

*Elisabetta Mengaldo*

## Schreibblockade oder Schreibwucherung?

Wolfgang Koeppens Notizen, Fragmente und Vorstufen zu *Jugend*

Un poème n'est jamais achevé –  
c'est toujours un accident qui le termine,  
c'est-à-dire qui le donne au public.<sup>1</sup>  
(Paul Valéry)

Für den „elenden Skribenten“<sup>2</sup> Wolfgang Koeppen waren Schreibkrisen, Blockaden und Widerstände tägliches Brot. Und dass dies insbesondere die Textgenese von *Jugend* kennzeichnet, ist bekannt und wurde neulich von Walter Erhart in seiner Monographie über Koeppen betont, die nicht umsonst den Untertitel *Das Scheitern moderner Literatur* trägt.<sup>3</sup> Das Wort „Scheitern“ begegnet häufig in Koeppens Nachlassnotizen. Exemplarisch lässt sich dies an einem handschriftlich überarbeiteten Typoskript zeigen (s. Abb. 1).<sup>4</sup>

Interessanterweise ist dieses Typoskript die Rückseite eines Blattes, auf dem sich Koeppen an dem Satz abgearbeitet hat, der schon in seinen Entwürfen in zahlreichen Varianten immer wiederkehrt („Meine Mutter fürchtete die Schlangen“, hier in der Variante „Deine Mutter...“) und der die erste und die letzte Sequenz in der Erstausgabe (1976) eröffnet. Schlangen als (auch) sexuell konnotiertes Motiv sowie als poetologische Metapher (die auf die Rondoform des Buches verweist) stellen in der Textgenese von *Jugend* eine regelrechte Obsession dar.<sup>5</sup> Detailversessene Obsession und Angst vor dem Scheitern scheinen in Koeppens später Arbeitsweise eng zusammenzuhängen. Diese lässt sich auf jeden Fall vielmehr als ein „prozessorientiertes“ denn als ein

---

<sup>1</sup> „Ein Gedicht ist niemals fertig. Es ist immer ein Zufall, der es beschließt, d. h. es dem Publikum übergibt“ (Übers. d. Verf.).

<sup>2</sup> Vgl. Wolfgang Koeppen: Die elenden Skribenten. Aufsätze. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1981.

<sup>3</sup> Walter Erhart: Wolfgang Koeppen. Das Scheitern moderner Literatur. Konstanz 2012.

<sup>4</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M034-001I. Wenn nicht anders angegeben, sind die Originale im Wolfgang-Koeppen-Archiv Greifswald (im Folgenden WKA abgekürzt) aufbewahrt.

<sup>5</sup> Zur Schlangensymbolik in *Jugend* vgl. u. a. Martin Hielscher: Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“. Heidelberg 1988, S. 186–196. Zum Begriff „Sequenz“ und zu den Bezügen zwischen erster und letzter Sequenz des Buches vgl. den Beitrag von Katharina Krüger in diesem Band.

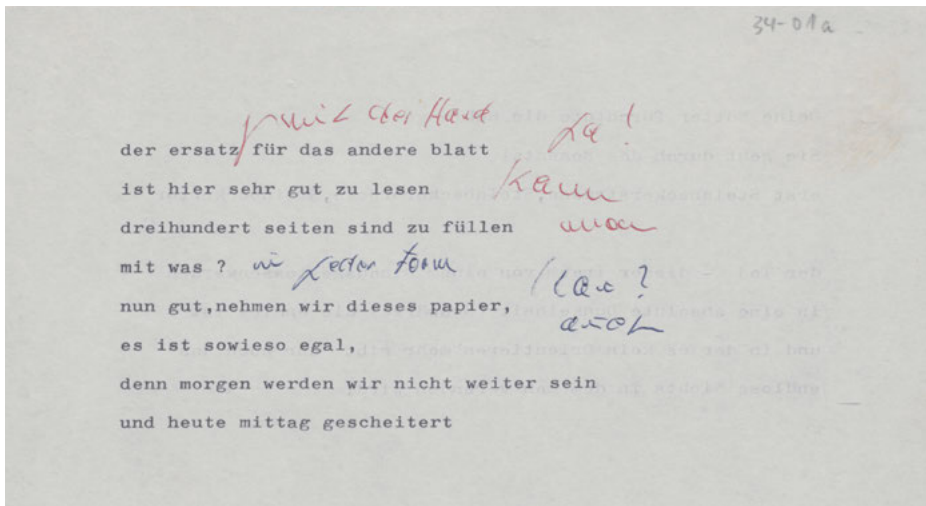


Abb. 1

WKA Greifswald, Nachlass-Typoskript MID355-M034-001I

„produktorientiertes“ Schreiben<sup>6</sup> bezeichnen, obwohl der Autor andauernd versuchte, durch Schreibpläne, Episoden- und Figurenaufstellungen sowie hypothetische Kapitelüberschriften das fertige Produkt nicht aus den Augen zu verlieren.

Aber um was für ein Scheitern handelt es sich oder besser gefragt: um was für verschiedene Arten des Scheiterns? Und: Handelt es sich wirklich bloß um ein gescheitertes Projekt oder sollte man diesen Text und dessen Genese gerade im Hinblick auf ihre Offenheit und Prozessualität *auch* als einen besonders interessanten Fall in der modernen Prosalandschaft beobachten?

Koeppen ist zunächst einmal und für die Öffentlichkeit insofern gescheitert, als der geplante und seinen Verlegern (zuerst Goverts, dann Unseld) immer wieder versprochene *große Roman* nie erschienen ist. Stattdessen ist 1976 ein schmaler Band in der Reihe „Bibliothek Suhrkamp“ veröffentlicht worden, der Koeppen vom Verlag abgerungen wurde und der an manchen Stellen den Eindruck des Unausgegorenen, Provisorischen und Unabgeschlossenen macht.<sup>7</sup> Koeppen selbst nannte ihn in einem späteren Brief an Unseld (1983) „eine blasse Skizze“<sup>8</sup> des geplanten und noch zu realisierenden Romans. Die Frage, die sich dem textgenetisch interessierten Forscher stellt, ist zunächst einmal, ob er am *zu viel* oder am *zu wenig* gescheitert ist, etwas vereinfacht ausgedrückt: am

<sup>6</sup> In Anlehnung an Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die *critique génétique*. Bern u. a. 1999, S. 133.

<sup>7</sup> Wolfgang Koeppen: Jugend. Frankfurt/M. 1976.

<sup>8</sup> Wolfgang Koeppen / Siegfried Unseld: „Ich bitte um ein Wort“. Der Briefwechsel. Hg. von Alfred Estermann und Wolfgang Schopf. Frankfurt/M. 2006, S. 419.

Stoffmangel oder am Organisationsmangel. Folglich kommt es uns als HerausgeberInnen der digitalen textgenetischen Edition von *Jugend*<sup>9</sup> darauf an, die Textgenese von *Jugend* nicht nur im Hinblick auf Widerstände und Blockaden, sondern auch auf das Wuchern von Material zu untersuchen – auf das also, was der Sortierung des Geschriebenen im Wege steht.

Ein Blick in die etwa 1500 nachgelassenen Typoskripte (zum kleinen Teil auch Handschriften), die vermutlich der erste Nachlass-Verwalter Alfred Estermann kurz nach Koeppens Tod dem *Jugend*-Stoff zugewiesen hat, verrät erstens, dass Koeppen an einigen Passagen mehrmals, immer wieder und mit penibler Detailversessenheit gearbeitet hat (und an anderen wiederum kaum). Zweitens geht aus diesen Konvoluten hervor, dass neben den Entwürfen, die dem *Jugend*-Dossier klar zuzuordnen sind, sich zahlreiche andere befinden, die zumindest mit dem veröffentlichten Text nichts zu tun haben. Sie sind vielmehr Entwürfe und Fragmente anderer Erzählstoffe, die entweder eine Alternative zu den in *Jugend* vorhandenen Erzählsträngen darstellen oder (häufiger) Material zur Fortsetzung der Handlung über die Mitte der 1920er Jahre hinaus enthalten – den Zeitpunkt also, an dem die Handlung von *Jugend* aufhört. In einem Brief an Unseld vom 13. Mai 1962 spricht Koeppen über den ersten Band eines geplanten dreiteiligen Romans, der mit der „Jugend des Erzählers“ beginnen soll.<sup>10</sup> Und selbst nach der Veröffentlichung von *Jugend* träumte Koeppen noch vom großen Projekt in drei Teilen: „Drei Bände Stoff, Vorkrieg, Krieg, Nachkrieg. Holland, Berlin, Starnberg“.<sup>11</sup>

Eine zentrale editorische Frage, die wir uns gestellt haben, war, ob in einer textgenetischen Ausgabe von *Jugend* auch das *Jugend*-fremde Material ediert werden sollte, nur weil es sich in den wohlgermerkt *nicht* von Koeppen selbst sortierten *Jugend*-Kisten befand. Nun eigentlich ja, man sollte nach Möglichkeit den ganzen *avant-texte* eines Autors publizieren. Aber dann nicht unter *Jugend*: Es wäre vielmehr ein Teil einer anderen, umfangreicheren und noch zu planenden Edition, die den ganzen Nachlass ab etwa 1960 berücksichtigen müsste. Die andere Frage ist, welche Grenzen der Herausgeber innerhalb des Dossiers ziehen darf und soll – eine Entscheidung, die wohl von Fall zu Fall zu treffen ist und seitens der Benutzer der Edition immer hinterfragbar bleibt.

Im Zentrum dieses Beitrags soll Koeppens Arbeitsweise stehen und es soll dabei der Versuch unternommen werden, einige theoretische und editorische Bestimmungen innerhalb dieses z.T. sehr chaotischen und heterogenen genetischen Dossiers festzulegen. Es geht im Folgenden um drei (Haupt-)Textsorten, in die wir dieses eingeteilt haben: Notizen, Vorstufen zu *Jugend*-Sequenzen und Fragmente.

<sup>9</sup> Wolfgang Koeppen: *Jugend*. Digitale textgenetische Edition. Hg. von Katharina Krüger, Elisabetta Mengaldo und Eckhard Schumacher. Berlin 2016: [www.koeppen-jugend.de](http://www.koeppen-jugend.de).

<sup>10</sup> Koeppen / Unseld (Anm. 7), S. 76.

<sup>11</sup> Koeppen / Unseld (Anm. 8), S. 350. Für die auch editorisch sehr interessante Geschichte dieses gescheiterten Projekts verweise ich auf die detaillierten Ausführungen Walter Erharts (Anm. 3).

## 1. Koeppens Notizen: eine Fundgrube theoretischer und poetologischer Reflexionen

Wenn er sich mit einem Motiv, einer Episode oder einer Figur befasst hat, hat Koeppen meistens zunächst etwas darüber notiert, oft nur stichwortartig, dann mit einer richtigen Aufzeichnung – oder, um auf die Unterscheidung von Roland Barthes in *Die Vorbereitung des Romans* zurückzugreifen: zuerst eine *notula* und dann eine richtige *nota*.<sup>12</sup> Ein Beispiel einer *notula* bzw. einer Stichwortnotiz ist etwa in folgender Liste von Orten bzw. Schauplätzen, von Motiven und von Figuren zu finden, die nur aus Substantiven bzw. Nominalsyntaxagmen besteht: „Stettin. Das Bollwerk. Die Heuerstelle. Die Jugendherberge. Die Verzweigung. Die Enge. Die lange Reihe. Das Fahrrad. [...]“<sup>13</sup>. In einem anderen Fall (WKA Greifswald, Signatur: MID355-M007-006, s. Abb. 2) sehen wir zuerst eine Auflistung von Jahren, die durch einen Schrägstrich von Zahlen getrennt sind, die sich vermutlich auf das Alter des Protagonisten (und – was für ein Zufall! – auch von Koeppen) beziehen, und dann eine Reihe von Fragen oder wiederum Auflistungen im Nominalstil.

Ein Beispiel einer etwas umfangreicheren Notiz, also einer *nota*, ist auf einem Typoskript zu sehen, das schon ganze Sätze enthält. Es werden hier Motive geschildert, die mit dem *Jugend*-Stoff streng genommen nichts zu tun haben, es handelt sich nämlich um den Großmutter-Stoff, die Großmutter spielt aber in *Jugend* eine sehr marginale Rolle:

Die Frage der Kinder:

Artur, der Sohn aus erster Ehe, verdammt seine beiden Eltern, auch den ehrenhaften Inspektor. Er wütet gegen jede Autorität, geht zur See, und macht in Japan sein Glück.

Gab es aus dieser Ehe noch ein zweites Kind, den halben Theologen, den verkniffenen Schullehrer?<sup>14</sup>

Am Ende dieser Seite lesen wir folgenden Satz: „Beschränke ich mich auf den einen Bruder, so würde etwa dies gesagt werden:“. Der nicht fiktionale Status der ersten Person markiert einen zentralen Unterschied zu Vorstufen und Fragmenten: In den Notizen bezieht sich das „Ich“ meistens nicht auf den Erzähler und Protagonisten (der meist in 3. Person erscheint), sondern auf den Autor Koeppen. Und dieser Autor erwägt zwar Möglichkeiten des Erzählens, erzählt aber im engen Sinne nicht, sondern beschreibt und stellt Hypothesen und Fragen auf.<sup>15</sup> Um es in narratologischen Kategorien zu fassen: In den Notizen fällt das Ich des Erzählers weg zugunsten des Autor-Ich (das die Ent-

<sup>12</sup> Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt/M. 2008, S. 152–153.

<sup>13</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M034-003.

<sup>14</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M018-021.

<sup>15</sup> In Anlehnung an Harald Weinrich könnte man hier von einer *erzählenden* vs. einer *besprechenden* Sprechsituation und von einer *erzählten* vs. *besprochenen* Welt reden (vgl. Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1971). Dass in *Jugend* das Tempus des Erzählens nicht nur das Präteritum ist, sondern dass Koeppen zwischen vor Augen stehendem Präsens und erzählendem Präteritum schwankt, ist eine sehr interessante Tatsache, die einer längeren Untersuchung bedürfte.

7-06

1914/8  
1916/10  
1918/12  
1920/14  
1923/17

Welche Schule von 6 - 8 ?  
Welche Schule von 8 -10 ?  
Von 1916 bis 1918 die militärische Erziehungsanstalt.  
Welche Schule nach 1918?  
Das graue Kloster oder das Gymnasium mit dem lateinischen Spruch?  
Dann: die Buchhandlung, das Kino, der Begleiter, das Theater, die Seefahrt.  
Der japanische Scheck? Die Fahrt mit ihm nach Hamburg oder Stettin?  
Das Leiden und der Tod der Mutter. Der Redner auf dem Marktplatz und am Grab?  
Der Komplex Olga/Baurat? Wichtig wegen der Wohnung in der Kurfürstenallee in Berlin. Oder Könnte dies die Wohnung des Vaters sein? Wer aber läßt ihn dann dort hinein? Die Schwedin? Fast ein Motiv des Inzest!  
Überhaupt der Vater, der ihm ja unbekannte Vater, den er nur aus den Erzählungen der Mutter kennt, oder nicht einmal aus ihren Erzählungen, sondern nur aus ihrem Zorn oder aus ihrer Verzweiflung. Fest steht wohl: er haßt diesen Vater nicht, er vermisst ihn nicht, er ist nicht einmal neugierig auf ihn. Niemals ein Gedanke, die Mutter zu rächen. Im Grunde versteht er das Verhalten des Vaters, ja er billigt es.

Abb. 2  
WKA Greifswald, Nachlass-Typoskript MID355-M007-006

wicklung des Romans mit seinen poetologischen Reflexionen zu ‚steuern‘ versucht), während wir in den Fragmenten und Vorstufen die Stimme des Erzählers sehr häufig in Form eines quasi autobiographischen bzw. eher autofiktionalen Ich hören.<sup>16</sup> Tatsächlich bewegt sich auch der publizierte Text im Zwischenraum der Gattungen und macht dem Leser das ambivalente Angebot, ihn mal autobiographisch, mal fiktional zu lesen, wie eines seiner größten Vorbilder es tut: Prousts *À la recherche du temps perdu*.<sup>17</sup> Dieser spielt jedoch noch stärker als *Jugend* mit dieser Unentscheidbarkeit, denn der Name des Protagonisten wird häufig genannt und ist dem Namen des Autors gleich (Marcel), während der Leser von *Jugend* den Namen des Protagonisten nie erfährt.

Neben diesen Notizen, die den Romanstoff betreffen, gibt es zahlreiche für Koeppens Poetik sehr relevante Aufzeichnungen, die poetologische Reflexionen, Schreibskrupel, Unsicherheiten über die eigene Arbeit am großen Projekt usw. enthalten. Eine der auch gattungsgeschichtlich und -theoretisch interessantesten findet sich auf einem auf den 19. April 1963 datierten Typoskript. Dieses enthält Überlegungen zu Zeit- und Personendarstellungen, die sicher in den Kontext von Koeppens Beschäftigung mit dem *nouveau roman* zu stellen sind – zu der Frage also, ob der *große Roman* eher nach der Tradition des historischen Romans des 19. Jahrhunderts oder eben infolge eines Bruchs mit ihr und nach modernistischen Schreibverfahren geschrieben werden soll.<sup>18</sup> Diese für Koeppen letztlich ungelöste Frage hat sicher zum *Scheitern* des Projekts eines großen Romans beigetragen:

Versuch zu einer Aufhebung der Zeit, zu einer Gleichzeitigkeit allen Geschehens zu kommen, indem jeder Vorgang gegenwärtig als jetzt und hier und in diesem Augenblick sich ereignend beschrieben wird. Es gibt kein Vor- und Nachher, keine Vergangenheit und keine Zukunft. [...] [D]ie Zeit ist eine geleugnete oder eine unabhängige, jedenfalls eine Grösse, die dadurch nicht unheimlicher wird, dass man sie ignoriert.<sup>19</sup>

Im zweiten Absatz dieser Notiz geht es dann zur schwierigen Entscheidung zwischen Ich- und Er-Erzähler über. In *Jugend* schwankt Koeppen hin und her und es lässt sich deshalb nicht genau bestimmen, ob dies eine bewusste und verspätete Entscheidung

<sup>16</sup> Vgl. dazu Gérard Genette: Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung. In: Ders.: Fiktion und Diktion. München 1992, S. 65–94, hier S. 79–87. Zur Form der Autobiographie vgl. den Klassiker von Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. Frankfurt/M. 1994. Zur modernen Autofiktion vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Dies. (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013, S. 7–21.

<sup>17</sup> Koeppens Liebe für Proust dokumentiert u. A. sein kurzer Proust-Essay: Marcel Proust und die Summe der Sensibilität [1957]. In: Wolfgang Koeppen. Gesammelte Werke. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Bd. 6: Essays und Rezensionen. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1986, S. 175–180. Den narratologischen Hybridstatus von Prousts großem Roman hat Gerard Genette durch das Bild der Drehtür beschrieben (in: Gerard Genette: Figures III. Paris 1972, S. 50).

<sup>18</sup> Erhart hebt hervor, dass Chronologie, Entwicklung und Stimme des Erzählers für Koeppen die Hauptunterschiede zwischen *traditionellem* und *modernistischem* Stil und deshalb auch die drei Hauptprobleme darstellen, an denen er sich bei der Arbeit am „großen Roman“ abarbeitet. Vgl. Erhart (Anm. 3), S. 277–293.

<sup>19</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M002-006.

kurz vor dem Druck war oder ob es zur etwas *provisorischen* Gestalt gehört, die den Roman noch in der Erstausgabe kennzeichnet. Es scheint mir jedenfalls ein weiteres Indiz zu sein für die Unentscheidbarkeit zwischen autobiographischem bzw. autofiktionalem Schreiben (das von einer Ich-Erzählung über eine Kindheit in Koeppens Heimatstadt angedeutet wird) und reiner Fiktion (die von einer Er-Erzählung stärker suggeriert wird). Und als Anspielung auf diesen Zwischenraum zwischen Fakt und Fiktion lässt sich auch das Motto des ganzen Buches lesen, das einen Brief Goethes über die *Wahlverwandtschaften* zitiert: „Das Gedichtete behauptet sein Recht, wie das Geschehene“.<sup>20</sup>

Der dritte und letzte Absatz lautet:

Das radikale und konsequente Heute der Vergangenheit ist für den Stil ebenso schwierig wie tückisch. Die Person verliert ihre Perspektive, gewinnt aber an Nähe, vielleicht auch an Fläche. [...] Mit der Vergangenheit schwindet auch die Zukunft. [...] Die Bewegungen sind gelähmt, dennoch geschieht etwas, ohne dass man es als Aktivität wahrnehmen könnte. Man könnte den konservativen Roman eine Sinnggebung des Sinnlosen nennen, diese Versuche dagegen als die Sinnlosigkeit eines Seins. Es ist eine Form, die (wie jede andere) nach einem grossen Inhalt verlangt.<sup>21</sup>

Nun lässt sich diese Notiz ziemlich sicher als Vorstufe einer Passage in der Publikation *Vom Tisch* in *Text+Kritik* (1972) identifizieren,<sup>22</sup> in der Koeppen auch den Hauptvertreter des *nouveau roman* zurate zieht: Alain Robbe-Grillet und seinen Roman *La jalousie*. Interessanterweise war dieser für Koeppen jedoch auch zum Scheitern verurteilt:

Was wäre gewonnen, wenn man das Ich, den Erzähler wegließe und nur die Welt, die er, der nicht in Erscheinung tritt, beobachtet, zeigen würde? Das wäre ungefähr das von Robbe-Grillet in seinem Roman „La Jalousie“ angewandte Prinzip. Aber Robbe-Grillet hat die Methode zu Tode gehetzt und ist gescheitert. Der Roman war ohne Leben.<sup>23</sup>

Was ist aber der textgenetische Status dieser Publikationen und deren Vorstufen im Hinblick auf das Buch *Jugend*? Im Unterschied zu anderen Veröffentlichungen in Zeitschriften vor 1976 (etwa *Anamnese*, in: *Merkur* 1968; *Von Anbeginn verurteilt*, in: *Merkur* 1969), erscheint die Publikation in *Text+Kritik*, mit ihrer Mischung aus narrativen

<sup>20</sup> Koeppen (Anm. 7), S. 7.

<sup>21</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M002-006.

<sup>22</sup> Es handelt sich um eine Stelle in Wolfgang Koeppen: *Vom Tisch*. In: *Text+Kritik* 34 (1972), S. 1–13, hier S. 11. Weitere Passagen in dieser Publikation lassen sich textgenetisch ebenso auf frühere Notizen zurückführen, etwa die Passage auf S. 4–5 („Meine Mutter fürchtete die Schlangen. Dieser eine Satz und nicht mehr. Ich verirre mich. Der Satz mauert mich ein. Ich bewege mich im Kreis. Es ist ein Gefängnis. Meine Mutter fürchtete die Schlangen. [...] Die Zeit wird aufgehoben. Ich habe immer den Verdacht, daß es sie nicht gibt. Das Papier wird beschmutzt. Die Seiten häufen sich. Niemand wird sie finden. Bald ist es ein Buch“). Die vermutlich direkte Vorstufe davon ist MID355-M018-001. MID355-M001-018 stellt schließlich die wahrscheinlich direkte Vorstufe der Passage über die Erinnerung in *Vom Tisch* dar: „Dies alles weiß ich nicht. Ich glaube, mich zu erinnern. Aber wer ist das, der sich erinnert? [...]“ (S. 3).

<sup>23</sup> Koeppen (Anm. 22), S. 9.

und theoretisch reflektierenden Passagen, wie ein Auszug aus Koeppens Brouillon (was auch der Titel *Vom Tisch* nahelegt) – also aus einer doch produktiven, wenn auch zum Teil sehr chaotischen und eher prozess- als ergebnisorientierten Werkstatt. Es ist einerseits offensichtlich, dass Koeppen die Passagen aus den anderen Publikationen fast wortwörtlich in die Erstausgabe aufgenommen hat und dass diese also zweifellos als Vorabveröffentlichungen zu identifizieren sind, während *Vom Tisch* textgenetisch gesehen einen anderen Stellenwert hat. Andererseits finden sich auch hier Passagen, die später in *Jugend* vorkommen. Entscheidend scheint mir jedoch die Tatsache zu sein, dass keine einzige der poetologischen Stellen aus *Vom Tisch* in die Erstausgabe eingeflossen ist. Hier bleibt wirklich nur das narrative Geflecht erhalten. Viele der in den Notizen aufgezeichneten Überlegungen gehen aber im Arbeitsprozess nicht ganz verloren, sondern werden *erzählerisch* transformiert, was ich an einem Beispiel zeigen möchte.

In der letzten Sequenz des Buches begleitet der erwachsene Sohn die todkranke Mutter zu einem Winterspaziergang und gegen Ende heißt es, in einer merkwürdigen Mischung aus Präsens und Präteritum, also aus gegenwärtiger Reflexion über die Vergangenheit und Vergegenwärtigung der Vergangenheit selbst:

[...] sie erwartet das von mir, die Hilfe zum Sterben, eine Sinngebung nur, ihr Leben, das am Ende ist, soll einen Sinn bekommen, den sie verstehen könnte, oder ich soll ihr Leben rechtefertigen, so wie ich dastand auf jener Brücke, in einem Mantel reif für den Müll, mit lange nicht geschnittenem Haar, existenzlos, jeder sagte: ohne Zukunft.<sup>24</sup>

Genau in diesen Zeilen ist nicht nur ein ethisch-existenzielles Problem angerissen (das schlechte Gewissen des Protagonisten, der Mutter in ihren letzten Tagen nicht wirklich nahe gestanden zu haben) und nicht nur die Frage nach der Möglichkeit von Erinnerung und Sinngebung der Vergangenheit durch sie.<sup>25</sup> Hier, in den letzten Seiten dieses *gescheiterten* Romans, steckt auch ein genuin poetologisches Problem, das Koeppen zum Verhängnis wurde – die Alternative zwischen einem stilistisch avancierten, experimentellen Roman, dessen Form aber eben nur die existenzielle Sinnlosigkeit zum Ausdruck bringt, sogar deren notwendige Entsprechung ist, und, auf der anderen Seite, einem formal konservativen Roman (wie der historische Roman des 19. Jahrhunderts), dessen Stärke hingegen darin besteht, der sinnlosen Vergangenheit einen Sinn zu geben, u. a. durch eine strenge Chronologie. Verwischen die Grenzen zwischen Vergangenheit und Zukunft im narrativen Guss des Romans, dann verliert die Handlung und damit das erinnerte Leben an Perspektive und Konsistenz und fällt der reinen Kontingenz und letztlich der Vergessenheit anheim. Zwischen diesen beiden Alternativen konnte sich Koeppen, wie die Notizen gut zeigen, nie entscheiden, obwohl die Prosa von *Jugend* (die ja aber als ein Zwischenergebnis zu betrachten ist) eher in die modernistische Richtung geht.

<sup>24</sup> Koeppen (Anm. 7), S. 145.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Matthias Kußmann: Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk. Würzburg 2001, S. 52–70.

Koeppens Notizen zeichnen sich insgesamt durch mehrere Signale der Unsicherheit und des Zweifels aus, die gleichzeitig auch die konstitutive Offenheit und Dezentrierung, somit das Experimentieren mit mehreren ästhetischen Möglichkeiten offenlegen:

- Wie soeben gezeigt, enthalten zahlreiche Notizen Zweifel an der Erzählform, sei es an der Chronologie, an der Erzählperspektive oder an der Frage des Modus, ob eher *showing* oder *telling* (eine handschriftliche Notiz lautet etwa: „Versuch der Dialog-Erzählung“<sup>26</sup>). Die Koeppen-Leser wissen nun genau, dass der dramatische Modus nie wirklich Koeppens Sache war, schon in der Nachkriegstrilogie nicht und in *Jugend* noch weniger. Aber in den Notizen spielt diese Unentschlossenheit noch eine große Rolle.
- Die Thematisierung des (nicht nur eigenen!) Scheiterns ist, wie oben gezeigt, ein Leitmotiv der Notizen.
- Sehr charakteristisch ist die Konjunktivform, die eine noch nicht realisierte Möglichkeit (und aber auch gleich die unterschweligen Zweifel an ihr) äußert: „Im großen Roman ließe sich die Gehemmtheit, die Unkenntnis, die Zartheit, die Weltfremdheit, die Angst des damaligen Zustandes im Präsens [sic!] ausdrücken“ oder „Was von der Vorgeschichte mitgeteilt werden muss, könnte jederzeit an jeder Stelle eingeflochten werden“.<sup>27</sup>
- Ein weiteres Unsicherheitssignal stellen die sehr häufigen Fragen dar. Auf einem Typoskript steht etwa der immer wiederkehrende Satz „Seine Mutter fürchtete die Schlange“, worauf die Frage „Wo war das?“<sup>28</sup> als quasi anamnestischer Versuch zu deuten ist, die *verlorene Zeit* auszugraben. In einer anderen Notiz schreibt Koeppen zuerst Fragen auf („Was ist mit der Familie in Holland? [...] Und wer ist der Mann, der nach dem Hitlerreich in Berlin oder in Hamburg für den Zauberladen wirbt? Verzicht auf die Wiedergutmachung?“, usw.), um am Schluss das handschriftlich eingerahmte Schema für vier geplante Bücher des „großen Romans“ festzuhalten, deren Handlungen zu vier verschiedenen Zeitpunkten spielen sollten:

1. Buch: 1923.

2. Buch: 1927–1933.

3. Buch: um 1936.

4. Buch: der Krieg.<sup>29</sup>

- Sehr oft tauchen die einschränkenden Adverbien „vielleicht“, „wahrscheinlich“, „vermutlich“ auf, oft mehrmals auf demselben Blatt. In einer Notiz zu einem möglichen Erzählstoff, der nach dem Krieg spielt, mit der Überschrift „Der Erzähler“, steht etwa:

<sup>26</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M034-014.

<sup>27</sup> Resp. WKA Greifswald, Signatur: MID355-M007-004 und MID355-M007-014.

<sup>28</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M007-027.

<sup>29</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M007-041.

Er hat – wahrscheinlich – wann? – in Holstein die Holzhändlerstochter geheiratet. [...] Die Holzhändlerstochter hat nicht Teil an seiner geistigen Existenz, vielleicht seinem wahren Leben. [...] Eifersucht auf ihn, den sie sieht, wie er vielleicht sein möchte. [...] (Vielleicht stirbt sie zum Schluss als eine, die vergewaltigt wurde, verpflanzt in ein ihr tödliches Klima, [...]).<sup>30</sup>

- Häufig begegnet man Einschüben (meist durch Sätze in Klammern), die Alternativen der Erzählung schildern, wie das eben zitierte Beispiel zeigt.
- Viele Notizen beschreiben explizit eine Alternative zwischen zwei Möglichkeiten, zwischen denen sich Koeppen nicht entscheiden kann:

Die Wahrheit schreiben, versuchen, es so zu schreiben, wie es war. Möglichkeiten: Der Schreibende versetzt sich in die Vergangenheit und schildert als Augenzeuge oder als Handelnder aus jenen Tagen, Bemühung um Nähe, Vortäuschen einer Gegenwart [...], oder der Verfasser erinnert sich, er kennt die ganze Geschichte, die sich vor langer Zeit ereignet hat, [...].<sup>31</sup>

- Schließlich ist der schon mehrmals erwähnte und in mehreren Varianten vorkommende Satz „Meine Mutter fürchtete die Schlangen“ zu verzeichnen, der in der Erstausgabe den Anfang der Erzählung markiert. Diese Tendenz zur obsessiven Wiederholung des einen Satzes bildet in den Notizen das komplementäre Gegenstück zur oben beschriebenen Offenheit und Unentscheidbarkeit. Koeppens Schreibkrisen, sein *produktives Scheitern* entstehen an der Schnittstelle von Obsession und Dispersion, von graphomanischer Versessenheit und struktureller Unentschlossenheit. Dass er sich dieses lähmenden Widerspruchs völlig bewusst war, kennzeichnet eben seine zwanghafte Vorstellung, denn „obsession often involves a battle of selves in which a compulsive self struggles with an observing self“.<sup>32</sup> Koeppens Notizen werden also zur Schreibszenen auch im Sinne eines Schlachtfeldes, auf dem der obsessive Autor gleichzeitig agiert und sich selbst beobachtet.

## 2. Vorstufen und Fragmente

Die anderen beiden Textsorten in der Textgenese von *Jugend*, Fragment und Vorstufe, vermischen sich so häufig, dass es mitunter schwer ist, sie auseinanderzuhalten.

„Vorstufen“ nennen wir alle Entwürfe, die eindeutig der Textgenese einer bestimmten Sequenz in der Erstausgabe zuzuordnen sind und die wir in unserer digitalen Edition in den genetischen Pfad der jeweiligen Sequenz einsortieren. „Fragmente“ nennen wir dagegen alle Entwürfe, die im Unterschied zu den Notizen überwiegend erzählerischen Charakter haben, die aber textgenetisch keiner bestimmten Sequenz der Erstausgabe zuzuordnen sind, sondern die *entweder* mit Motiven oder Figuren einer bzw. mehrerer Sequenzen zusammenhängen (ohne als deren Vorstufe identifizierbar zu sein) *oder* gar zu *Jugend*-fremden Erzählstoffen gehören. Beide Begriffe sind (mit

<sup>30</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M003-007.

<sup>31</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M032-006.

<sup>32</sup> Lennard J. Davis: *Obsession. A History*. Chicago u. a. 2008, S. 31.

einigen Verschiebungen) u. a. in der Nietzsche-Philologie seit der historisch-kritischen Ausgabe von Colli und Montinari geläufig,<sup>33</sup> die bekanntermaßen zwischen Vorstufen und nachgelassenen Fragmenten unterscheidet. Wolfram Groddeck hat als erster dieses Begriffspaar kritisch betrachtet und problematisiert.<sup>34</sup> Abgesehen von den spezifischen Argumenten, die Nietzsches Nachlass betreffen und die ich hier ausblende, hebt Groddeck hervor, dass der Begriff Fragment eine Verwandtschaft mit der romantischen Gattung suggeriert. Im Falle von Nietzsche, der seine Kurzprosatexte (vermutlich auch in bewusster Absetzung von den Frühromantikern) als Aphorismen und nie als Fragmente bezeichnet hat, ist das besonders heikel, im Falle von Koeppen ist es weniger problematisch. Fragment ist jedoch in erster Linie ein rein philologischer Begriff und bezeichnet alle nicht vollständig überlieferten Texte, sei es aus äußeren, sei es aus inneren Gründen, d. h., weil die vollendete Fassung des Werkes im Laufe seiner Überlieferung verloren ging oder weil im Entstehungsprozess keine weiteren Ausformulierungen folgten. Die äußeren Gründe sind besonders in der antiken und mittelalterlichen Überlieferung sehr häufig, den inneren begegnet man öfter bei der Textgenese moderner Texte, die meistens (aber längst nicht immer!) keine Lücken in der Überlieferung aufweisen. Etwas heikel bleibt der Begriff Fragment jedoch auch in seiner rein philologischen Bedeutung, und zwar deshalb, weil es als Bruchstück immer auf ein Ganzes zu verweisen scheint, das wenigstens potenziell vorhanden ist, dass es also ein eminent teleologischer Begriff ist, der einem offenen, dezentrierten und prozessualen Schreiben wie dem des späten Koeppens nicht ganz gerecht wird. Diesen problematischen Aspekt möchte ich nicht stillschweigend aus dem Weg räumen, sondern ihn insofern entschärfen, als bei Koeppen die Absicht, einen „großen Roman“ zu schreiben, explizit und nachweislich vorhanden war und, so betrachtet, die Bezeichnung Fragment unproblematischer erscheinen mag als bei Textgenesen anderer Autoren bzw. Werke.

Die obigen Überlegungen sollen an einem schwer einzuordnenden Fall veranschaulicht werden. Am Anfang des Dokuments MID355-M001-050 (s. Abb. 3) sind Motive aufgereiht, die zur ersten Sequenz des Romans gehören: der Spaziergang, die Hunde, der Geruch der Desinfektion, die Saline, die Ruderboote. Man könnte zwar in der Edition durch einen eingeschalteten Kommentar die Verbindungen mit dieser Sequenz markieren. Trotzdem lässt sich das Dokument nicht sicher als Vorstufe von Sequenz 1 einordnen, weil das ganze Setting und die Figuren der ersten Sequenz (Mutter und Kind) sowie der narrative Duktus fehlen. Außerdem ähnelt es sprachlich-stilistisch eher einer Notiz, was in den zwei folgenden Absätzen, die fast stichpunktartig sind, noch klarer hervorkommt. Hier lässt sich allerdings feststellen, dass einige Motive im später veröffentlichten *Jugend*-Text nicht mehr zu finden sind (Helga und die schwedische

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Begr. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin u. a. 1967ff.

<sup>34</sup> Wolfram Groddeck: 'Vorstufe' und 'Fragment'. Zur Problematik einer traditionellen textkritischen Unterscheidung in der Nietzsche-Philologie. In: Martin Stern (Hg.): Textkonstitution bei schriftlicher und bei mündlicher Überlieferung. Tübingen 1991 (Beihefte zu editio, 1), S. 165–175.

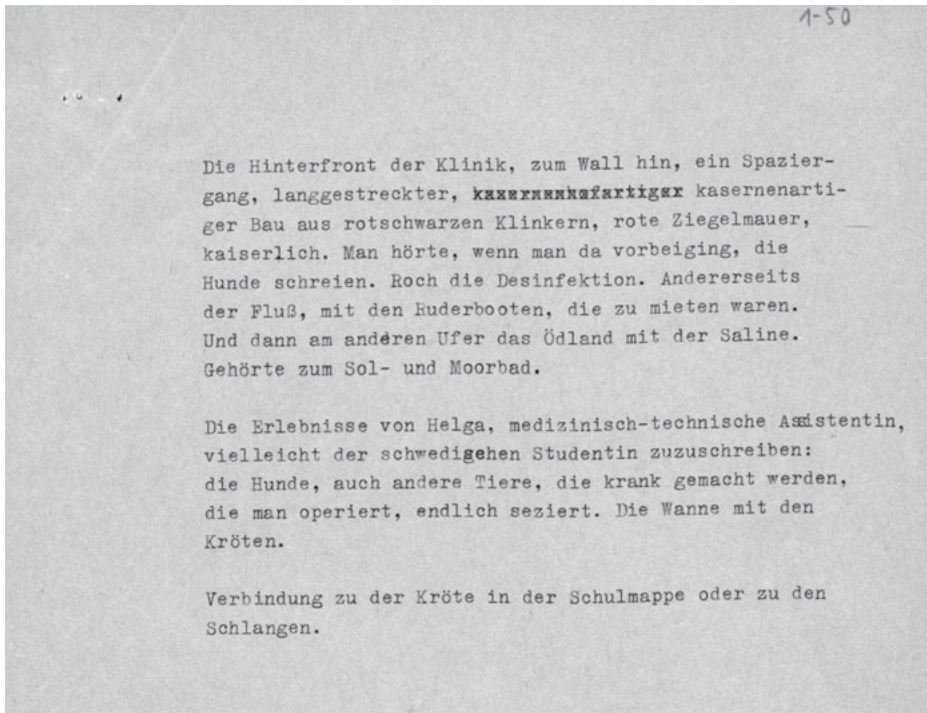


Abb. 3

WKA Greifswald, Nachlass-Typoskript MID355-M001-050

Studentin), andere wiederum schon (die Kröte in der Schulmappe kommt in der Sequenz 45 über den Fememord im Wald vor).

Der genetische Stellenwert einiger Typoskripte an der Schwelle von Fragment und Vorstufe lässt sich also nicht immer eindeutig bestimmen und jede editorische Entscheidung kann und soll von kompetenten Usern kritisch überprüft und hinterfragt werden.

### 3. Die Schlangen von Putbus

Die Textgenese vieler Sequenzen von *Jugend* ist auch deswegen komplex, weil Koepen häufig Themen und Motive zuerst zusammengedacht hat, um sie dann voneinander zu trennen oder, umgekehrt (aber seltener), weil Motive, die zunächst getrennt voneinander entstanden und entwickelt worden waren, irgendwann fusionierten. Dies möchte ich exemplarisch an einer längeren Sequenz zeigen und dabei versuchen, einige Stationen der Textgenese von Sequenz 37 (Putbus-Sequenz) zu rekonstruieren. Zuerst einige Ausschnitte aus dem Text der Erstausgabe:

der Park von Putbus und im Hintergrund das Schloß des Fürsten von Putbus, und das Schloß sieht genau wie das Schloß des Fürsten von Putbus auf der Ansichtspostkarte aus, die sie am Eingang des Parkes verkaufen, für zehn Pfennig eine schwarzweiße, nein eine graue nebelleckige Natur, für zwanzig Pfennig das weiße Schloß unter azurblauem, fast tropischem Himmel auf einem stechendgrünen Rasen. Das Schloß ist nicht klein und nicht groß, es ist hell angestrichen wie mit blendendem Kalk beworfen, es ist ein sehr hübsches weißangestrichenes Schloß, und für die Insel Rügen und für Pommern ist es Versailles oder Sanssouci oder sonst so etwas. [...] Meine Mutter sitzt im Park auf einer Bank, die der Schloßverwaltung oder dem Kurverein gehört. Meine Mutter schreibt. Sie schreibt keine Ansichtspostkarte, sie transportiert nicht das Schloß des Fürsten von Putbus nach Hause oder in die weite Welt. Keine Grüße aus der Sommerfrische. Auf ihren Knien ruht ein abgegriffener Band, eine Sammlung von Fingerabdrücken, von Erinnerungen an fremde, unachtsam verschlungene Mahlzeiten, Brandflecken mißmutig verpaffter Zigaretten, der Klavierauszug einer lustigen Operette, und auf dem schäbigen alten Klavierauszug liegt ein Bogen gelblichen Kanzleipapiers, den meine Mutter irgendwo gefunden oder mitgenommen hat, und sie schreibt mir: verhungere, wenn du verhungern willst, wenn es deine Bosheit ist, mir dies anzutun, ich kann dir nicht helfen, wenn du dir nicht hilfst, und sie entschließt sich zu schreiben, hilf dir selbst, dann hilft dir Gott [...] Meine Mutter sitzt in einem Käfig. Der Käfig ist eng. Er hat drei Wände, und die drei Wände schließen sie ein. Die vierte Wand fehlt. Die Luft in dem Käfig west nach Hobelspanen, nach Tischlerleim, nach roher Leinwand und scharfer Farbe, vor allem nach Staub. Die Luft dunstet auch von heißen Füßen in für die Jahreszeit zu festen und zu lange getragenen Schuhen. Der gepriesene Himmel der Badegäste ist nicht zu sehen. Die schöne Ostsee ist auch nicht zu sehen. Vom Sommer ist hier nur die Hitze zu spüren und fällt schwer in den Keller, den Käfig, in dem meine Mutter sich nicht rühren kann. Eine Glühlampe glüht grell und heiß über ihrer Stirn. Meine Mutter beugt sich aus dem Käfig vor und flüstert; aber mit einem Flüstern, das ein flüsterndes angestregtes Schreien ist. Meine Mutter sitzt im Soufflierkasten des fürstlichen Putbuser Sommertheaters und liest laut den Klavierauszug und spricht scharf flüsternd den Text der lustigen Operette. [...] <sup>35</sup>

Auf einem nach der Papiersorte zu urteilen ziemlich frühen Typoskript (WKA Greifswald, Signatur: MID355-M012-015) lässt sich nun feststellen, dass die Hauptmotive, die in der Erstausgabe Sequenz 1 (Mutter, Schlangen, Rosental und Ephraimshagen) und 37 (Mutter im Putbuser Schlosspark und im Putbuser Theater) bilden, ursprünglich zusammen gehörten. Auf diesem Entwurf werden zwar auch Motive skizziert, die in der Erstausgabe nicht mehr zu finden sind (das Schulbuch mit den Abbildungen der Laokoon erwürgenden Schlangen und das „zoologische Buch“ mit den Abbildungen von Raubtieren<sup>36</sup>). Die Hauptmotive von den Schlangen und vom Ort Putbus – beide durch die Figur der Mutter beherrscht – sind jedoch klar erkennbar und hängen unweigerlich zusammen:

<sup>35</sup> Koeppen (Anm. 7), S. 85–92.

<sup>36</sup> Die Beschreibungen der Tiere auf diesem Typoskript entsprechen ziemlich genau den Abbildungen aus dem Buch *Naturgeschichte der Reptilien, Amphibien, Fische, Insekten, Krebse, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Pflanzentiere und Untiere für Schule und Haus*. Hg. von Gotthilf Heinrich von Schubert. Eßlingen 1886. Ein Exemplar dieser Auflage befand sich in Koeppens Bibliothek (jetzt im WKA).

Sie fürchtete die Schlangen. Sei es nun, daß sie sich knäulten aus dem grauen Bild in über Land und Meer, das er auf dem Boden aufgeschlagen hatte, und später in irgend einem Schulbuch die Umschlingung des Laokoon [...] doch als sie am Sommertheater in Putbus war, sah sie die Schlange wirklich, schlängelte sich über den Promenadenweg, fast zu ihren Füßen [...] Doch was wir fürchteten, an warmen Sommertagen, waren die heimlichen Bewohner des Rosentals, der bei Sturmfluten vom Meer überspülten Flur auf brackigem Grund, über die wir gingen, das Gut zu sehen, Ephraimshagen mit seiner abweisenden, gekalteten Mauer [...]<sup>37</sup>

Einer späteren Arbeitsphase gehören zwei Dokumente an, in denen die Putbus-Passage ausgebaut wird. Der bedeutendste Unterschied zwischen diesen beiden, vermutlich kurz nacheinander entstandenen Textstufen ist ein räumlicher. Auf dem ersten Blatt fließt die Schlangen-Passage unmittelbar in die Putbus-Passage ein („es ist als ob ich nicht mehr von ihr zu erzählen hätte ich verstumme aber warum fürchtete sie die Schlangen sie sass im Schlosspark von Butbus [sic!]“<sup>38</sup>). In der späteren Variante befinden sich nicht nur weitere Korrekturen, sondern eine klare Abgrenzung durch eine Leerzeile. Sie markiert auch räumlich die nun beschlossene Trennung der beiden Motive: „Immer wieder der Satz. Sie fürchtete die Schlangen. Der Anfang das Ende. Habe ich nicht mehr zu sagen? Ich verstumme“ – nach dieser Stelle kommt eine Leerzeile, auf die die Putbus-Passage folgt. Wiederum lässt sich hier eine Vermischung aus einer poetologischen Reflexion aus Koeppens quälender Schreibszenen und aus einer narrativen Stelle beobachten – womöglich ein weiterer Grund für die spätere Trennung dieser beiden Textpassagen:

<sup>37</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M012-015.

<sup>38</sup> WKA Greifswald, Signatur: MID355-M018-016.

12-44

du verwirfst mich? <sup>damit</sup> ~~verwerfe~~ mich nicht. du tust recht.

Meine Mutter fürchtete die Schlange, Ich ~~sehe~~ ihr Gesicht, als sie im Sterben lag, (ihre Lippen waren) bläulich verfärbt, ~~sie~~ ~~waren~~ von der Schlange gebissen. Meine Mutter fürchtete die Schlangen. Immer wieder der Satz. Sie fürchtete die Schlangen. Der Anfang das Ende. <sup>bringe</sup> Habe ich nicht mehr zu sagen? <sup>Etwas</sup> Ich verstumme. <sup>Zurückgang - Ich nicht</sup> <sup>Zurück</sup>

Der Park von Putbus und im Hintergrund das Schloss des Fürsten von Putbus und das Schloss sieht genau wie das Schloss des Fürsten von Putbus auf <sup>der</sup> einer Ansichtspostkarte aus. Das Schloss ist klein, Es ist weiss, es ist ein sehr kleines weisses Schloss, doch für die Insel Rügen ist es Versailles oder Sanssouci oder sonst so etwas. Auf dem Dach weht die Standarte des Fürsten, der Schullehrer des Ortes Putbus sagt die Standarte ist <sup>gesetz</sup> die Kurgäste sagen der Fürst ist zuhaus, und was denken sie sich dabei? der Fürst speist der Fürst regiert, aber wen? der Fürst schläft <sup>hier</sup> aber manche der Einheimischen sagen auch, ons Vörst is dod. Der Park ist nach englischer Weise angelegt, der Fürst oder die Fürstin oder ihre Ahnen oder der Architekt den sie bezahlten oder irgendwer der ihr Ohr erreichte liebte die Natur, in den weiten Lichtungen könnten Rehe weiden, Rehe weideten dort, kamen <sup>zuweilen</sup> ~~heran~~ liessen sich füttern schnupperten dort <sup>an</sup> unter der sie fütternden Hand ~~man sieht~~ keine Rehe mehr die Rehe sind verschwunden vielleicht ~~hat man sie~~ gestohlen geplündert geschlachtet vielleicht hat der Fürst sie gegessen während die Standarte auf dem Dach seines Hauses <sup>auflöste</sup> fehlte oder während er starb, die Wege des Parkes sind mit Sand bestreut der vom Meer angespült von

*X die  
sie am  
Tou rucka?  
für*

*Or Rest  
man es  
leicht weicht  
es hat  
in die  
feigou*

Abb. 4  
WKA Greifswald, Nachlass-Typoskript MID355-M012-044.

Für weitere Details dieser Textgenese, die um einiges komplexer ist als hier gezeigt, verweise ich auf die digitale textgenetische Edition.<sup>39</sup> An dieser Stelle seien nur zwei Thesen erläutert, die aus dem genetischen *Jugend*-Dossier hervorgehen und die Koeppens Arbeitsweise zu erklären versuchen:

Erstens hat Koeppen in diesem wie in anderen Fällen an zwei Motiven gleichzeitig gearbeitet und sie zusammengedacht, die genetische Bifurkation ist erst später erfolgt. Der gemeinsame Nenner der beiden Sequenzen in der Erstausgabe ist die prominente Rolle, die die Mutter-Figur darin spielt. Dieses Beispiel ist für Koeppens Arbeitsweise sehr bezeichnend, der immer wieder dazu tendiert, Motivzusammenhänge bzw. Erzählstränge knäuelartig zu notieren bzw. zu entwerfen, um sie dann gleichzeitig mit deren Überarbeitung (was oft überhaupt deren erste Narrativierung bedeutet) voneinander zu trennen und an ganz verschiedenen Stellen und in anderen narrativen Kontexten weiter zu entwickeln. Kennzeichnend für Koeppens Arbeitsweise ist zweitens auch, dass der reflexiv-poetologische und unsichere Moment, der für die Notizen charakteristisch ist, auch noch in die schon erzählerisch geformten weiteren Varianten hineingreift und erst ziemlich spät (aber dann auf radikale Weise) ausgeschieden wird. Wie oben gezeigt, spielen in den Notizen und sogar in einigen Vorstufen sowie in der Publikation *Vom Tisch in Text+Kritik* (1972) genuin poetologische und reflexive Passagen eine sehr große Rolle. Diese werden in der rein erzählerisch gestalteten Erstausgabe entweder ganz getilgt oder (wie ich an der Passage mit der Sinnggebung des Lebens zu zeigen versucht habe) transformiert und in das narrative Geflecht integriert, damit also quasi getarnt, um die Dinge *aus sich sprechen* zu lassen.

Vorstufen, Notizen und Fragmente bilden das wuchernde Geflecht, aus dem *Jugend* entstanden ist. Ihr Stellenwert und ihre Funktion im textgenetischen Kontext lassen sich nicht nur angesichts von Koeppens Projekt eines „großen Romans“ (von dem *Jugend* ja zumindest in seinen Absichten nur eine Station darstellen sollte), sondern auch aufgrund seiner Tendenz zu einem dezentrierten, nicht produktorientierten Schreiben nicht immer mit Sicherheit festlegen. Dazu trägt auch die von Erhart zurecht hervorgehobene Unentschlossenheit Koeppens zwischen einer eher konservativen und einer eher modernistischen Schreibweise bei, aber auch die strukturelle Gattungshybridität dieses Romans zwischen Fiktion und Autobiographie, die sich – wie oben gezeigt – auch am stetigen Wechsel zwischen Ich- und Er-Erzählung sogar noch im publizierten Text beobachten lässt. *Jugend* ist nicht nur textgenetisch und vermutlich in den Absichten seines Autors ein Zwischenprodukt, sondern es ist auch auf einer ästhetisch-poetologischen Ebene ein Hybrid. Aber genau aufgrund dieses Schwellencharakters und dieser Vorläufigkeit lässt sich dieses Buch nicht einfach als ein gescheiterter Versuch abtun, sondern auch als genuines Experiment mit den unterschiedlichen narrativen Möglichkeiten und Traditionen. All dem hoffen die HerausgeberInnen durch die digitale textgenetische Edition von *Jugend* besser gerecht zu werden.

---

<sup>39</sup> Koeppen (Anm. 9).

## Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Die Vorbereitung des Romans. Frankfurt/M. 2008.
- Davis, Lennard J.: *Obsession. A History*. Chicago u. a. 2008.
- Erhart, Walter: Wolfgang Koeppen. Das Scheitern moderner Literatur. Konstanz 2012.
- Genette, Gérard: *Figures III*. Paris 1972.
- Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung. In: Ders.: *Fiktion und Diktion*. München 1992, S. 65–94.
- Grésillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique*. Bern u. a. 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft, 4).
- Groddeck, Wolfram: 'Vorstufe' und 'Fragment'. Zur Problematik einer traditionellen textkritischen Unterscheidung in der Nietzsche-Philologie. In: Martin Stern (Hg.): *Textkonstitution bei schriftlicher und mündlicher Überlieferung*. Tübingen 1991 (Beihefte zu editio, 1), S. 165–175.
- Hielscher, Martin: *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in „Jugend“*. Heidelberg 1988.
- Koeppen, Wolfgang: Vom Tisch. In: *Text+Kritik* 34 (1972), S. 1–13.
- *Jugend*. Frankfurt/M. 1976.
  - *Die elenden Skribenten. Aufsätze*. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1981.
  - Marcel Proust und die Summe der Sensibilität [1957]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel. Bd. 6: *Essays und Rezensionen*. Hg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/M. 1986, S. 175–180.
  - mit Siegfried Unseld: „Ich bitte um ein Wort“. *Der Briefwechsel*. Hg. von Alfred Estermann und Wolfgang Schopf. Frankfurt/M. 2006.
  - *Jugend*. Digitale textgenetische Edition. Hg. von Katharina Krüger, Elisabetta Mengaldo und Eckhard Schumacher. Berlin 2016: [www.koeppen-jugend.de](http://www.koeppen-jugend.de)
- Kußmann, Matthias: *Auf der Suche nach dem verlorenen Ich. Wolfgang Koeppens Spätwerk*. Würzburg 2001.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994.
- Nietzsche, Friedrich: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Begr. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin u. a. 1967ff.
- von Schubert, Gotthilf Heinrich (Hg.): *Naturgeschichte der Reptilien, Amphibien, Fische, Insekten, Krebse, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Pflanzentiere und Untiere für Schule und Haus*. Eßlingen 1886.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7–21.
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 1971.

