erster Linie auszeichnet, ist sein gesellschaftskritisches Engagement (Lorenz, 1998; Vogt, 1991; Müller, 1982) und eine im weitesten Sinne realistische Literaturlauffassung (Arnold, 2004; Briegleb, 1999; Fischer, 1986). Nun wurde oft behauptet, dass die Nachkriegstrilogie ihrer Zeit voraus gewesen sei und sich ihr Erfolg deshalb erst später eingestellt habe. Es war allen voran Marcel Reich-Ranicki, der mit seinem wirkungsmächtigen Aufsatz *Der Fall Wolfgang Koeppen* dieser „Mystifikation“ (Egyptien, 2009, S. 8) Vorschub leistete, ehe sie dann sowohl in der Kritik als auch in der Forschung zur *Communis opinio* wurde. Noch Stefan Eggert glaubt:

Die berühmte Nachkriegstrilogie der fünfziger Jahre kam für die damalige Zeit stilistisch und thematisch in jedem Fall zu früh. Man war noch nicht bereit für die Gegenwartsbewältigung, denn die Deutschen rieben sich noch die Augen, wie es denn so weit hat kommen können mit Hitler und dem Krieg und Auschwitz. (Eggert, 1998, S. 5)

In Wirklichkeit erschlossen die Nonkonformisten in der frühen Nachkriegszeit einen „zwar kleinen, doch ertragreichen Marktsektor“ (Lorenz, 1998, S. 42), der mit den Jahren immer größer und ertragreicher wurde; denn durch das Setzen gesellschaftskritischer Akzente in Literatur und Publizistik leisteten die Autoren einen wichtigen Beitrag zur westdeutschen Demokratisierung und akkumulierten so erhebliche Mengen „symbolischen Kapitals“, das langfristig auch ökonomischen Profit abwarf (Bourdieu, 1999, S. 228). Es bestand also eine nicht zu unterschätzende Nachfrage nach nonkonformistischen Texten, die auch Koeppen mit einigem Erfolg bediente. Mithin kann man sagen, dass der dezidierte Realitätsbezug der Nachkriegstrilogie mit den Bedingungen des zeitgenössischen Literaturbetriebs zusammenhängt: Angesichts der hohen Erfolgchancen des literarischen Nonkonformismus war der Autor nicht schlecht beraten, die anachronistische moderne Ästhetik von *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* (1953) und *Der Tod in Rom* (1954) mit zeitkritischen Themen und Motiven gewissermaßen auszugleichen. Goverts unterstützte Koeppen im Übrigen dabei, die Weichen für sein nonkonformistisches Image zu stellen, indem er die Texte als sensationelle Zeitromane bewarb (Lorenz, 1998, S. 108 f.).

Die öffentlichen Reaktionen auf die Erstausgabe von *Tauben im Gras* zeigen beispielhaft, dass die gemeinsame Strategie aufging. So wurde in den Rezensionen des Romans im Allgemeinen vom Charakter des Protagonisten Philipp, der eine andere Sicht der Dinge hat als seine Zeitgenossen und gesellschaftspolitisch gegen den Strich bürstet, auf die Gesinnung des Autors geschlossen. Dabei lässt sich beobachten, dass die Kritiker dazu tendierten, den Inhalt des Textes gegen seine moderne Ästhetik auszuspielen, die meistens entweder als epigonal diskreditiert oder schlicht missachtet wurde. Eine kleine Auswahl von Kommentaren macht dies schnell deutlich. Karl Korn ordnete die Fiktionalität des Romans seiner Realität bzw. „Objektivierung“ (Greiner, 1976, S. 26) unter und stellte ebenso seine Poesie in den Dienst der Politik. Dementsprechend war für ihn der Zweck der in *Tauben im Gras* angewandten „pointillistische[n] Technik“ (Greiner, 1976, S. 27) – gemeint ist die Montage – lediglich eine adäquate Methode, die „politische Gesamtsituation in diesem Land“ (Greiner, 1976, S. 26) wiederzugeben. Hansgeorg Maier entledigte sich geradezu der Koeppen'schen Ästhetik, indem er kurz auf die „Simultantechnik der Dos Passos und Döblin“ sowie die „Assoziationsmethode der Faulkner und James Joyce“ verwies (Maier, 1.

November 1951). Für ihn lag die Qualität des Textes in seinem Gegenwartsbezug: „Tauben im Gras‘ ist, was die Aktualität betrifft, belletristisches Spitzenreitertgut“ (Maier, 1. November 1951) Hans Schwab-Felisch hingegen, der Koeppens Schreibweise ebenfalls nur als „Erneuerung des Joyceschen Experiments auf verkleinerter Basis“ (Greiner, 1976, S. 363) empfand, konnte *Tauben im Gras* nicht einmal inhaltlich etwas abgewinnen. „Weil dieses Buch sich fast ausschließlich im Morbiden, im Sumpfe tummelt“, monierte er,

weil es außer in der Analyse dieser Gegebenheiten keine Kraft aufweist, weil sein Pessimismus keine substantielle Größe hat – darum auch mangelt es ihm an dem Atem, an der Überzeugungskraft, die es hätte ausstrahlen können, wäre es nur von einer höheren Warte aus geschrieben worden. (Greiner, 1976, S. 363)

Unabhängig davon, wie die Kritiker *Tauben im Gras* im Einzelnen bewerteten, wurde Koeppen in der literarischen Öffentlichkeit fortan überwiegend als ein Nonkonformist à la Gruppe 47 wahrgenommen. Doch schon nach dem Erscheinen seines Politromans *Das Treibhaus* (dessen Besprechungen wiederum sehr einseitig ausfielen) schränkten Schreibhemmungen seine Produktivität erheblich ein (Bazarkaya, 2015, S. 134 ff.). Man kann sagen, dass er in einen Rollenkonflikt geriet, der ausgelöst wurde von den öffentlichen Erwartungen an sein gesellschaftskritisches Image auf der einen und dem eigenen (von der Kritik jedoch kaum gewürdigten) Interesse an Stilexperimenten auf der anderen Seite (Bazarkaya, 2015, S. 134 ff.).

An dieser Stelle setzt die nachfolgende Untersuchung an, die von der These ausgeht, dass Koeppen mit der Publikation der Reisebücher *Nach Rußland und anderswohin* (1958), *Amerikafahrt* (1959) und *Reisen nach Frankreich* (1961) den Blick der Leser auf seine Poesie veränderte. Die drei Texte bilden in gewisser Weise also einen Gegenentwurf zu der wenige Jahre vorher abgeschlossenen Nachkriegstrilogie. Zunächst soll im Nachfolgenden herausgearbeitet werden, welche Merkmale die Reisebücher im Wesentlichen von den Romanen unterscheidet. Daraufhin wird eine Rezeptionsanalyse durchzuführen sein, um zu sehen, inwiefern Koeppens Gattungswechsel eine Akzentverschiebung in der Wahrnehmung seiner Prosa bedeutete. Wie zum Schluss anhand späterer Besprechungen der Nachkriegstrilogie illustriert werden soll, bewirkte er tatsächlich (so viel sei vorab gesagt) einen Wandel seines Autorimages.

### **Gesamtschau und „Spiel mit den Jahrtausenden“: Der Stil der Reisebücher**

Es liegt, wenn man so will, in der Natur der Sache, dass die Publikumserwartungen an den Verfasser der Nachkriegstrilogie sich immer auch auf seine Romanproduktion bezogen.

Spätestens nach der Veröffentlichung von *Der Tod in Rom* verspürte Koeppen daher einen „Überdruß an der Romanform“ (Koeppen, 1995, S. 38), der ihn Ende der fünfziger Jahre dazu bewog, für den Stuttgarter Rundfunk auf Reisen zu gehen. Alfred Andersch, der als Kulturintendant für die Rundfunkanstalt arbeitete, erschien ihm damals „in der bürgerlichen Gestalt des unverhofften Glücks“ (Koeppen, 1986d, S. 393). Seinen Vorschlag, für das Radio einen Reisetext zu verfassen, nahm Koeppen bereitwillig an. Den Erfolg, mit dem der Radioessay später gesendet wurde, wollte Henry Goverts auch für seinen Verlag verbuchen. So ermutigte er Koeppen, Reisebücher zu schreiben (Häntzschel & Häntzschel, 2006, S. 124), und es entstanden *Nach Rußland und anderswohin*, *Amerikafahrt* und *Reisen nach Frankreich*.

Für Koeppens Nonkonformismus bedeuteten die Texte keine Verpflichtung, da sich die wirklichkeitsbezogene Lesart, die noch die Rezeption der Nachkriegstrilogie dominierte, nicht ohne weiteres auf die neue Gattung übertragen ließ. Tatsächlich impliziert der Reisebericht ein hohes Maß an Subjektivität und somit an darstellerischer Freiheit (Brenner, 1989, S. 9; Biernat, 2004, S. 21). Die realitätsgetreue Wiedergabe von Reisezielen ist, so könnte eine literarische Binsenweisheit lauten, Sache des Reiseführers, nicht des Dichters (Best, 1982, S. 422). Bei Koeppens Gattungswechsel trat denn auch der Realitätsbezug mitsamt den einschlägigen gesellschaftspolitischen Implikationen zugunsten der Ästhetik in den Hintergrund. Nachdem der (gesellschaftskritische) Roman für den Autor zu einer Gattung normativer Vorgaben geworden war, dürfte ihm der mit dem Schreiben der Reisebücher verbundene „Versuch, eine neue Form des Berichts zu finden, das Experiment“ (Koeppen, 1995, S. 123) eine gewisse Befriedigung bereitet haben. Demonstrativ verzichtet er in seinen Reisebeschreibungen auf jegliche Gesellschaftskritik. Mit seiner vorurteilsfreien und weltoffenen Darstellung ist es ihm allenfalls darum zu tun, in Zeiten des Kalten Krieges ein Zeichen internationaler Entspannung zu setzen (Scherpe, 2010, S. 99 f.). Zudem treten in den Reiseberichten keine Protagonisten, geschweige denn nonkonformistische Identifikationsfiguren (wie Philipp aus *Tauben im Gras*) auf. Obwohl Koeppen seine Impressionen ‚unmittelbar‘ wiedergibt, eignet ihnen eine gewisse Subjektivität. Er versetzt sich, wie Klaus Siblewski ausführt,

in die Lage, in die sich seine Romanfiguren am liebsten versetzt sahen. Er ist unterwegs, überschreitet Grenzen, befindet sich in der Rolle des Ausländers und nimmt die fremden Länder zum Anlaß, um all das zu beschreiben und zu registrieren, was ein Einzelner wahrnimmt und beobachtet. Trotzdem sind die Reiseberichte auf eigene und besondere Weise subjektiv. Koeppen teilt sich nur selten als reisende Person mit; vielmehr bewegt er sich in fremden Städten und Landschaften in der Rolle eines Schriftstellers mit hohem Anspruch: Er

schreibt [...] aus einem Selbstverständnis, daß die Literatur das einzige angemessene Medium sei, die Erfahrungen ‚des Menschen in der Welt‘ ordnend zu erfassen. (Siblewski, 2009, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 142)

Mit dem Subjekt verabschiedete Koeppen auch die Fabel, deren Konstruktion ihm die Romanproduktion zuletzt erschwert hatte. Walter Jens gehörte zu den sehr wenigen Zeitgenossen, die erkannten, dass sein Gattungswechsel auf Gründe des romanästhetischen Ungenügens zurückging. In seiner Laudatio zu Koeppens Entgegennahme des Georg Büchner-Preises 1962 redete er den Skrupeln des Autors, „den beschreibbaren Raum mit dem beschränkten Radius seiner Figuren zu identifizieren“ (Jens, 2009, S. 21), das Wort. Ebenso befürwortete er seine Entscheidung, auf die Fabel zu verzichten, um „mit einem plötzlich ‚freigegebenen‘ Vokabular jene kühnen raumzeitlichen Muster zu schaffen“ (Jens, 2009, S. 21). Auf bemerkenswert einfühlsame Weise stellte er fest: „Jetzt endlich, in der freien Prosa des Reiseberichts, konnte Koeppen mit der Sprache schalten, wie es ihm gefiel, konnte Bildungsreminiszenzen einfließen lassen und, ohne Rücksicht auf die Fabel, Namen und Daten beschwören“ (Jens, 2009, S. 21).

In diesem Zusammenhang wies Jens auf die Wichtigkeit der Assoziationstechnik hin – er sprach von „unerwarteten Vergleiche[n] und zugespitzten Antithesen“ (Jens, 2009, S. 21) – , die, wenn auch nicht in der Grandiosität wie in den Reisebüchern, bereits in der Nachkriegstrilogie zur Anwendung kommt. Hier steht sie zumeist in Verbindung mit den Montagen, durch die, ähnlich wie in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, „nicht eine in sich überzeugende Scheinwelt [konstruiert], sondern [...] erst das wahre Nebeneinander der Dinge [enthüllt]“ (Anders, 1965, zit. nach Quack, 1997, S. 105) werden soll, wie Günther Anders schreibt. Dieses zeigt sich in den Nachkriegsromanen indes nicht nur durch zusammenmontierte Schlagzeilen, Schlagertexte oder Erzählperspektiven, sondern auch durch einfache Assoziationen, mit deren Hilfe sich vermeintlich disparate Gegenstände, seien es Bilder oder Gedanken, zusammenführen lassen.

Treten solche Stellen gehäuft auf, kann der Eindruck einer Gesamtschau erweckt werden. In *Tauben im Gras* wird dank vielfältiger Assoziationen ein kaleidoskopartiger Überblick über die deutsche Lage nach Gründung der Bundesrepublik geboten, was den Text zu dem sensationellen Zeitroman machte, als den ihn nicht zuletzt Koeppen selbst anpries, indem er im Vorwort zur zweiten Auflage vermerkte: „Diese Zeit, den Urgrund unseres Heute, habe ich geschildert, und ich möchte nun annehmen, sie allgemeingültig beschrieben zu haben“ (Koeppen, 1986a, S. 9).

Eine gesamtschauartige Darstellung findet sich auch in *Der Tod in Rom*, und zwar dort, wo Siegfried Pfaffrath einen wahren Liebeshymnus an Rom anstimmt. Das einzige Bindeglied der sich hier über zwei Seiten erstreckenden Assoziationen ist das wiederkehrende „Ich liebe“ des sonst so kritischen Protagonisten, der plötzlich keine sozialen oder politischen Unterschiede mehr zu kennen scheint: Wie „die strahlenden Schaufenster des Reichtums“ liebt Siegfried „den kleinen Lebensmittelhändler in der Straße der Arbeiter“, wie „die Vogelhüte der Modistinnen“ die „Kommunistin der Piazza della Rotonda“, wie „die armen rilligen Hände der Bettler“ die „weißhaarigen sanften Automobilkönige“ (Koeppen, 1986b, S. 436 f.). Das römische Panorama breitet sich unter ausschließlich ästhetischen Gesichtspunkten aus. Seines nonkonformistischen Habitus ledig, ist Siegfried nur noch ein reisender Künstler, den die Ewige Stadt begeistert.

Im Übrigen war auch Koeppen 1953 für einige Tage nach Rom gefahren, als ihm die Idee für seinen dritten Nachkriegsroman einfiel (Koeppen, 1995, S. 23 f.). Insofern ist es kaum verwunderlich, dass vom Gesamtschaupassus des Textes eine direkte Linie zu den Reiseberichten ausgeht, die ebenfalls vom Fehlen gesellschaftskritischer Töne und dem häufigen Gebrauch der Assoziationstechnik gekennzeichnet sind. Der folgende Auszug aus dem mit *Ein Fetzen von der Stierhaut* überschriebenen Kapitel des ersten Reisebuches führt dies exemplarisch vor Augen:

Aber der Ernst und die Schwermut der spanischen Berge, der Ernst und die Schwermut der vegetationslosen Landschaft, der Ernst und die Schwermut noch in den Tälern üppiger Fruchtbarkeit mit grellgrünen Kaktusfeigen und flammendroten Blüten, der Ernst und die Schwermut der kalkweißen Häuser im grellen Sonnenlicht, der Ernst und die Schwermut der verbrannten apokalyptischen Städte auf den Bergkuppen, der Ernst und die Schwermut in den Augen der spanischen Kinder, sie und die Schatten, die Schatten in den dunklen spanischen Zimmern hinter den geschlossenen Jalousien, dies und die Laute der Städte, der ewige Ruf der blinden Losverkäufer, das Tappen des Stockes dieser Unglücklichen auf dem Pflaster der Straße, das dürre Klappern der Dominosteine in der Hand der Männer am Nachmittag zur Zeit der Siesta in den Kaffeehäusern und in den Hotelhallen, das ist Spanien, ein unvergeßliches Land. (Koeppen, 1986c, S. 18)

Wie in Siegfrieds Rom-Panorama, bei dem die Bekenntnisformel „ich liebe“ die zahlreichen und disparaten Eindrücke miteinander verbindet, sind es hier die schlichten Konjunkionalwendungen „sie und die“ bzw. „dies und die“, durch die der „Ernst und die Schwermut“ mit den „Schatten“ und diese mit den „Laute[n] der Städte“ assoziiert werden, sodass eine ästhetische Gesamtschau Spaniens entsteht, von der man letztlich sagen kann:

„das ist Spanien“.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass sich die Assoziationen des reisenden Autors in vielen Fällen mit zeitlicher Simultaneität verbinden (Quack, 1997, S. 105). Von einem bestimmten Punkt in der Geschichte ausgehend, breiten sie sich in den Zeitläuften aus und lassen Vergangenheit und Gegenwart interferieren: „Und die Söhne der Konquistadoren sind die Invaliden des Bürgerkriegs. Der Enkel des großen Kapitäns öffnet die Tür deines Taxis“ (Koeppen, 1986c, S. 12). Wie „das Spiel mit den Jahrtausenden“ (Jens, 2009, S. 21), wie Jens es nennt, so wird in den Reisebüchern durch den assoziativen Stil auch der Rekurs auf den Mythos begünstigt, der in Koeppens Texten allgemein einen hohen Stellenwert einnimmt (Ulrich, 2001; Eisele, 1987; Haberkamm, 1975). Während in der Nachkriegstrilogie die Indienstnahme des Mythos aber unter kulturkritischen Prämissen erfolgt, ist seine Verwendung in den Reisebüchern vorbehaltloser. Zwar ist auch hier die „Arbeit am Mythos“ (Hans Blumenberg) getan, doch bezeichnet seine depravierte Form weniger die Depravation des historischen Augenblicks als vielmehr die originären Impressionen des Reisenden, der nun einmal in depravierten Zeiten lebt.

#### **Rezeptionsanalyse: Aufstieg und Fall eines Reisebuchautors**

Als *Nach Rußland und anderswohin* und *Amerikafahrt* herauskamen, wurden die öffentlichen Erwartungen durch die Reisebücher weder bestätigt noch enttäuscht; sie wurden vielmehr überrascht. Da es sich diesmal nicht, wie ehemals, um gesellschaftskritische Romane handelte, richtete sich der Fokus auf den Stil – und plötzlich schien man es mit einem ganz anderen Wolfgang Koeppen zu tun zu haben, dessen Prosa nicht genug zu loben war.

Um der Ästhetik von *Nach Rußland oder anderswohin* gerecht zu werden, machte Karl Korn Anleihen bei der Bildenden Kunst und bezeichnete Koeppens assoziativen Stil als impressionistisch, seine Kompositionsfähigkeit als pointillistisch und schwärmte von seiner „schier unerschöpfliche[n] Palette“ (Greiner, 1976, S. 86 f.). Für Walter Jens war der Autor der Reisebücher „neben Max Frisch gegenwärtig der brillianteste Stilist deutscher Sprache“ (Jens, 8. Mai 1958). Paul Hühnerfeld nannte *Amerikafahrt* eine Sensation und verlautbarte, dass mit diesem Text ein ästhetischer Maßstab gesetzt sei, an dem sich die Belletristik in Deutschland fortan zu orientieren habe (Greiner, 1976, S. 94). Und Helmut Heißenbüttel, der in dem Stil der beiden Reisebücher eine Träume evozierende Technik erblickte, attestierte Koeppen „eine große schriftstellerische Leistung“ (Greiner, 1976, S. 97 f.).

Während man auf der einen Seite die Ästhetik der Texte pries, neigte man auf der anderen Seite zu der Ansicht, Koeppen habe mit seinem ersten Reisebuch im Literaturbetrieb ein Zeichen gesetzt. „Geistig und politisch bedeutet es für den Autor und vielleicht für die Lage der Intelligenz überhaupt eine symptomatische Wendung“ (Greiner, 1976, S. 88), so Karl Korn, und Hans Magnus Enzensberger lobte die Initiative des SWR, der zur Entstehung des Reisebuches beigetragen hatte und forderte mehr: „Der geschmähte Apparat der Kulturindustrie hat hier eine Sache gefördert, die ihm die wenigsten zutrauen möchten. Wenn er uns künftig vielleicht einen Wunsch erfüllen will, so sende er Wolfgang Koeppen auf eine Reise nach Köln oder Kempten“ (Greiner, 1976, S. 91).

Die Kritik ließ der Ästhetik von *Nach Russland und anderswohin* und *Amerikafahrt* also höchstes Lob angedeihen. Dabei versäumte sie es jedoch, nach den Beweggründen für Koeppens Gattungswechsel zu fragen. Sie betrachtete die beiden Reisebücher lediglich als erfrischendes Intermezzo; zwischen ihnen und Koeppens Romanarbeit sah sie keinen tieferen Zusammenhang. Dies erklärt zum einen, warum der Autor mit ihnen den oben genannten Überraschungseffekt erzielen konnte, und zum anderen, warum dieser schon verpufft war, als *Reisen nach Frankreich* erschien: der Gattungswechsel und der Stil des neuen Reisebuches bargen nichts Neues, Verblüffendes mehr. Der Text schien vielmehr das Erzeugnis einer zur Routine gewordenen Schreibübung zu sein.

Das Publikum war des Reiseberichts überdrüssig geworden. So verrieten die Rezensionen von *Reisen nach Frankreich* eine gewisse Ungeduld und fielen im Ganzen recht streng aus. Hatte es beim Erscheinen von *Amerikafahrt* etwa noch geheißt, dass Koeppen einen Maßstab für die deutsche Belletristik gesetzt habe, so hieß es nun, dass „wenn man Wolfgang Koeppen selbst zum Maßstab nimmt, [...] uns die Entwicklung dieses bewundernswürdigen Stilisten nur beunruhigen [kann]“ (Braem, 29. Juli 1961, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 147 f.). Ganz so, als ob man sich nach einer Zeit des Laissez-faire wieder auf das eigentliche Metier des Autors besonnen hätte, wurden nun auch die ersten Rufe nach einem neuen (nonkonformistischen) Roman von ihm laut.

Obwohl Hellmuth Karasek entsprechende Erwartungen nicht explizit formulierte, schwangen sie implizit in seiner Rezension mit: Für ihn war der Autor des Frankreich-Buches lediglich ein „Nonkonformist auf Reisen“, der Text selbst „der Reisebericht eines Nonkonformisten à tout prix, der unbedingt dem Klischee der Reiseführer, der Reisegesellschaftsschablone entkommen will“ (Karasek, 29. Oktober 1959, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 148). Koeppens Nonkonformismus aber war seit der Nachkriegstrilogie

in gewisser Weise mit seiner Romanproduktion verbunden. So kam Karasek nicht umhin, an Koeppens assoziativem Stil genau das zu bemängeln, was man bis vor kurzem noch als „impressionistische“ oder gar traumanregende Alternative zu seiner Romanästhetik bejubelt hatte, nämlich die Zurücknahme der raumzeitlichen Genauigkeit zugunsten der künstlerischen Subjektivität. Nach Ansicht des Kritikers „stellte sich kein mit den Realitäten korrespondierendes Gesamtbild der bereisten Region ein“, da „[ü]berzogene Vergleiche den Bericht von den Realitäten weg[poetisierten]“ (Karasek, 29. Oktober 1959, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 148).

Karl Korn hingegen, einer der eifrigsten Förderer Koeppens, hatte den Eindruck, dass sich der Autor diesmal zu sehr an die Realitäten des Reiseführers gehalten habe. Seiner Ansicht nach hatte Koeppen, der „in einer Fron gestanden zu haben“ schien, „viel zu viele Reisestationen abgeklappert“ (Korn, 5. August 1961, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 148). Das Ergebnis seien Wendungen, die stark an den *Baedeker* oder *Michelin* erinnerten. Zwar lobte Korn wieder die „reiche Palette“ Koeppens, der es auch in *Reisen nach Frankreich* verstehe, „aus einigen wenigen Strichen durch Verdichtung Wesenszüge deutlich werden“ zu lassen; doch fand er das Buch „als Ganzes oft mühsam, ja beinahe quälend“ (Korn, 5. August 1961, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 148). Das Urteil des Kritikers dürfte im Wesentlichen der Tatsache geschuldet sein, dass jene Überraschung ihren Effekt mit *Amerikafahrt* bereits verloren hatte. Priorisiert wurde nunmehr die Behandlung gesellschaftspolitischer Themen, die Korn in seinem Resümee dem „Impressionismus“ des Autors gegenüberstellte und meinte, dieser hätte mit Frankreich, das sich damals im Algerienkrieg befand, wie mit einer „gespaltene[n] geistige[n] Person“ (Korn, 5. August 1961, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 148) diskutieren sollen. Unmissverständlich war das Signal, das er zum Schluss in Koeppens Richtung abgab: „Wir warten auf einen neuen Roman von Wolfgang Koeppen“ (Korn, 5. August 1961, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 148).

Helmut M. Braem beklagte, dass in *Reisen nach Frankreich* der „großartige Stil“ der ersten beiden Reisebücher „zur Manier degradiert“ sei und warnte vor der „Gefahr der Routine“ (Braem, 29. Juli 1961, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 149). Wie Korn monierte auch er Textstellen, von denen er meinte, dass sie in der Art der Reiseführer gehalten seien, und erblickte in ihnen Ermüdungserscheinungen des Autors. Diese waren nicht ganz von der Hand zu weisen. Wenig später bekannte Koeppen Siegfried Unseld gegenüber: „Das unglückliche Frankreichbuch hat mich erschöpft. Ich habe an keiner Schrift mehr, länger und lustloser als an dieser gearbeitet [...]. Ich hätte das Buch nicht schreiben sollen“ (Estermann & Schopf,

2006, S. 62). Als er dieses drastische Urteil abgab, mag er unter dem Eindruck der schlechten Kritiken gestanden haben, von denen damals fast alle erschienen waren. Zudem ist der Ort der Äußerung entscheidend. Sie findet sich in dem Brief, mit dem Koeppen seinem neuen Verleger, der davon ausging, noch im selben Jahr einen Roman von ihm herauszubringen, eine Absage erteilte. Der Autor nannte die Erschöpfung also zu seiner Rechtfertigung, weshalb denn auch sein Urteil über das Reisebuch so negativ ausfiel. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob Braem die Verschleißsymptome des Stils nicht mit jenen des Reiseberichts verwechselte. Jedenfalls lässt sich konstatieren: War der Autor dieser Gattung müde, so war es die literarische Öffentlichkeit nicht minder.

Von allen Rezensionen über *Reisen nach Frankreich* war *Der Fall Wolfgang Koeppen* von Marcel Reich-Ranicki zweifellos die wirkungsmächtigste. Anders als dies in den übrigen Besprechungen geschah, befasste sich der Kritiker nicht nur mit Koeppens letzter Veröffentlichung, sondern mit seinem gesamten Werk. Dabei wurde deutlich, dass er sein Reisebuchprojekt lediglich als Nebenprodukt, den Nonkonformismus hingegen als seine literarische Bestimmung verstand. Indem er das Einzelne ins Prinzipielle steigerte, konstruierte Reich-Ranicki den titelgebenden und später vielberufenen „Fall Wolfgang Koeppen“, einen Sorgen- oder Krankheitsfall der deutschen Nachkriegsliteratur, für den er die Ignoranz der literarischen Öffentlichkeit verantwortlich machte. Dementsprechend war ihm die Begeisterung seiner Kollegen verdächtig: „Man hat den Eindruck, daß Koeppen nicht nur dafür gelobt wurde, was er geschrieben hatte, sondern auch dafür, was er zu schreiben unterließ“ (Reich-Ranicki, 8. September, 1961). Sein Resümee lautete:

Durch die Verhältnisse in der Bundesrepublik und durch die unmittelbare Reaktion auf seine Bücher wurde der Romancier Koeppen von seiner eigentlichen Aufgabe weggedrängt. Die Reisebücher wurden zur Ausweichmöglichkeit. Der Seitenpfad des Romanciers, in dem manche unbedingt einen neuen und höchst erfreulichen Hauptweg sehen wollten, hat sich als eine Sackgasse erwiesen. (Reich-Ranicki, 8. September, 1961)

Mit seinem Aufsatz, in dem er die Tendenzen der vorangegangenen Rezensionen über *Reisen nach Frankreich* – den Vorwurf der Routine, die Feststellung von Verschleißsymptomen, den Ruf nach einem neuen Roman – aufnahm und zuspitzte, gab Reich-Ranicki das Reisebuch endgültig dem Misserfolg preis. Damit verfolgte er scheinbar einen guten Zweck: durch den Verriss unsanft, dafür aber nachhaltig animiert, sollte sich Koeppen wieder seiner „eigentlichen Aufgabe“ zuwenden. Die Ignoranz der literarischen Öffentlichkeit war decouvertiert und damit der aus Not betretene „Seitenpfad des

Romanciers“ entschuldigt. Unentschuldigbar wäre es jedoch, dies ging unterschwellig aus dem Resümee hervor, falls Koeppen die „Sackgasse“ des Reiseberichts weiterverfolgte.

### Widerruf und Revision: Koeppens neues Image

Am 20. Januar 1960 unterzeichnete Koeppen einen Vertrag mit seinem neuen Arbeitgeber, dem Suhrkamp Verlag. Seine Verpflichtung erfolgte unter bestimmten Wirkungsvorgaben, die zu erfüllen er bereit war. Noch am 13. Dezember 1959 hatte er Unseld geschrieben: „Kierkegaard, glaube ich, hat gesagt: der Humorist geht gleich dem Raubtier stets allein. Ich hoffe, auch bei Ihnen in diesem Sinne der Humorist oder das Raubtier bleiben zu können“ (Estermann & Schopf, 2006, S. 18). Koeppen wusste, dass es seine gesellschaftskritische Autorschaft war, die ihn für den Verlag so interessant machte, und signalisierte, sie beibehalten zu wollen. Zugleich muss betont werden, dass Unseld nie den Fehler beging, den Autor auf seinen Nonkonformismus zu reduzieren. Dadurch wäre die Zusammenarbeit, die sich ohnehin schwierig gestaltete, zusätzlich gestört worden; denn durch die Rezeption der Reisebücher – und trotz der letzten Verrisse – hatte sich Koeppens Image tatsächlich verändert. Zwar erwartete die literarische Öffentlichkeit einen neuen zeitkritischen Roman von ihm, doch hatte der Gattungswechsel zum Reisebericht ihren Blick für die Ästhetik des Autors erweitert. Mehr noch: unter dem Eindruck der Reisebücher rezipierte sie auch die Nachkriegstrilogie anders als bisher.

Nicht von ungefähr sah sich Hans Schwab-Felisch 1966 dazu veranlasst, seine Kritik an *Tauben im Gras* (sie wurde hier eingangs behandelt) zu widerrufen. Zur Erinnerung: „Weil dieses Buch sich fast ausschließlich im Morbiden, im Sumpfe“ tummle und von keiner „höheren Warte aus geschrieben“ sei, hatte er den Text inhaltlich in Frage gestellt und auch die Romanästhetik als „Erneuerung des Joyceschen Experiments auf verkleinerter Basis“ abqualifiziert. Nun, vierzehn Jahre später, formulierte er die Einsicht, dass sein „politisch-soziologische[r] Protest gegen Perspektive und Perspektiven“ von *Tauben im Gras* ihm „den Blick auf die literarische Leistung“ des Autors verstellt habe (Greiner, 1976, S. 42), und schrieb:

Mir blieb – unbegreiflicherweise – der Rückgriff auf die Welt der Mythen verborgen, der kein aufgesetztes Bildungselement ist, sondern wesentlich dazugehört. [...] Blind blieb ich gegenüber der Einbeziehung des deutschen, des Grimmschen Märchens in die Welt des Grauens, die weiterlebt in Alpträumen und in der kindlichen Phantasie. (Greiner, 1976, S. 42)

Allem Anschein nach hatte die Rezeption der Reisebücher den Kritiker gelehrt, Koeppens assoziatives Spiel mit Mythen und Märchen unabhängig von

gesellschaftspolitischen Implikationen zu beurteilen. Seine neue Sicht auf die Ästhetik des Romans wird besonders dadurch deutlich, dass er den inneren Monolog, den er in der ersten Kritik noch als epigonal abgelehnt hatte, nun als „die angemessene Technik, das Wurzelwerk von Geschichte und Gegenwart, von Traum und Erlebnis, Ur-Erinnerung und plötzlicher Konfrontation mit der praktischen Realität zusammenzuhalten“ (Greiner, 1976, S. 43), lobte. „Erst heute“, schloss er seinen Widerruf, „offenbart sich mir die strenge Schönheit und ganze Düsternis seines [Koeppens] Romans“ (Greiner, 1976, S. 44).

Schwab-Felischs Revision blieb nicht die einzige. Drei Jahre später, 1969, brachte der Scherz & Goverts Verlag, gewissermaßen als ökonomisch rentablen Nachklang alter Koeppen-Zeiten, die Nachkriegstrilogie in einem Band heraus. Zu diesem Anlass erschien in der *Publik* eine anonyme Rezension mit dem Titel *Koeppen heute*, die das neue Image des Autors in gewisser Weise bestätigte. Darin wurde nämlich die Auffassung vertreten, dass die Neuausgabe „auch für den, der die in den Jahren 1951 bis 1954 erschienenen Originalausgaben kennt, [...] ein neues Leseerlebnis“ biete (Anonym, 2. Mai 1969, zit. nach Götze, 1983, S. 130).

Eine weitere Besprechung der Neuausgabe stammte von Jost Nolte, der den Anspruch hatte, eine, so der Titel, *Revision im Fall Koeppen* vorzunehmen, wobei er (wie sich der Überschrift entnehmen lässt) eine Gegenposition zu Reich-Ranicki einnahm. Er konstatierte nämlich, dass man, als etwa *Das Treibhaus* erschienen war, vorausgesetzt habe, „was Koeppen beschreibe, sei das reale, wiedererkennbare Bonn“ und „[d]ie Vorgänge, die er erzähle, seien tatsächlichen Vorgängen so ähnlich, daß man den Roman an der Wirklichkeit messen müsse“ (Nolte, 8. Mai 1969, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 155). Mit Blick auf die tatsächlich (oder scheinbar) realitätsbezogenen „Daten“ der Nachkriegstrilogie, auf die sich die Leser früher so fixiert hatten, zog Nolte das Fazit: „Jetzt haben Koeppens Romane ihre Daten überstanden. Die Neuauflage ist zur rechten Zeit erschienen“ (Nolte, 8. Mai 1969, zit. nach Bazarkaya, 2015, S. 156). Indes stellt sich die Frage, ob das richtige Timing je zustande gekommen wäre, wenn der Autor vorher keinen Gattungswechsel vorgenommen und eine Reisebuchtrilogie veröffentlicht hätte, die als poetisches Alternativangebot zu den vorangegangenen Romanen gesehen werden kann.

### Fazit

Ausgangspunkt der vorangegangenen Untersuchung ist der Rollenkonflikt, in den Koeppen kurz nach Erscheinen seines Politromans *Das Treibhaus* geriet. Er wurde dadurch ausgelöst, dass die Stilexperimente des Autors in der literarischen Öffentlichkeit kaum

gewürdigt oder schlicht missachtet wurden, sodass es ihm zunehmend schwerfiel, seine ästhetischen Interessen mit den an ihn gerichteten Lesererwartungen in Einklang zu bringen. Da es sich hier letztlich um ein romanästhetisches Problem handelte, nahm der Autor einen Gattungswechsel vor und schrieb in rascher Folge die Reisebücher *Nach Rußland und anderswohin*, *Amerikafahrt* und *Reisen nach Frankreich*.

Tatsächlich gehen die Texte, wie im ersten Ausführungsteil dargelegt wurde, mit keinerlei Verpflichtung für Koeppens Image als Nonkonformist einher. Demonstrativ verzichtet der Autor in seinen Reisebeschreibungen auf jegliche Gesellschaftskritik und lässt weder eine Fabel noch Protagonisten, geschweige denn nonkonformistische Identifikationsfiguren (wie in den Romanen) zum Einsatz kommen. Insgesamt kann man sagen, dass der Realitätsbezug in den Hintergrund tritt, und zwar zugunsten eines Stils, der im Wesentlichen von Assoziationen geprägt ist, die den Eindruck panoramatischer Gesamtschauen erwecken und ein fortwährendes „Spiel mit den Jahrtausenden“ (Walter Jens) ermöglichen. Sie durchziehen im Übrigen – dies wurde ebenfalls gezeigt – bereits die Nachkriegstrilogie. Doch wurde ihnen hier bislang kaum Beachtung geschenkt, da in der Erstrezeption der Romane das gesellschaftskritische Moment im Vordergrund stand.

Dies änderte sich, als *Nach Russland und anderswohin* und *Amerikafahrt* herauskamen. Wie die Rezeptionsanalyse des nächsten Abschnitts ergab, sorgten die beiden Reisebücher für eine Überraschung, da in ihnen die Wirklichkeitsreferenz gattungsgemäß eine eher untergeordnete Rolle spielt und deshalb auch gesellschaftskritische Töne weitestgehend ausgespart bleiben. So fokussierte die Literaturkritik diesmal den Stil der Koeppen'schen Prosa und brachte ihm tatsächlich große Begeisterung entgegen. Indes sah sie zwischen den Reisebüchern und Koeppens Romanarbeit keinen tieferen Zusammenhang. Daraus erklärt sich, warum der erwähnte Überraschungseffekt erzielt werden konnte, aber auch, warum er schon verpufft war, als *Reisen nach Frankreich* erschien: der Stil des dritten Reisebuches barg nichts Neues, Verblüffendes mehr. Das Publikum hatte von Koeppens poetischem Reiseprojekt genug. Entsprechend verrieten die Rezensionen von *Reisen nach Frankreich* eine gewisse Ungeduld und fielen recht streng aus.

Der letzte Abschnitt befasste sich mit Neubesprechungen der Nachkriegstrilogie, die Mitte und Ende der sechziger Jahre erschienen. Sie machen deutlich, dass die Leser unter dem Eindruck der Reisebücher – und trotz der letzten Verrisse – auch die Romane anders rezipierten als rund zehn Jahre vorher. Durch den Gattungswechsel hatte sich also ihre Sicht auf Koeppens Prosa erweitert bzw. das Image des Autors gewandelt.

### Literaturverzeichnis

- Arnold, H. L. (2004). *Die Gruppe 47*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bazarkaya, O. (2015). „Ärgernis“ und „moderner Klassiker“: Zur Autorenrolle Wolfgang Koeppens in der Literatur nach 1945. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Becker, S. (2005). Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne. In G. Häntzschel et al. (Hrsg.), *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1*. (S. 97-115). München: IUDICIUM.
- Best, O. F. (1982). *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Definitionen und Beispiele. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Biernat, U. (2004). „Ich bin nicht der erste Fremde hier“. Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bourdieu, P. (1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brenner, P. J. (1989). Einleitung. In P. J. Brenner (hrsg.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer literarischen Gattung* (S. 7-13). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Briegleb, K. (1999). „Neuanfang“ in der westdeutschen Nachkriegsliteratur – Die Gruppe 47 in den Jahren 1947-1951. In S. Braese (Hrsg.), *Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47* (S. 35-64). Berlin: Erich Schmidt.
- Eggert, S. (1998). *Wolfgang Koeppen*. Berlin: Edition Colloquium.
- Egyptien, J. (2009). Einleitung. Stand und Perspektiven der Koeppen-Forschung. In J. Egyptien (Hrsg.), *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung* (S. 7-18). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Eisele, U. (1987). Odysseus trinkt Coca-Cola. Wolfgang Koeppens „Tauben im Gras“. In E. Oehlenschläger (Hrsg.), *Wolfgang Koeppen* (S. 258-278). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Estermann, A. & Schopf, W. (2006). „Ich bitte um ein Wort...“. *Wolfgang Koeppen – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer, L. (1986). Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Literatur- und Gesellschaftsentwicklung. In L. Fischer (Hrsg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Band 10. Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967* (S. 29-96). München: Hanser.
- Friedrich, H.-E. (1993). „Kreuzritter an Kreuzungen“. Entsemantisierte Metaphorik als artistisches Verfahren in Wolfgang Koeppens Tauben im Gras: Reaktion auf den

- Wertezerfall nach 1945. In W. Frühwald et al. (Hrsg.), *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 18, 1. Heft* (S. 86-122). Tübingen: Max Niemeyer.
- Götze, K.-H. (1985). *Wolfgang Koeppen: „Das Treibhaus“*. Text und Geschichte. München: Fink.
- Greiner, U. (Hrsg.). (1976). *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haberkamm, K. (1975). Wolfgang Koeppen. „Bienenstock des Teufels“ – Zum naturhaft-mythischen Geschichts- und Gesellschaftsbild in den Nachkriegsromanen. In H. Wagener (Hrsg.), *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur* (S. 241-275). Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Häntzschel, H. & Häntzschel, G. (2006). *„Ich wurde eine Romanfigur“*. Wolfgang Koeppen 1906-1996. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hielscher, M. (1988). *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Jens, W. (8. Mai 1958). Koeppens Reise-Protokolle. *Die Zeit*. Abgerufen von <http://www.zeit.de/1958/19/koeppens-reise-protokolle>.
- Jens, W. (2009). Melancholie und Moral. In J. Egyptien (Hrsg.), *Wolfgang Koeppen. Neue Wege der Forschung* (S. 19-26). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Koeppen, W. (1986a). Tauben im Gras. In M. Reich-Ranicki et al. (Hrsg.), *Gesammelte Werke 2* (S. 9-219). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koeppen, W. (1986b). Der Tod in Rom. In M. Reich-Ranicki et al. (Hrsg.), *Gesammelte Werke 2* (S. 391-580). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koeppen, W. (1986c). Nach Rußland und anderswohin. In M. Reich-Ranicki et al. (Hrsg.), *Gesammelte Werke 4* (S. 9-275). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koeppen, W. (1986d). Mein Freund Alfred Andersch. In M. Reich-Ranicki et al. (Hrsg.), *Gesammelte Werke 6* (S. 391-398). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koeppen, W. (1995). *„Einer der schreibt“*. Gespräche und Interviews. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Lorenz, O. (1998). *Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Maier, H. (1. November 1951). Kaleidoskop 1951. *Die Zeit*. Abgerufen von <http://www.zeit.de/1951/44/kaleidoskop-1951>.
- Müller, H. L. (1982). *Die literarische Republik. Westdeutsche Schriftsteller und die Politik*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Atempause auf Schlachtfeld (26. Dezember 1951). Ohne Verfasser. *Der Spiegel*. Abgerufen von <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-20300799.html>.
- Quack, J. (1997). *Wolfgang Koeppen. Erzähler der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Reich-Ranicki, M. (8. September 1961). Der Fall Wolfgang Koeppen. Ein Lehrbeispiel dafür, wie man in Deutschland mit Talenten umgeht. *Die Zeit*. Abgerufen von <http://www.zeit.de/1961/37/der-fall-wolfgang-koeppen>.
- Scherpe, K. R. (2010). Literary Détente: Wolfgang Koeppen's Cold War Travels. *New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies*. 2010 Summer, 95-106.
- Ulrich, C. (2001). Im Angesicht der Venusstatue. Mythische Elemente in Wolfgang Koeppens literarischem Werk. In G. Häntzschel u.a. (Hrsg.), *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang Koeppen-Gesellschaft I* (S. 91-103). München: IUDICIUM. S. 91-103.
- Vogt, J. (1991). „Erinnerung ist unsere Aufgabe“. *Über Literatur, Moral und Politik. 1945-1990*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

**THE CHANGE OF AN AUTHOR'S IMAGE: WOLFGANG KOEPPEN'S  
TRAVEL BOOKS AND THEIR RECEPTION**

**Abstract**

With his self-produced image as a non-conformist author, Wolfgang Koeppen contributed essentially to the fact that his novels *Tauben im Gras*, *Das Treibhaus* and *Der Tod in Rom* were received since their publication in the early 1950s as social-critical texts. However, Koeppen was a highly aesthetically oriented author. The strong reality content of his novels is connected with the conditions of contemporary literature. The author lived through a role conflict, which is the starting point of the following investigation. The central hypothesis is that Koeppen's travel books *Nach Rußland und anderswohin*, *Amerikafahrt* and *Reisen nach Frankreich* make up a counter-design to his novel trilogy.

**Bazarkaya, O.K. (2018). Der Wandel eines Autorimages: Wolfgang Koeppens Reisebücher und ihre Rezeption. *Humanitas*, 6(12), 136-153**

In the course of their reception the view of the reading public was widened to the aesthetic impact of Koeppen's prose, in general, so that it would be only fair to say that they have caused a change to the author's image.

***Keywords:*** Wolfgang Koeppen, author's image, role conflict, travel books.