

Kohärenz aus Ambivalenz in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*

(Preprint)

Markus Neuschäfer

Preprint-Hinweis:

Dieses Werk bzw. Inhalt steht unter einer Creative Commons Namensnennung-NichtKommerziell-KeineBearbeitung 3.0 Unported Lizenz.

Weitere Informationen zur Lizenz unter:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>



Ein Tag in München auf fast zweihundert Seiten, erzählt aus den Perspektiven von über dreißig Figuren, deren Wahrnehmungen und Ansichten in einer geschickt montierten Folge von Abschnitts-, Orts- und Fokalisierungswechseln gegeneinander ausgespielt werden: Bei einem scheinbar so planvoll-planlosen Großstadttroman wie Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras* und vor dem Hintergrund gegenwärtiger Interpretationsnormen erscheint der Nachweis von Ambivalenz einigermaßen entbehrlich, während die Ermittlung von Zusammenhängen der Begründung bedarf. Ist mit dem Begriff 'Kohärenz' nicht gerade jene "organologische Ästhetik"¹ benannt, die mit dem Montageverfahren eigentlich aufgebrochen werden sollte? In diesem Fall wäre hier vielleicht eher eine "Ästhetik des Inkohärenten" angebracht, wie sie Jürgen Petersen in einem gleichnamigen Aufsatz fordert:

Angesichts dessen, was [...] die Romantik einerseits und die Moderne andererseits partiell oder vollständig ins Werk gesetzt haben, müssen wir uns in eine Interpretationsweise einüben, welche auf das Einheitlichkeits- und Geschlossenheitsparadigma verzichtet und versucht, textuale Phänomene auch und gerade in ihrer Zusammenhanglosigkeit verständlich werden zu lassen.²

Auf den ersten Blick wirkt diese Mahnung nicht aktuell. Die Rezeption postmoderner Literaturtheorien führte in Literaturwissenschaft und -didaktik zu einer erhöhten Sen-

1 Viktor Žmegač, 'Montage/Collage', in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. von Dieter Boehmeyer und Viktor Žmegač (Frankfurt am Main: Athenäum 1987) 261.

2 Jürgen Petersen, 'Grundzüge einer Ästhetik des Inkohärenten in Romantik und Moderne', *Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. Hrsg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper (München: Fink 1997) 195.

sibilität für "Widersprüche, Zufälle und Kontingenzen,"³ wenn auch der Nachweis dieser 'Brüchigkeit' mitunter wie das eigentliche Ziel der Lektüre erscheint.⁴ Interessanter als die Forderung ist jedoch ihre Begründung: Der Begriff der Inkohärenz wird mit der Kunst der Moderne verknüpft und so verwendet, als ließe sich die Zugehörigkeit zu einer Epoche vor allem daran ablesen, in welchem Ausmaß "Zusammenhänge mit der Realität ebenso getilgt [werden] wie textuale Kohärenzen."⁵ Vor diesem Hintergrund erweist sich sowohl die literarische Wertung als auch die literaturgeschichtliche Zuordnung von *Tauben im Gras* als schwierig, da sich neben dem Montageverfahren und der multiperspektivischen Anlage des Romans auch viele Bestände traditioneller Ästhetiken ausmachen lassen, wie etwa die unübersehbare Präsenz eines wertenden und deutenden Erzählers. Bevor das Verhältnis von Kohärenz und Ambivalenz in Koeppens erstem Nachkriegsroman genauer betrachtet werden kann, lohnt es sich daher, die verwendeten Begriffe näher einzugrenzen. Dies ist hier zwar nur skizzenhaft möglich, zumindest lässt sich auf der Grundlage eines genaueren Modells von Kohärenz aber der scheinbare Gegensatz zwischen Kohärenz und Ambivalenz vermeiden, der die Frage nach der Modernität von Koeppens Erzählverfahren noch immer erschwert.

Kohärenz als Prozesseigenschaft

Völlig ohne Zusammenhang und Realitätsbezug kommen die wenigsten Texte aus. Auch Koeppen ist nicht gleich Dada, und sogar in einem äußerst selbstreferentiellen "Narrenspiel aus dem Nichts"⁶ lässt sich noch die eine oder andere 'Spielregel' erkennen. Sobald eine solche Regel allerdings die prinzipielle Auflösung *aller* Zusammenhänge fordert (statt lediglich die der gewohnten), ist sie in keinen Text mehr zu erfüllen. In diesem Fall würde sich die Kunst der Moderne erst in ihrer Auflösung vollenden; "in ihrer Selbstabschaffung, [...] dem unbeschriebenen Blatt Papier."⁷

In dieser doch etwas trostlosen Metapher Petersens wird ein grundsätzliches Problem deutlich. Ein Konzept, das als unerreichbares Ideal die Auflösung von Textualität impliziert, mag eine sinnvolle Maxime literarischer Produktionsästhetiken sein; als

3 Ingrid Kunze, *Konzepte von Deutschunterricht* (Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2004) S.158.

4 Rüdiger Schnells Anmerkungen zur Dekonstruktion gelten nicht nur für die Mediävistik: „Stets wird dasselbe Auslegungsverfahren über den Text gestülpt. [...] Ihr Ergebnis steht schon von vorneherein fest: ‚Brüchigkeit‘ und Unbestimmtheit eines Textes.“ Vgl. Rüdiger Schnell, ›Autor‹ und ›Werk‹ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, *Neue Wege der Mittelalter-Philologie*, hrsg. von Joachim Heinzle u.a. (Berlin: Erich Schmidt, 1998), 31.

5 Jürgen Petersen, 'Die ästhetische Inkohärenz der Moderne und ihre Folgen für die Grundlagen literarischer Interpretation', *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses* (Bern: Peter Lang, 2003) 278.

6 Hugo Ball, zit. nach Walter Hinck, *Stationen der deutschen Lyrik: Von Luther bis in die Gegenwart: 100 Gedichte mit Interpretationen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000) 134.

7 Jürgen Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung - Typologie - Entwicklung* (Stuttgart: Metzler, 1991), 318.

Grundlage zum Verständnis von Literatur ist es kaum geeignet. Dies zeigt sich auch in der Sekundärliteratur zu Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*: Zwar wird das "formale Können des Erzählers"⁸ und die "Wahlverwandtschaft"⁹ zu Autoren der Moderne bereits in den ersten Rezensionen gelobt, zugleich aber sind vor allem die strukturbildenden Elemente im Roman Gegenstand konstanter Kritik. Während beispielsweise Karl Korn den Unterschied zu den "Formschablonen des neunzehnten Jahrhunderts"¹⁰ hervorhebt und den Roman als Beispiel einer "erregenden Modernität"¹¹ beschreibt, weist Hans Schwab-Felisch auf die Diskrepanz zu Joyce hin, die er als erzählerisches Unvermögen Koeppens deutet. Koeppen beherrsche zwar die "Technik der literarischen Doppelschichtigkeit"¹², weiche von diesem Stil aber ab. Mitunter würden die Assoziationen "zu effektiv" miteinander verknüpft; vor allem kritisiert Schwab-Felisch den Autor aber dafür, dass er "nicht hinter seinen Figuren verschwindet."¹³

Diese Kontroverse setzt sich auch in literaturwissenschaftlichen Arbeiten fort. Hans-Ulrich Treichel würdigt Koeppens Werk als "Fragment ohne Ende", das dem Leser "ein traditionelles Leseverhalten nicht mehr erlaubt und ihm gewissermaßen die Tür weist"¹⁴, während Martin Hielscher in der "autoritären Geste" des Erzählers eine Gefahr für die "episch-demokratischen Züge" des Romans erkennt,¹⁵ den wiederum Jürgen Petersen in die Kategorie der "moderaten" Montageromane¹⁶ sortiert, deren Innovationsfähigkeit er als gering bewertet; das Experimentelle sei "dem Moderaten zuwider."¹⁷ Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Sabina Becker in ihrem 2007 erschienenen Beitrag, in dem sie die zahlreichen abschnittsübergreifenden Verknüpfungen in *Tauben im Gras* einem "Strukturmodell [...] des arrangierten Zufalls" zuordnet, das sie als Kennzeichen des "traditionellen Romans" identifiziert.¹⁸

Wie in diesen Einschätzungen deutlich wird, ist das Ideal einer völlig freigegebenen Rezeption in der Literaturwissenschaft noch immer verbreitet. Nach Fotis Jannidis wird das Konzept der Polyvalenz unabhängig von der theoretischen Ausrichtung als

8 Karl Korn, 'Ein Roman, der Epoche macht', *Über Wolfgang Koeppen*, hrsg. von Ulrich Greiner (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976) 27.

9 Hans Schwab-Felisch, 'Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras', *Über Wolfgang Koeppen*, 36.

10 Karl Korn, 'Ein Roman, der Epoche macht', *Über Wolfgang Koeppen*, 48.

11 Ebd., 27.

12 Hans Schwab-Felisch, 'Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras', *Über Wolfgang Koeppen*, 36

13 Ebd., 44.

14 Hans-Ulrich Treichel, *Fragment ohne Ende: Eine Studie über Wolfgang Koeppen* (Heidelberg: Winter 1984) 12.

15 Martin Hielscher, *Zitierte Moderne: Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in "Jugend"* (Heidelberg: Winter, 1988) 59.

16 Vgl. Jürgen Petersen, *Der deutsche Roman der Moderne*, 176.

17 Ebd., 329.

18 Sabina Becker, Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne, *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 1* (München: Iudicium 2005) 100.

Maßstab verwendet, an dem gemessen Literatur als mehr oder weniger wertvoll erscheint. Die angenommene Vieldeutigkeit der Literatur stelle einen "axiologischen Wert"¹⁹ dar, der zur Rechtfertigung anderer Werte herangezogen werde. Dies zeigt sich auch in der Frage nach Koeppens Bezug auf die literarische Moderne: Wird Inkohärenz als eine Auswirkung von Erzählverfahren verstanden, mit denen moderne Literatur die Vieldeutigkeit eines Textes maximiert, erscheint das Gefüge der narrativen Verknüpfungen kaum der Beachtung wert, gilt jede Einflussnahme des Textes auf die vermeintlich unbegrenzten Deutungsmöglichkeiten des Lesers doch als potentiell autoritäre Geste, vor allem aber als stilistisch veraltet.

Die Beteiligung des Lesers wird in einem solchen Konzept jedoch nicht wirklich ernst genommen. Wie Reinhold Viehoff feststellt, zeichnet sich literarisches Verstehen durch eine besondere Erwartungshaltung aus, die kreative Verarbeitungsstrategien ermöglicht,²⁰ so dass auch ein äußerst lückenhafter Text durch "die besondere Leistung des verstehenden Subjekts"²¹ als kohärentes (also sinn- und bedeutungsvolles) Ganzes wahrgenommen werden kann, einen geduldigen Leser immer vorausgesetzt. In verschiedenen Ansätzen der Psycholinguistik wird Kohärenz daher auch nicht als Eigenschaft von Texten definiert, sondern als Prozesseigenschaft, die bei der Verarbeitung von Texten auftritt.²² Die Unbestimmtheit des Textes wird im Leseprozess durch die Vorstellungsaktivität des Lesers kontinuierlich reduziert.

Vor diesem Hintergrund schließen sich Bestimmtheit und Offenheit nicht aus, sondern bedingen sich gegenseitig. Berücksichtigt man die Erkenntnisse der kognitionspsychologischen Leseforschung, müsste besonders der Begriff der Leerstelle neu begründet werden, da sich "Strukturierungsprozesse, Inferenzen und Elaborationen [...] bereits bei den basalen kognitiven Verarbeitungsprozessen nachweisen lassen",²³ 'leere Stellen' also gar nicht erst wahrgenommen werden. Zudem verläuft ihre 'Füllung' nicht willkürlich, sondern regelgeleitet und orientiert sich unter anderem am kulturellen Wissen, dem Kommunikationssystem und den Werthaltungen des Lesers,²⁴ also durchaus nicht nur (aber immerhin auch) an den rezipierten Textmustern selbst. Für

19 Fotis Jannidis, 'Polyvalenz - Konvention - Autonomie' *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hg. F.J. / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Berlin: de Gruyter, 2003) 307.

20 Vgl. Reinhold Viehoff, 'Literarisches Verstehen. Neuere Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung', *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 13 (1988), zit. nach: URL=><http://iasl.uni-muenchen.de/register/viehoffa.htm><

21 Ebd.

22 Vgl. Klaus Rickheit und Gerd Schade, 'Kohärenz und Kohäsion', *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Zwei Halbbände*, hg. von Klaus Brinker et al. (Berlin: de Gruyter, 2000/2001) 279ff.

23 Ursula Christmann und Margrit Schreier, 'Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte', *Regeln der Bedeutung : Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hg. von Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko (Berlin: de Gruyter, 2003) 247.

24 Vgl. ebd., 277.

Untersuchungen und Projekte außerhalb von Literaturtheorie oder empirischer Literaturwissenschaft bietet das Begriffsrepertoire der Rezeptionsästhetik allerdings den Vorteil, dass es sich nicht vorrangig auf kognitive Systeme, sondern auf Texte bezieht, und dadurch zwischen verschiedenen Auslösern für die Vorstellungsaktivität unterscheiden kann: Die Möglichkeiten reichen von einfacher ‚Unbestimmtheit‘ – jede Beschreibung im Text ist auf Ergänzung durch den Leser angewiesen – bis hin zu ‚Negationen‘, wenn etwa eine Norm oder ein Gattungsmuster durch den Text unterlaufen wird.²⁵ Als Leerstellen lassen sich dagegen jene Irritationen bezeichnen, die beispielsweise auf Anachronien, unmarkierte Abschnitts- oder Fokalisierungswechsel zurückzuführen sind. Die genannten Stilmittel finden sich in *Tauben im Gras* beinahe auf jeder Seite – was aber hält den Text überhaupt noch zusammen?

Die kontinuierliche Ergänzung all jener Rätsel, die nicht nur die Literatur der Moderne ihren Lesern zumutet, wird vor allem durch die verlässliche Gewohnheit des Lesers bestimmt, Wahrnehmungsdaten zu einer konsistenten Gestalt zusammenzuschließen.²⁶ Diese Konsistenzerwartung hat unmittelbaren Einfluss auf die Vorstellungsbildung, da die aktivierten Wissensstrukturen nicht im Widerspruch zu den bereits rezipierten Textmustern stehen sollten. Abgesehen von den individuellen Voraussetzungen des Lesers wird die Konsistenzerwartung – und damit die Möglichkeit zur Ambivalenz – vor allem durch Kohärenzmuster,²⁷ also die Wahrnehmung von inhaltlichen und strukturellen Relationen zwischen den Textsegmenten beeinflusst. Besonders wenn Montage- oder Einteilungstechniken oder die Einteilung in Kapitel eine Segmentierung des Textes erzeugen, ist es sinnvoll, nicht nur den Beitrag einzelner Abschnitte zur Kohärenzbildung zu untersuchen, sondern auch der Möglichkeit von globalen, abschnittsübergreifenden Verknüpfungen nachzugehen; entsprechend wird zwischen lokalen und globalen Kohärenzmustern unterschieden. Während diese Verbindungen in mündlichen Erzählungen vorwiegend durch Strategien der Linearisierung²⁸ erzeugt werden, lassen sich die Verknüpfungen literarischer Texte in deutlich komplexeren Mustern beschreiben.

25 Vgl. Matthias Richter, 'Wirkungsästhetik', *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, (München: DTV 1999), besonders 523 (Unbestimmtheit) und 528 (Leerstelle, Negation).

26 Die Sinnkonstanz-Annahme geht auf das gestalttheoretische Konzept von Hörmann zurück, dessen Grundannahme eines konstruktiven Sinnbegriffs als "experimentell gut validierbar" gilt. Klaus Müller, 'Probleme der Sinnkonstituierung in Gesprächen' *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Zwei Halbbände*, hgg. von Klaus Brinker et al. (Berlin: de Gruyter, 2000/2001) 1198f. Vgl. auch Hans Hörmann, *Meinen und Verstehen: Grundzüge einer psychologischen Semantik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976), 179ff..

27 Der Begriff der Kohärenzmuster wurde gewählt, um Verknüpfungshilfen im Text vom Begriff der Kohärenz als Prozesseigenschaft zu unterscheiden.

28 Zu Linearisierungsstrategien in Gesprächen und narrativen Texten vgl. Christiane von Stutterheim / Ute Kohlmann, 'Erzählen und Berichten', *Psycholinguistik: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, hgg. von Gert Rickheit / Theo Herrmann / Werner Deutsch (Berlin: de Gruyter 2003) 442-453, bes. 448.

Mit einer zunehmenden Menge an rezipierten Verknüpfungsmustern tendieren die Deutungsmöglichkeiten zur Ambivalenz: Die jeweils aktivierten Wissensbestände²⁹ lassen sich zwar für sich genommen widerspruchsfrei anwenden, können jedoch untereinander konkurrieren. Die erzählte Welt wird so – mindestens – eine doppelte³⁰. Ambivalenz ergibt sich in diesem Modell also aus der Deutungsunsicherheit eines (Modell-) Lesers, welche sowohl durch Textmuster als auch durch Kontextfaktoren erzeugt werden kann – ein "erklärtes Ziel"³¹ verschiedener ästhetischer Strömungen der Moderne, bis heute aber auch ein "Fetisch der Literaturwissenschaft".³² Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist dagegen die Annahme, dass sich die spezifische Ambivalenz segmentierter Texte besser erschließt, wenn sie in ihren Wechselwirkungen mit narrativen Techniken der Kohärenzbildung betrachtet wird.

Aufbau der Abschnitte

Im literarischen Feld der Nachkriegszeit nimmt Wolfgang Koeppens Roman *Tauben im Gras* eine besondere Position ein. Dank dem "verspäteten, lange aufgestauten Stilexperiment"³³, galt Koeppen bald als "Nachkriegs-Nothelfer einer künstlerischen Entwicklung, der in Deutschland [...] die Luft abgedrückt worden war".³⁴ Es war vor allem dieser Montageroman, der Koeppens Ruf prägte, an die Erzähltradition der literarischen Moderne anzuknüpfen. Dies zeigt sich bereits in der Anlage des Textes. Der Roman besteht, je nach Zählung und verwendeter Ausgabe, aus ungefähr 88 Abschnitten unterschiedlicher Länge, die jeweils durch Leerzeilen voneinander abgesetzt sind. Raum und Zeit der Handlung lassen sich nur durch wenige Hinweise rekonstruieren: Bezeichnungen wie "Bräuhaus" verweisen auf München; das Datum ergibt sich aus einer einmontierten Nachricht.³⁵ Der Text hat keine Fabel im herkömmlichen Sinne, bei der die Entwicklung eines oder einiger weniger Protagonisten im Mittelpunkt steht; stattdessen werden mehrere Handlungsstränge mit den Perspektiven von etwa dreißig Figuren verknüpft.

Wie Martin Hielscher beobachtet, ist jeder Abschnitt durch dieselben Mittel konstruiert.³⁶

29 Diese werden meist als *Schemata*, *Frames* oder auch *Scripts* beschrieben. Vgl. William F. Brewer, 'Schemata', *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, hg. von Frank C. Keil und Robert Andrew Wilson (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999) 729f.

30 Vgl. Matías Martínez, *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996).

31 Fotis Jannidis, Polyvalenz – Konvention – Autonomie, 306.

32 Ilse Bindseil, *Ambiguität und Ambivalenz: über einige Prinzipien literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Begriffsbildung* (Kronberg/Ts.: Scriptor-Verl., 1976) 32.

33 Wolfgang Koeppen im Gespräch mit Horst Bieneck, 'Werkstattgespräch', *Über Wolfgang Koeppen*, 196.

34 Frauke Meyer-Gosau, 'Die Wahrheit über Wolfgang Koeppen', *Literaturen* 04/2006, 15.

35 "André Gide war gestern verschieden" [95], es ist also der 20. Februar 1951. Sämtliche Zitate aus *Tauben im Gras* werden in eckigen Klammern zitiert und sind folgender Ausgabe entnommen: Wolfgang Koeppen, *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd.2: Romane II*, hg. von Marcel Reich-Ranicki u.a. (Berlin: Suhrkamp 1986).

36 Vgl. Martin Hielscher, *Zitierte Moderne*, S. 55.

Häufig werden kurze Textpassagen aus Zeitungsmeldungen, Schlagerzitate oder Filmtiteln in den laufenden Text eingefügt. Dieses Stilmittel ist in *Tauben im Gras* allerdings weitaus seltener als beispielsweise in Döblins *Berlin Alexanderplatz*. Während Döblins Erzählverfahren an die betont diskontinuierliche Montageästhetik von Sergej Eisenstein³⁷ erinnert, geht Koeppen auffallend vorsichtig vor. Die eingefügten Elemente werden besonders zu Beginn des Romans durch Phrasen wie "die Schlagzeilen schrien" [12] in den Text eingebunden und meist durch Kursivsetzungen als Zitate markiert.

Übergangslose Einfügungen wie „der Pegel stieg *Stadt Brennpunkt des Wohnungsbedarfs*“ [27] sind im weiteren Verlauf des Romans zwar ebenfalls zu beobachten, fallen aber kaum als Unterbrechungen auf. Wie Friedbert Stühler beobachtet, geht der bruchlose Verlauf der Erzählung auf die häufige Verwendung von Wiederholungen zurück:

Die Fenster des Negerklubs zerbrachen unter den Steinen. [...] Die Steine, die Steine, die sie geworfen hatte, das klirrende Glas, die fallenden Scherben erschreckten die Menge. Die Alten fühlten sich an etwas erinnert, sie fühlten sich an eine andere Blindheit, an eine frühere Aktion, an andere Scherben erinnert. Mit Scherben hatte es damals begonnen, und mit Scherben hatte es geendet. Die Scherben, mit denen es endete, waren die Scherben ihrer eigenen Fenster gewesen. [208]

Durch Stühlers Methode verschiedener Unterstreichungen wird die ungewöhnlich hohe Frequenz von Wiederholungen sichtbar. Elemente eines 'Basissatzes'³⁸ werden in den nachfolgenden Sätzen immer wieder aufgenommen und mit neuen Elementen verknüpft. Unterscheidet man grob zwischen der Narration von Ereignissen und von Reflexionen, also Rückblenden, Assoziationen oder Erzählerkommentaren, lässt sich feststellen, dass sich in kaum einem Abschnitt eine längere Passage findet, in der die Wiedergabe einzelner Handlungsschritte nicht unterbrochen wird. Heinrich Detering hat dieses assoziativ geprägte Erzählverfahren am Beispiel von Koeppens Reiseliteratur sehr treffend beschrieben:

Erst am Ende des Absatzes sieht der Leser eine kurze Szene vor sich, sie ergibt sich gleichsam filmisch aus der raschen Folge von drei oder vier Einzelbildern [...] Zwischen diese 'realistischen' Einzelbilder aber schieben sich wie selbstverständlich, ohne Kommentar, ja überhaupt ohne jede Markierung einer raumzeitlichen Differenz, drei Bilder aus anderen Welten.³⁹

Durch den plötzlichen Einschub dieser "Bilder aus anderen Welten" rücken nicht nur, wie im oberen Beispiel, die zerbrochenen Fensterscheiben des Klubs an die erinnerten Scherben der Prognomnacht heran; die Handlungsebene kann auch durch Elemente des Mythos oder des Märchens assoziativ aufgeladen werden, wie sich bereits im ersten Abschnitt des Romans zeigt:

Öl aus den Adern der Erde, Steinöl, Quallenblut, Fett der Saurier, Panzer der Echsen, [...] vergrabenes Erbe, von Zwergen bewacht, geizig, zauberkundig und böse, die Sagen, die Märchen,

37 Vgl. Oksana Bulgakowa, Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie (Berlin: Potemkin Press, 1996), 47.

38 Vgl. Friedbert Stühler, *Totale Welten: Der moderne deutsche Großstadroman* (Regensburg: Roderer 1989), 144-145.

39 Heinrich Detering, 'Wolfgang Koeppens späte Kurzprosa. Ein Plädoyer und eine Textanalyse'. *Jahrbuch 2006 der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft 3*, hg. von Jürgen Klein (Tübingen: Stauffenburg 2006) 111.

der Teufelsschatz: er wurde ans Licht geholt, er wurde dienstbar gemacht. Was schrieben die Zeitungen? *Krieg um Öl, Verschärfung im Konflikt, der Volkswille, das Öl den Eingeborenen, die Flotte ohne Öl*. [11]

Die Heterogenität der ausschnitthaft zitierten Bildwelten und Schlagzeilen wird durch die kaum variierte Wiederholung von Worten wie "Öl" oder "Flieger" zusammengehalten. Diese Verwendung von Rekurrenzen überzieht den Text mit einer Ebene von wiedererkennbaren Ähnlichkeiten die eine reflektierende und mythisierende Aufladung des Geschilderten ermöglichen, ohne den Erzählfluss zu unterbrechen. Auch die anaphorische Struktur der überwiegend parataktischen Sätze trägt zu dem charakteristischen 'Koeppen-Sound' bei, der die Verschiedenartigkeit der montierten Elemente überdeckt, aber nicht aufhebt.

Verknüpfung der Abschnitte

Die Übergänge zwischen den Abschnitten in *Tauben im Gras* werden ebenfalls durch Rekurrenzen gebildet. Dabei lassen sich sowohl auffälligere als auch weniger auffällige Verknüpfungsmuster beobachten, die sich je nach ihrem Aufbau als 'Parallelismen' oder 'Assoziationen' beschreiben lassen.⁴⁰ Bei den Parallelismen werden Ausdrücke eines Abschnitts nach der Zäsur in gleicher oder ähnlicher Form wieder aufgenommen, während sich bei Assoziationen zwei unterschiedliche Ausdrücke in einem identischen Referenzpunkt überschneiden. Ein typisches Beispiel für einen Parallelismus ist der folgende Abschnittswechsel, bei dem die Perspektive von dem 'Kriegskind' Heinz zu dem amerikanischen Soldaten Odysseus wechselt:

Heinz brauchte die Schokolade nicht. [...] Er dachte: ›Du kriegst deinen Hund, dir bin ich schon entwischt.‹

Odysseus entwischte ihnen. Er entwischte den Griechen, entwischte den flinken, wie flinke gelbe Eidechsen über den Biertisch huschenden Händen. [80]

Nach der Zäsur ändert sich sowohl die Fokalisierung wie auch der Ort der Handlung. Die Verbindung wird hier durch eine mehrfache Wiederholung des Wortes "entwischt" hergestellt. Solche "Klebestellen"⁴¹ sind besonders auffällig, da die Technik der Wiederholung auch innerhalb der einzelnen Abschnitte verwendet wird, um die Beschreibung der Handlung um andere Perspektiven, Bilder oder Kommentare zu ergänzen.⁴² Neben den explizit parallelen Konstruktionen werden die Abschnitte auch durch assoziative Rekurrenzen verknüpft:

Aber er, Philipp, stand noch dazu außerhalb dieses Ablaufs der Zeit, [...] ursprünglich auf einen

40 Ein weitaus differenzierteres, wenngleich eher für kürzere Texte geeignetes Inventar zur Beschreibung von Rekurrenzen findet sich bei Angelika Linke und Markus Nussbaumer, 'Rekurrenz', *Text- und Gesprächslinguistik*, hg. von Klaus Brinker u.a. (Berlin: de Gruyter, 2000/2001), bes. 307f.

41 Georg Bungter, 'Über Wolfgang Koeppens Tauben im Gras', *Über Wolfgang Koeppen*, 190.

42 Wie Friedbert Stühler beobachtet, erzeugt die anaphorische Struktur der Sätze einen schubweisen Verlauf der Erzählung. Die kontinuierliche Wiederaufnahme von Formulierungen erweitert die Handlung um andere Perspektiven, Bilder oder Kommentare. Vgl. Friedbert Stühler, *Totale Welten* 145.

Posten gerufen [...], weil er alles beobachten sollte, aber das Dumme war, dass ihm schwindlig wurde [...] und aus dem Wasser der Unendlichkeit hob sich ein gefrorenes, nichtssagendes, dem Gelächter schon überantwortetes Bild.

In die Engellichtspiele kann man schon am Morgen vor dem Licht des Tages fliehen. [...] Schorschi, Bene, Kare und Sepp sitzen vor dem letzten Banditen. Tief graben sich ihre harten Hintern in die ausgefutzten kuhligen Polster des Kinogestühls. [22f. (Hervorhebungen M.N.)]

Die Möglichkeit zur assoziativen Verknüpfung lässt sich mit den Begriffen der strukturalen Semantik beschreiben. Die hervorgehobenen Worte haben bestimmte Bedeutungskomponenten gemeinsam und können dadurch als Isotopien⁴³ wahrgenommen werden. So erinnern die 'Lichtspiele' des Kinos an die Gedanken Philips, der statt deutbarer Zeichen im Chaos der Gegenwart nur ein nichtssagendes Bild erkennt, während die Beschreibung der Kinosessel wie eine Parodie auf den "Beobachterposten" des verhinderten Schriftstellers wirkt. Durch solche assoziativen Rekurrenzen wird dem Leser ein Zusammenhang signalisiert, der nur durch kreative Inferenzen hergestellt werden kann.

Die Verteilung der beiden Verknüpfungsformen bietet weitere Hinweise zu ihrer Funktion. Da eine genaue Abgrenzung der Segmente aufgrund der Editionsgeschichte des Textes⁴⁴ unsicher ist, bietet es sich an, auch jene Abschnittswechsel zu berücksichtigen, bei denen sich die Fokalisierung mit einem neuen Absatz ändert. Nach diesem Kriterium gibt es in dem Roman insgesamt 109 Segmente, zwischen denen folgende Verbindungen bestehen:

<i>Abschnitt Nr.:</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
ab Seite:	11	12	14	17	18	21	23	24	25	27	28	29	30	33	33
Parallelismus:	x	x					x			x		x			x
Assoziation:			x			x							x	x	

16	17	18	19	20a	20b	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30a	30b	31
36	38	40	42	43	46	47	47	50	53	55	55	58	60	63	65	66	68
x		x		x	x	x		x	x				x	x	x	x	x
	x		x				x					x					

32a	32b	32c	32d	32e	32f	33a	33b	33c	34	35	36	37	38	39	40
72	72	73	74	80	82	87	95	103	109	111	113	113	114	115	116
x			x	x		x	x	x	x		x	x	x		x
	x	x			x					x					x

41	42a	42b	43	44	45a	45b	45c	46a	46b	47	48	49a	49b	49c	49d
116	117	117	120	122	124	125	125	127	127	129	130	131	133	134	135
x	x	x	x	x	x			x	x			x	x		

43 Vgl. Wolfgang Heinemann, 'Das Isotopiekonzept', *Text- und Gesprächslinguistik*, hg. Klaus Brinker u.a. (Berlin: de Gruyter, 2000/2001) 54-60.

44 Nach Josef Quack hat die Erstausgabe des Romans 103 Segmente, der Text der *Gesammelten Werke* von 1986 jedoch nur 92. Vgl. Josef Quack, *Wolfgang Koeppen: Erzähler der Zeit* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997) 96ff.

										x	x			x	x
50a	50b	51	52a	52b	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63
136	138	139	142	145	148	149	152	156	158	159	159	161	162	165	166
		x	x	x				x	x		x	x			x
x	x				x	x	x			x					
64	65	66	67	68	69	70a	70b	71a	71b	72a	72b	73	74	75	76
168	171	173	174	176	177	180	185	187	189	189	190	191	194	196	197
		x	x			x	x	x	x	x	x		x		x
x				x	x									x	
77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	(Abschnitt Nr.)			
198	199	201	202	208	210	215	215	216	216	217	218	(ab Seite)			
	x	x				x	x	x	x			(Parallelismus)			
					x							(Assoziation)			

Abb. 1: Lokale Kohärenzmuster in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*.⁴⁵

Zu Beginn ist die Anzahl der Rekurrenzen auffallend gering; Orts- und Fokalisierungswechsel setzen früher ein als die Verknüpfungen. Erst nach den Abschnitten 20a und 20b [46] treten diese regelmäßig auf. Zuerst überwiegt also der Eindruck der Unverbundenheit, bevor die Verbindungen und Querbezüge allmählich zunehmen.

An einigen Stellen erhöht sich die Anzahl der Verknüpfungen deutlich. Betrachtet man jene Stellen genauer, fällt die Überschneidung mit einem weiteren Kohärenzmuster auf. Eine Reihe von Abschnitten mit hoher Verknüpfungsdichte handeln meist auch an demselben Ort. Dies ist zum Beispiel bei den Szenen an der Straßenkreuzung [40-55], den drei Stehausschänken [173-176] oder zwischen Klub und Bräuhaus [185-191] zu beobachten, die fast ausschließlich durch Parallelismen verbunden werden. Die leichter erkennbare, auffälligere Übergangsform verbindet also vor allem solche Gruppen von Abschnitten, in denen die verschiedenen Handlungsstränge des Romans bereits durch inszenierte Zufallsbegegnungen zusammengeführt werden, während nur wenige Abschnitte in *Tauben im Gras* ausschließlich durch die schwächeren, assoziativen Verknüpfungen verbunden sind.

Für die Frage nach der spezifischen Ambivalenz des Textes ist dieser Befund interessant: Bereits die abschnittsübergreifende Verknüpfung durch Rekurrenz lässt sich kaum übersehen; die zusätzliche Verbindung durch Zufallsbegegnungen ist derart ungewöhnlich, dass die Künstlichkeit des Verfahrens, die "gestiftete Ordnung"⁴⁶ des

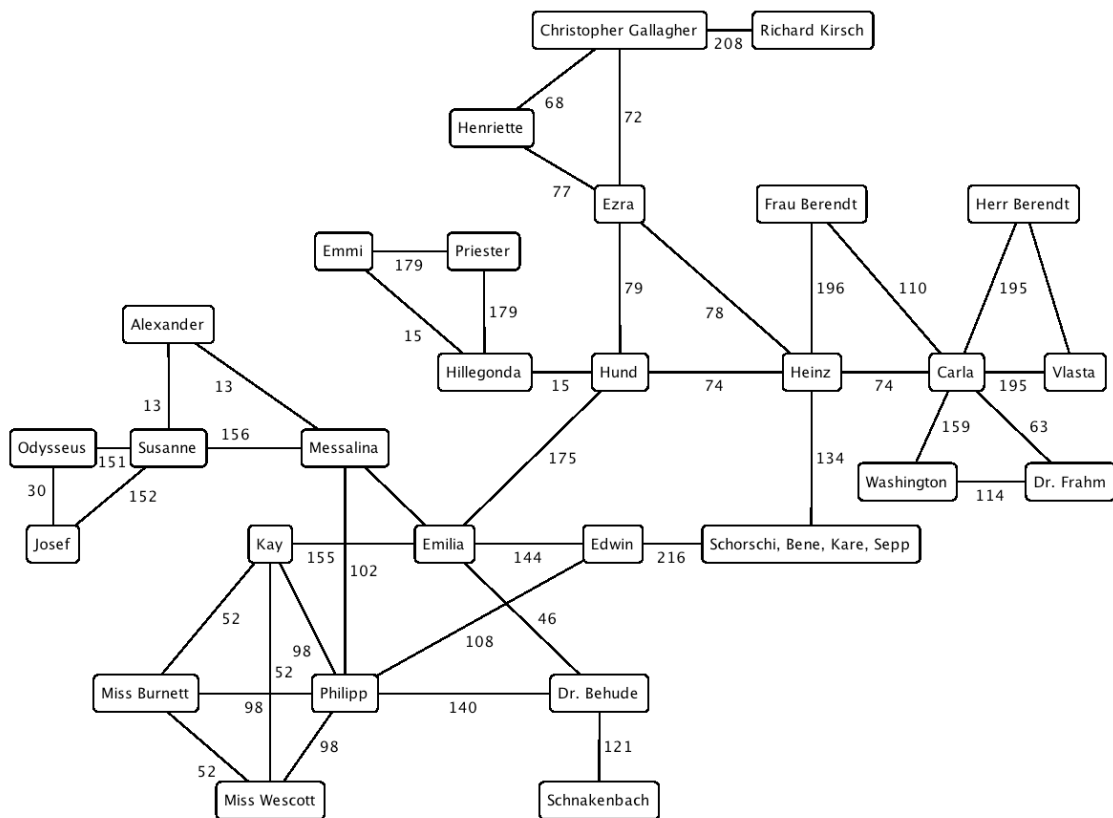
45 Die hier aufgeführten Kohärenzmuster sind stets gegen Ende der einzelnen Segmente zu finden. Wenn sowohl parallele wie assoziative Rekurrenzen auftreten, wurden die Abschnitte demjenigen Verknüpfungsverfahren zugeordnet, das sich mit einem geringeren Abstand zum Abschnittswechsel nachweisen lässt. Bezeichnungen wie z.B. '42a' verweisen auf Segmente, bei denen ein Wechsel der Fokalisierung mit einem Absatzwechsel zusammenfällt, nicht aber mit einer Zäsur. Aus Platzgründen musste auf die Angabe von Belegstellen verzichtet werden.

46 Martin Hielscher, *Zitierte Moderne*, 59.

Romans an diesen Stellen überdeutlich wird. Ohne die Frage nach der Funktion der Verknüpfungen bereits an dieser Stelle beantworten zu können, lässt sich vorläufig feststellen, dass sie sich mit jeder auffälligen Wiederholung verstärkt stellt und die Deutungsaktivität des Lesers fordert.

Das Nebeneinander der Figuren

Dass die bisher untersuchten Kohärenzmuster so oberflächlich erscheinen, liegt weniger an den jeweiligen Techniken der Verknüpfung, als an der Heterogenität der verbundenen Elemente. Dies zeigt sich besonders bei den Begegnungen und Perspektiven der Figuren. Wie David Basker vermutet, ist es möglich, ausgehend von jedem Protagonisten ein Beziehungsnetz zu erstellen, in dem sämtliche Figuren des Romans enthalten sind.⁴⁷ Allerdings unterscheidet Basker dabei nicht zwischen Beziehungen, die im Laufe der Erzählung inszeniert werden, und solchen, an die sich die Figuren lediglich erinnern. So erscheinen in seinem Schema beispielsweise Emilia und Philip verbunden, obwohl sich das Paar im Laufe des Romans nicht begegnet. Um die Visualisierung aussagekräftiger zu gestalten, bietet es sich an, nur solche Bekanntschaften als Relation aufzuführen, die in Begegnungen oder Gesprächen dargestellt werden, an die sich alle Beteiligten erinnern⁴⁸ würden. Dies bedeutet auch, dass einseitige Relationen in der folgenden Graphik nicht aufgeführt werden. Dies trifft beispielsweise auf die Beziehung zwischen Edwin und den Zuhörern seiner Rede zu; auch macht Schnakenbachs Schrei ins Mikrofon [185] ihn zwar sicherlich für alle Figuren im Publikum unvergesslich, allerdings wird er sich an sein unfreiwilliges Publikum kaum erinnern.



47 V
(I
48 E

n
t.

Dass die verschiedenen Figurengruppen des Romans über die Begegnung mit dem Hund verbunden werden, betont die Oberflächlichkeit dieses Kohärenzmusters.

*Abb.2: Bekanntschaften in Begegnungen.*⁴⁹

Innerhalb des Begegnungsnetzes lassen sich zwei größere Untergruppen eingrenzen; die Figuren um Philipp und Messalina und die Gruppe um Carla und Ezra. Beide Gruppen werden vor allem über den streunenden Hund miteinander verknüpft, der zuerst Heinz [74] und später Emilia gehört [175f.]. Eine zweite, aber weniger offensichtliche Verbindung wird über Schorschi, Bene, Kare und Sepp hergestellt, die erst im Stadion Heinz begegnen [134], bevor sie später Edwin treffen [216].

In den Begegnungsmustern werden unterschiedliche Arten von Beziehungen sichtbar, wie etwa Bekanntschaften, Verwandtschaft oder sexuelle Beziehungen der Figuren. Die interpersonalen Relationen überschreiten die Grenzen der einzelnen Abschnitte und bilden ein globales Kohärenzmuster; allerdings bleiben die hergestellten Verbindungen oberflächlich, da trotz gewisser Tendenzen zur Individualisierung der Eindruck der Vereinzelung überwiegt. Dafür sind zwei Gründe auszumachen. Zum einen kann der Leser die Verknüpfung der Figuren erst am Ende der Lektüre vollständig überblicken, zum anderen entsprechen der äußeren Verknüpfung durch inszenierte Begegnung kaum Übereinstimmungen im Verständnis und in der Bewertung einer Situation.

Solche Differenzen sind besonders dort auffällig, wo die Art der Beziehung eine größere Nähe erwarten ließe, wie es besonders bei verwandtschaftlichen Beziehungen der Fall ist. Stattdessen zeigt sich bereits zu Beginn des Romans, dass die Familienbeziehungen vor allem durch Distanz gekennzeichnet sind. Als Alexander morgens Hillegondas Schrei hört, wünscht er sich zwar für einen Moment, mehr Zeit zu haben, allerdings gelingt nicht einmal die Frage nach dem Befinden seiner Tochter. Stattdessen wird das Scheitern der familialen Kommunikation hervorgehoben: "Er prustete die Frage ins Handtuch. Die Frage erstickte im Handtuch." [14]. Ähnliche Beziehungsmuster zeigen sich auch in anderen verpassten Begegnungen des Romans. Wie in der Graphik deutlich wird, treffen sich weder Alexander, Messalina und Hillegonda, noch die Mitglieder der Familie Berendt – Frau und Herr Berendt leben getrennt; Richard Kirsch gibt sich gegenüber seiner Tante nicht zu erkennen. [194]

Eine größere Übereinstimmung ließe sich ebenfalls bei den verschiedenen Figurengruppen erwarten. So bilden unter anderem Odysseus und Josef oder Miss Wescott und Miss Burnett kleine 'Reisegemeinschaften', da sie fast ausschließlich zu zweit unterwegs sind. Dennoch vermeidet Koeppen die Darstellung im verallgemeinernden Plural; er beschreibt überwiegend nicht, was ‚sie‘ denken oder wahrnehmen, sondern

49 Die Zahlen auf den Verbindungslinien beziehen sich auf die Seitenzahlen in TiG, an denen die jeweils erste Begegnung zweier Figuren dargestellt wird.

ordnet jeder Figur eigene Gedanken zu. So wird auch aus der Reisegemeinschaft keine Wahrnehmungsgemeinschaft:

Miß Wescott kniff die Lippen zusammen. Diese Burnett war unmoralisch. [...] Miß Burnett dachte ›wir verstehen nicht mehr als die Vögel von dem, was die Wescott quatscht [165f.]

Diese Abgrenzung der Figuren setzt sich auch in der Darstellung der verschiedenen Paarbeziehungen fort. So ist das Telefongespräch zwischen Christopher Gallagher und seiner Frau ein einziges Missverständnis [68f.], Washington und Carla geraten über ihre unterschiedlichen Ansichten über die Abtreibung in einen erbitterten Streit, während Philipp und Emilia, ähnlich wie Herr und Frau Berendt, sich im Roman zwar nicht begegnen, aber durch ihre Gedanken teilweise aufeinander bezogen bleiben. Selbst bei Herr Berendt und Vlasta, deren Beziehung ausnahmsweise als besonders harmonisch geschildert wird [187], weist der Erzähler auf Unterschiede in ihrer Wahrnehmung hin.

Herr Berendt sagte: »Jetzt wirst du staunen. Du wirst sehen, daß dein Vater auch *hot* spielen kann, einen richtigen Hot-Jazz.« Er ging wieder auf das Podium. Carla lächelte. Auch Vlasta lächelte. Der arme Vater. Er bildete sich ein, richtigen Jazz spielen zu können. [195]

Der Erzähler benutzt an dieser Stelle nicht mehr den Plural, wie bei der ersten Vorstellung des Paares: „Sie fühlten sich beide losgelöst, sie waren frei, sie waren glücklich“ [188]. Vlastas Lächeln über Herrn Berendts Ankündigung gibt allerdings nicht nur einen Hinweis auf Meinungsunterschiede, sondern hebt beide Figuren auch in ihrer Individualität hervor. Die einzigen Figuren, die im gesamten Roman ausschließlich im Plural vorgestellt werden, sind die früheren Hitler- und späteren Strichjungen Schorsch, Bene, Kare und Sepp. Inhaltlich Vertreter der gewaltbereiten, politisch verführbaren Masse, werden sie auch formal anonymisiert [23f. u. 216]. Mit anderer Besetzung, in Gestalt der „Fama“ und „der Menge“ [210], richtet sich die Gewalt der Masse bei der Schlacht vor dem Bräuhaus vor allem gegen Vertreter von individuellen, toleranteren Lebensentwürfen.

Die Heterogenität der Figurenperspektiven wird besonders in den Nebensätzen deutlich. Im folgenden Beispiel wurden die Perspektiven Washingtons, der Nebenfiguren und die des Erzählers durch Einzüge hervorgehoben:

(Washington)	(Nebenfiguren)	(Erzähler)
Washington fühlte, wie man ihn aus den Fenstern des Mietshauses beobachtete.		
	Die kleinen Bürger, die hier in vielen Parteien wohnten, in jedem Raum drei, vier Menschen,	
		jedes Zimmer ein Käfig, im Zoo hauste man geräumiger,
	die kleinen Bürger [...] stießen einander an. »Blumen bringt er ihr. Siehst die Blumen. Daß er sich nicht -.« [...]	
		Aus irgend einem Komplex erboste es sie, daß Washington Blumen ins Haus brachte.
Die Welz öffnete die Tür.		
		Die Frau war strubbelhaarig, fett, hängeärschig, schmutzig.

	Für sie war wiederum Washington ein gezähmtes Haustier: nicht gerade eine Kuh, aber noch immerhin eine Ziege: ›ich melk' den schwarzen Bock‹ -
»Is nich da«, sagte sie.	
	Sie wollte ihm die Pakete abnehmen.
Er sagte: »Oh, macht nichts.« [...] Er wollte die Frau loswerden. Er verabscheute sie. [86f.]	

Die Ansichten von Nebenfiguren wie den "kleinen Bürgern" oder Frau Welz werden derart ausgiebig inszeniert, dass der Weg durch das Mietshaus wie ein Spießrutenlauf wirkt. Die Wahrnehmungen und Bewertungen Washingtons werden durch die Perspektive von Nebenfiguren oder der wertenden Position des Erzählers kontrastiert; durch die anaphorische Struktur der Sätze fallen die häufigen Wechsel der Fokalisierung kaum auf. Die Kommentare aus der 'Übersicht' des Erzählers stehen dabei in auffälligem Gegensatz zu den Positionen der Figuren. Die Beschreibung von Vertretern der gesichtslosen Masse durch Attribute wie "hängeärschig" wirkt denunziatorisch⁵⁰ und signalisiert die Präsenz eines offen parteiischen Erzählers, der die Beschreibung der einzelnen Handlungsschritte regelmäßig durch Kommentare oder Ansichten von Nebenfiguren erweitert und relativiert.

Im Hinblick auf die Funktion der Figurendarstellung ist festzuhalten, dass die Perspektivenstruktur des Romans die Vereinzelung der Figuren umso stärker hervorhebt, je mehr das umfangreiche Netzwerk an 'Nachbarschaften' mögliche Gemeinsamkeiten suggeriert. Die Heterogenität der vorgestellten Ansichten und Kommentare steht in auffälligem Gegensatz zu dem Kohärenzmuster der figuralen Verknüpfungen, so dass der Eindruck der Beziehungslosigkeit überwiegt, angesichts der engen Verbindung von Erzähler- und Figurenperspektiven jedoch nicht zu einer gleichberechtigten Vielstimmigkeit der einzelnen Ansichten führt. Dass sich aus der Perspektivenstruktur des Romans dennoch ein enormes Potential für ambivalente Lesarten ergibt, hängt vor allem mit der besonderen Funktion des Erzählers zusammen.

Der ambivalente Erzähler

Der Erzähler in *Tauben im Gras* ist äußerst flexibel: Aus einer Position der Allwissenheit heraus reichert er die Beschreibung der einzelnen Handlungsschritte durch Kommentare und Reflexionen an, die den Figurenhorizont deutlich übersteigen. Zugleich verringert er diese Distanz, indem er die Ansichten einzelner Figuren in Sequenzen der multiplen internen Fokalisierung für kurze Zeit übernimmt und sogar gegeneinander ausspielt. Dies geschieht vor allem mit Philipp, dessen Gedanken auch in Abschnitten auftauchen können, die über eine andere Figur fokalisiert werden:

Messalina war aus dem Dirnenlokal zurück in die Bezirke der ihrer Meinung nach guten Gesellschaft geflohen [...]. Die Gemeinschaft der gesitteten Klasse war ein Halt; von dort aus konnte sie sich mit der ungesitteten verbrüdern [...]. Die Ahnungslose! Sie hätte nur Philipp zu fragen brauchen. Philipp hätte beredete Klage darüber geführt, wie puritanisch gesonnen das

50 Vgl. Norbert Altenhofer, 'Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras (1951)', *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen*, hg. von Paul Michael Lützeler (Königstein/Ts.: Athenäum, 1983) 291.

Proletariat war. [168]

Die Figur ist zwar in der Szene nicht anwesend, ihre Ansichten scheinen dem Erzähler allerdings so sympathisch zu sein, dass er sie ausgiebig zitiert. Es ist auffällig, dass auch Philipp dazu neigt, sich Gespräche ausdenken. So wird während Edwins Vortrag Emilia plötzlich 'eingeblendet':

Philipp verstand ihn. Er dachte: »mein unglücklicher Bruder, mein lieber Bruder, mein großer Bruder.« Emilia hätte gesagt: »Und mein armer Bruder? Das verschweigst du.« – »Gewiß. Auch mein armer Bruder«, hätte Philipp erwidert, »aber das ist unbedeutend. [...]« Aber Emilia war ja nicht da, sie war wohl zu Hause und schuf aus Schnaps und Wein den fürchterlichen Mr. Hyde [212f.].

In dieser Szene bleibt es unklar, ob der Erzähler oder Philipp Emilias Einwurf imaginiert. Diese Unsicherheit geht auf die Ähnlichkeit der beiden Perspektiven zurück. Die kulturkritische Haltung des Erzählers überschneidet sich so sehr mit Philipps Ansichten, dass sich der Erzähler in seiner Kritik übergangslos auf Philipp berufen kann. Aber auch ein anderes Element erzeugt den Eindruck der Übereinstimmung: Da sich der Schriftsteller Philipp als Beobachter und (verhinderter) Zeichendeuter versteht,⁵¹ erscheint nicht nur die Imagination eines Gesprächs bei ihm glaubhaft, sondern auch eine kritisch-sensible, assoziativ geprägte Wahrnehmung, wie sie auch der Erzähler durch die assoziative Aufladung der Handlungsebene demonstriert. Zudem beruht Philipps Kritik an der Gegenwart auf einem ähnlichen Kulturpessimismus wie die von Tilman Ochs beschriebene kulturkritische Position Koeppens, wie sie sich in allen Wertungen des Erzählers zeigt:

Seine Vorstellungen von einer ehemals intakten Welt oder die positiven Assoziationen, die er mit Naturvölkern verbindet, sind Gegenbilder, die die Traditionslosigkeit der Gegenwart um so deutlicher hervortreten lassen, sie verkörpern jedoch keine Handlungsmodelle.⁵²

Die Funktion der „Erzählerimago“⁵³ Philipp wird von Hielscher unterschätzt, wenn er „die augurenhafte Präsenz des Erzählers“ als eine Gefahr für die „episch-demokratischen Züge“ des Romans kritisiert.⁵⁴ Wie in den bisher vorgestellten Verknüpfungstechniken deutlich wurde, ist der Text auch ohne die Erzählerkommentare schon beinahe überstrukturiert. Worauf aber verweist dieses aufwändige *Foregrounding*?⁵⁵ Es ist schwer einzusehen, dass der erzählerische Aufwand nur dazu dienen soll, "Irritation"⁵⁶ zu erzeugen.

51 Dies zeigt sich vor allem in Philipps Reflexion über die Zeit: „Das Dumme war, daß ihm schwindlig wurde und daß er gar nichts beobachten konnte“ [23]. Wie Hielscher feststellt, treten verhinderte Schriftsteller im Roman der Moderne häufiger auf, zum Beispiel bei Gide, Camus, oder Sartre. Vgl. Martin Hielscher, *Zitierte Moderne*, 70.

52 Tilman Ochs, *Kulturkritik im Werk Wolfgang Koeppens* (Münster: Lit Verl. 2003), 324.

53 Martin Hielscher, *Zitierte Moderne*, 70.

54 Ebd., 59.

55 Nach Willie van Peer bezieht sich das pragmatische Konzept des foregrounding auf die wahrgenommenen Vordergrund-Hintergrund-Beziehungen während der Rezeption. Stilistische Merkmale eines Textes werden nur dann als auffällig wahrgenommen, wenn sie sich auf die Bedeutungsebe-

Das Erzählverfahren des gesamten Romans wird durch eine Figur verbildlicht, die als Schriftsteller scheitert und sich in ihrer Zeit nicht zurechtfindet – ihre Deutungsversuche erscheinen als „gefrorenes, nichtssagendes, dem Gelächter schon überantwortetes Bild“ [23]. Nicht nur die fortgesetzten, häufig polemischen Deutungen des Erzählers werden auf diese Weise als provisorisch markiert. Die wertende und deutende ‚Unterfütterung‘ der Handlungsebene ist in jedem Abschnitt vorhanden und so mit sämtlichen Verknüpfungsmustern des Romans verbunden. Aus diesem Grund lassen sich die Kohärenzmuster des Romans dem „Verknüpfungstrauma“⁵⁷ des Erzählers zuordnen – seine Deutungshoheit wird regelrecht ausgestellt und in der übertriebenen Verwendung von Kohärenzmustern sichtbar.

Wie Sabine Kyora überzeugend nachweist, ist auch die Literatur der Moderne auf "Kohärenzprinzipien" angewiesen, die den Leser als "heuristisch verstandene Hilfsmittel des Erzählens"⁵⁸ bei der Kohärenzbildung unterstützen. Zugleich identifiziert sie verschiedene Strategien, mit denen Zusammenhänge gelockert, aufgebrochen oder unterlaufen werden, um den Text auf ambivalentere Lesarten hin zu öffnen. Angesichts der vorgestellten Diskussion um die literaturgeschichtliche Zuordnung des Romans ist es auffällig, wie sehr Kyoras Beobachtungen zur modernen Ästhetik an eine Beschreibung von Koeppens Erzählverfahren erinnern – mit einem Unterschied: In *Tauben im Gras* entsteht Ambivalenz nicht aus der Abwesenheit oder der Lockerung von Kohärenzen, sondern im Gegenteil erst durch die häufige Verwendung von auffälligen, aber dennoch oberflächlichen Techniken der erzählerischen Verknüpfung. Gerade weil die Deutungs- und Verknüpfungsleistung des Erzähler-Auguren so allgegenwärtig ist, besteht die Möglichkeit, an ihr zu zweifeln – die unvermeidliche Subjektivität eines jeden narrativen Weltentwurfs wird hier durchschaubar. So gesehen, steht Koeppens Erzählverfahren nicht im Gegensatz zur literarischen Moderne, sondern entwickelt ihre Techniken weiter:⁵⁹ Hinter den Bemühungen des Erzählers um Kohärenz verbirgt sich eine subtile, performativ-selbstkritische⁶⁰ Einladung an den Leser, die vom Erzähler vorgeführte Interpretation des Alltags zu hinterfragen und mit der eigenen Deutung von Wirklichkeit zu vergleichen.

ne des Textes beziehen lassen. Vgl. Willie van Peer: *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding* (London: Croom Helm 1986) 16.

56 Martin Hielscher, *Zitierte Moderne*, 289.

57 Friedbert Stühler, *Totale Welten*, 104.

58 Sabine Kyora, *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2007) 212.

59 Wie Josef Quack feststellt, liest sich *Tauben im Gras* "wie ein Prosastück, das Döblins 'Berliner Programm' in vorbildlicher Weise realisiert". Josef Quack, 'Geistige Wahlverwandtschaft: Wolfgang Koeppen und Alfred Döblin', *Jahrbuch 2006 der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft*, Bd.3, hg. von Jürgen Klein (München: Iudicium 2006) 50

60 Für den treffenden Begriff der "performativen Selbstkritik" danke ich Julia Abel.

Bibliographie

- Altenhofer, Norbert, 'Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras (1951)', *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen*, hg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983, 284-295.
- Basker, David, *Chaos, Control, and Consistency: The Narrative Vision of Wolfgang Koeppen*. Bern: Lang, 1993.
- Becker, Sabina, Ein verspäteter Modernist? Zum Werk Wolfgang Koeppens im Kontext der literarischen Moderne, *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 1*. München: Iudicium, 2005, 97-115.
- Bieneck, Horst, Werkstattgespräch, *Über Wolfgang Koeppen*, hrsg. von Ulrich Greiner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, 247-256.
- Bindseil, Ilse, *Ambiguität und Ambivalenz: über einige Prinzipien literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Begriffsbildung*. Kronberg/Ts.: Scriptor-Verl., 1976.
- Brewer, William F., 'Schemata', *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, hg. von Frank C. Keil und Robert Andrew Wilson. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999, 729-30.
- Bungter, Georg, 'Über Wolfgang Koeppens Tauben im Gras', *Über Wolfgang Koeppen*, hrsg. von Ulrich Greiner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, 186-197.
- Bulgakowa, Oksana, *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: Potemkin Press, 1996.
- Christmann, Ursula und Schreier, Margrit, 'Kognitionspsychologie der Textverarbeitung und Konsequenzen für die Bedeutungskonstitution literarischer Texte', *Regeln der Bedeutung : Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hgg. von Fotis Jannidis / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko. Berlin: de Gruyter, 2003, 246-285.
- Detering, Heinrich, 'Wolfgang Koeppens späte Kurzprosa. Ein Plädoyer und eine Textanalyse'. *Jahrbuch 2006 der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft 3*, hg. von Jürgen Klein. Tübingen: Stauffenburg, 2006, 105-116.
- Jannidis, Fotis, 'Polyvalenz - Konvention - Autonomie' *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, hg. F.J. / Gerhard Lauer / Matias Martinez / Simone Winko. Berlin: de Gruyter, 2003, 305-328.
- Heinemann, Wolfgang, 'Das Isotopiekonzept', *Text- und Gesprächslinguistik*, hg. Klaus Brinker u.a. Berlin: de Gruyter, 2000/2001, 54-60.
- Hielscher, Martin, *Zitierte Moderne: Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in "Jugend"*. Heidelberg: Winter, 1988.
- Hinck, Walter, *Stationen der deutschen Lyrik: Von Luther bis in die Gegenwart: 100 Gedichte mit Interpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Hörmann, Hans, 'Meinen und Verstehen': Grundzüge einer psychologischen Semantik.

- Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.
- Koepfen, Wolfgang, *Gesammelte Werke in sechs Bänden. Bd.2: Romane II*, hg. von Marcel Reich-Ranicki u.a. Berlin: Suhrkamp, 1986.
- Korn, Karl, 'Ein Roman, der Epoche macht', *Über Wolfgang Koepfen*, hrsg. von Ulrich Greiner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, 25-29.
- Kunze, Ingrid, *Konzepte von Deutschunterricht*. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss., 2004.
- Kyora, Sabine, *Eine Poetik der Moderne. Zu den Strukturen modernen Erzählens* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Linke, Angelika und Nussbaumer, Markus, 'Rekurrenz', *Text- und Gesprächslinguistik*, hg. von Klaus Brinker u.a. (Berlin: de Gruyter, 2000/2001) 305-315.
- Martínez, Matías, *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996).
- Meyer-Gosau, Frauke, 'Die Wahrheit über Wolfgang Koepfen', *Literaturen* 04/2006, 10-27.
- Müller, Klaus, 'Probleme der Sinnkonstituierung in Gesprächen' *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Zwei Halbbände*, hg. von Klaus Brinker et al. (Berlin: de Gruyter, 2000/2001) 1196-1212.
- Ochs, Tilmann, *Kulturkritik im Werk Wolfgang Koepfens* (Münster: Lit Verl. 2003).
- Petersen, Jürgen, Grundzüge einer Ästhetik des Inkohärenten in Romantik und Moderne, *Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper (München: Fink 1997) 179-196.
- Petersen, Jürgen, 'Die ästhetische Inkohärenz der Moderne und ihre Folgen für die Grundlagen literarischer Interpretation', in: Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses. Bern: Peter Lang, 2003. 277-282.
- Petersen, Jürgen, *Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung - Typologie - Entwicklung*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Quack, Josef, *Wolfgang Koepfen: Erzähler der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Quack, Josef, 'Geistige Wahlverwandtschaft: Wolfgang Koepfen und Alfred Döblin', *Jahrbuch 2006 der Internationalen Wolfgang-Koepfen-Gesellschaft, Bd.3*, hg. von Jürgen Klein. München: Iudicium, 2006, 39-56.
- Richter, Matthias, 'Wirkungsästhetik', *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, 1999, 516-535.
- Rickheit, Klaus und Schade, Gerd, 'Kohärenz und Kohäsion', *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer For-*

- schung. Zwei Halbbände*, hgg. von Klaus Brinker et al. Berlin: de Gruyter, 2000/2001, 275-282.
- Schnell, Rüdiger, ›Autor‹ und ›Werk‹ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven, in: *Neue Wege der Mittelalter-Philologie*, hrsg. von Joachim Heinze u.a. Berlin: Erich Schmidt, 1998, 12-73.
- Schwab-Felisch, Hans, 'Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras', *Über Wolfgang Koeppen*, hrsg. von Ulrich Greiner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, 36-44.
- von Stutterheim, Christiane und Kohlmann, Ute 'Erzählen und Berichten', *Psycholinguistik: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, hgg. von Gert Rickheit / Theo Herrmann / Werner Deutsch (Berlin: de Gruyter 2003) 442-453.
- Stühler, Friedbert. *Totale Welten: Der moderne deutsche Großstadroman*. Regensburg: Roderer, 1989 (Theorie und Forschung; 70).
- Treichel, Hans-Ulrich, *Fragment ohne Ende: Eine Studie über Wolfgang Koeppen*. Heidelberg: Winter 1984.
- van Peer, Willie: *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*. London: Croom Helm 1986, 16.
- Viehoff, Reinhold, 'Literarisches Verstehen. Neuere Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung', *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur* 13 (1988), 1-39. URL= <http://iasl.uni-muenchen.de/register/viehoffa.htm> [15.09.2008].
- Žmegač, Viktor, Montage/Collage, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hrsg. von Dieter Boehmeyer und Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, 259-264.