

**Zeitschrift:** Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire

**Herausgeber:** [s.n.]

**Band:** 3 (1996)

**Heft:** 1

**Artikel:** Bilder des Anderen - das Andere der Bilder : Literatur und Theorie anhand Wolfgang Koeppens "Der Tod in Rom"

**Autor:** Luchsinger, Martin

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-9817>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

---

## **BILDER DES ANDERN – DAS ANDERE DER BILDER**

**LITERATUR UND THEORIE ANHAND  
WOLFGANG KOEPPENS «DER TOD IN ROM»**

**MARTIN LUCHSINGER**

### **WANN ENTSTEHEN BILDER DES ANDERN?**

Seit kurzem ist es wissenschaftlich bewiesen: Fremdenfeindlichkeit und Fremdenhass stehen in keinem direkten Zusammenhang mit dem Anteil der AusländerInnen an der Gesamtbevölkerung eines Landes. Eine Nationalfondsstudie hat den Nachweis erbracht, dass in den letzten 100 Jahren die Phasen verstärkter Thematisierung von Überfremdungsängsten in der Schweiz nicht mit den Phasen übereinstimmen, in denen der Anteil der ausländischen Wohnbevölkerung angestiegen ist.<sup>1</sup> Auch wirtschaftliche Krisen lassen sich nicht als direkte Ursachen von intensiv betriebener Abwehr gegenüber den AusländerInnen ausmachen. Damit sind aber nur zwei zentrale Mythen offizieller politischer Rede widerlegt. Einen dritten Mythos lassen die Autoren der Studie unwidersprochen, sind sie selbst doch der Ansicht, die Hauptursache von Fremdenfeindlichkeit sei eine tiefgreifende Verunsicherung und Identitätskrise der Gesellschaft, wie sie im Prozess der Modernisierung phasenweise immer wieder auftrete: «Das Fremde ist immer auch das Unvertraute. Es braucht schon sehr viel Selbstsicherheit, um nicht mit Verunsicherung, Bedrohungsgefühlen zu reagieren.»<sup>2</sup> Diese Aussage von Gaetano Romano, einem der Leiter des Projektes, steht in einem diametralen Gegensatz zu dem, was in den folgenden Ausführungen zur Sprache gebracht werden soll. In ihrer Konsequenz bedeutet die Aussage, dass die Ausbildung von Selbstsicherheit eine Strategie zur Bekämpfung von Fremdenfeindlichkeit darstellt, die wahren AntirassistInnen also an ihrer unerschütterlichen Identität zu erkennen sind. Dagegen steht am Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen die These, dass die Ausbildung von Identität notwendig mit der Ausschliessung des Anderen einhergeht. Zur Illustration muss hier die Reflexion auf den bisherigen Verlauf dieses Textes genügen: Über eine Absetzung von einer anderen Position gewinnt die eigene Position nach und nach an Kontur...

Dreierlei soll in der Folge gezeigt werden: Dass diese Ausschliessung des Anderen jeweils in einem komplexen Geflecht abwertender und idealisierender Bilder des Andern erfolgt, dass eine Kritik dieser Bilder, die auf ein Bilder-

verbot abzielt, das Kind mit dem Bade ausschüttet und dass der literarische Diskurs Strategien zur Arbeit an den Bildern des Anderen bereitstellt, von denen der theoretische Diskurs meist nur träumt.

### EIN BILD DES ANDEREN GIBT ES NICHT

Wolfgang Koeppens Roman «Der Tod in Rom», 1954 erschienen und von der Kritik gut aufgenommen, aber noch immer nicht ausgeschöpft,<sup>3</sup> versammelt eine Reihe deutscher Touristen im Rom der fünfziger Jahre. Einige von ihnen haben zuhause Goethes «Italienische Reise» im Bücherschrank; mit dem einsetzenden Wirtschaftswunder wird auch Italien als «Land der Sehnsucht, Land der Deutschen» (27)<sup>4</sup> wieder aktuell. Doch weist schon der Titel des Romans darauf hin, dass nicht nur das klassische, idealisierte Bild von Italien als Land schöner Natur, bildender Kultur und edler Menschen zur Sprache kommt, sondern auch dessen Kehrseite, Italien als todbringender Ort, seit Thomas Manns «Der Tod in Venedig» im deutschsprachigen literarischen Diskurs mit gleicher suggestiver Differenziertheit verbildlicht wie die Idealisierung.<sup>5</sup> Die Verschiebung des Handlungsortes von Venedig, schon vor Thomas Mann als Ort morbiden Reizes bekannt, zu Rom, dem klassischen Ort abendländischer Kulturtradition, deutet eine Radikalisierung an, die für Koeppens Roman kennzeichnend ist. Zwar fahren erneut Touristen nach Rom in der Erwartung einer Begegnung mit der abendländischen Kulturtradition, doch wird im Verlauf des Textes, der aus der Perspektive mehrerer *deutscher* Reisender während zweier aufeinanderfolgender Tage erzählt ist, Rom nahezu durchgängig mit dem Tod in Verbindung gebracht. So werden alle erwähnten Sehenswürdigkeiten mit dem Tod assoziiert. Das Nationaldenkmal von Vittorio Emanuele II am Ende des Corso wird ausdrücklich als «Ehrenmal des toten Soldaten» (58) vorgestellt, von der Engelsburg werden insbesondere die «Mordgruben, Todesbrunnen» (115) beschrieben, auch der Petersdom wirkt nicht nur «kalt kalt kalt» (110), sondern vermag vor allem durch eine Skulptur, die einen Toten darstellt – Michelangelos Pietà – zu beeindrucken. Doch nicht nur Sehenswürdigkeiten werden mit dem Tod in Zusammenhang gebracht: Der Abstieg zum Tiber wird als Gang «zu den Toten hinab» (115) bezeichnet, ein nächtlich stiller Platz wird zum «stillen und toten Platz» (82), ebenso ist «Am späten Abend [...] die Via del Lavatore eine tote Strasse» (59), und selbst der Trevi-Brunnen wird mit dem Tod konnotiert. Die ‹Ewige Stadt› ist in Koeppens Roman also auf vielfältige Weise mit dem Tod verknüpft. Eine genaue Lektüre zeigt dabei, dass diese Verbildlichung Roms durchgängig als Projektion der deutschen Touristen markiert ist. Besonders deutlich wird dies an einer Textstelle, an der das tote Rom

nicht nur als Projektion, sondern einem der deutschen Reisenden als Spiegel erscheint: «[...] und es war Adolf recht, dass die Stadt den Frieden eines Friedhofs hatte, und vielleicht war auch er gestorben, es war ihm recht, und ging als Toter durch die tote Stadt und suchte als Toter die Gasse mit der Absteige der reisenden Kleriker, auch sie Tote, tot in ihren toten Betten in ihrer Totenabsteige [...].»(84) Verweist die Todeskonnotation Roms auch nur unbestimmt auf eine Kehrseite der «schönen Italienfahrt», so wird immerhin klar, dass sich im todesfixierten Bild vom anderen Land eigene Probleme artikulieren, dass die Wahrnehmung kultureller Differenzen überschattet ist von inneren Differenzen. Noch bevor anhand der Hauptfiguren des Romans genauer untersucht wird, welche Probleme hier zur Sprache drängen, ist die Komplexität, mit der Koeppen Bilder des Anderen zueinander in Beziehung setzt, theoretisch zu reflektieren. Bemerkenswert ist insbesondere, dass der scheinbar zentrale Bildzusammenhang des Textes, die Wahrnehmung Italiens durch die Deutschen, nicht nur in seiner Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, im Schwanken zwischen Begeisterung für das schöne Italien und Abwehr der zahlreichen Hinweise auf den Tod ausgebreitet wird. Vielmehr wird deutlich, dass in der Idealisierung ebenso wie in der Abwertung immer schon *verschiedene* Bildbereiche überlagert sind: Italien wird als schöne *Natur* oder als *bildende Kultur* gepriesen; die Abwehr bemüht nicht nur das Andere des Subjektes, den *Tod*, sondern verweist ausserdem auf weitere, bisher noch nicht konkretisierte *eigene* Problembereiche der deutschen Figuren. Herrscht im theoretischen Diskurs oft eine Fixierung auf einen bestimmten Bildbereich des Anderen vor, etwa in der isolierten Thematisierung kultureller, sexueller oder sozialer Differenz, so zeigt Koeppens Roman in aller Deutlichkeit, wie sich stets *verschiedene* Bildbereiche des Anderen überlagern. Damit nimmt «Der Tod in Rom» nicht zuletzt wichtige Forschungsergebnisse vorweg, die Tzvetan Todorov erst rund 30 Jahre später in einer Untersuchung über «Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Andern» vorgelegt hat. Am Ausgangspunkt von Todorovs Überlegungen stehen die Folgen der ersten europäischen Begegnung mit dem Anderen in der Neuzeit: «Nie mehr sollte es eine Begegnung von derartiger Intensität geben, wenn man dieses Wort hier überhaupt verwenden kann: Das 16. Jahrhundert sollte Zeuge des grössten Völkermordes in der Geschichte der Menschheit werden.»<sup>6</sup> Todorov analysiert die Schriften von spanischen Eroberern vor dem Hintergrund des Verlaufs dieser «Begegnung»; er sucht nach den Voraussetzungen dieses Verlaufs in den Wahrnehmungsweisen der Spanier: «Der Wunsch nach Bereicherung und der Bemächtigungstrieb, diese beiden Formen des Machtstrebens, sind sicherlich eine Motivation für das Verhalten der Spanier; doch wird es gleichermaßen durch die Vorstellung bestimmt, die sie sich von den Indianern machen».«<sup>7</sup> Todorov rekonstruiert nicht nur das gespaltene Indianerbild der Spanier, das Schwanken zwischen «gutem Wilden» und ■ 93

«dreckigem Hund», mit dem sich schon bei Kolumbus «die Verkennung der Indianer und die Weigerung, sie als Subjekt anzuerkennen»<sup>8</sup>, manifestiert. Vielmehr arbeitet er auch den Zusammenhang zwischen verschiedenen Anderen aus der Perspektive des Einen heraus. So kann er zeigen, dass die Vorstellungen, die sich die Spanier von den Indianern machten, mit den Vorstellungen, die sich die Spanier vom Anderen innerhalb der eigenen Kultur, von spanischen Frauen, spanischen Juden oder auch dem eigenen Körper machten, korrespondieren. Die Bilder ‹interner Anderer› entsprechen also den Bildern ‹externer Anderer›;<sup>9</sup> das Eine konstituiert sich demnach über die Konturierung und Situierung vieler Anderer, wobei dadurch die spezifischen Differenzen zwischen den verschiedenen Anderen ausgeblendet werden.

### DAS ANDERE DER BILDER

Bevor nun gezeigt werden soll, auf welche Weise dies in Koeppens Roman konkret zur Sprache kommt, muss auf eine Problematik von Todorovs Ansatz hingewiesen werden, die zugleich auch eine Problematik der Kritik der Bilder des Anderen darstellt. Denn seit es die neuzeitlichen Mythen des Anderen gibt, die verführerischen oder bedrohlichen Bilder unterschiedlichster Differenzen, gibt es auch eine Kritik an deren verkennender Tendenz. Berühmt wurde im Zusammenhang des deutschsprachigen Italiendiskurses etwa die Kritik am schönen Bild Italiens durch Gustav Nicolai. Programmatisch lautet schon der Titel seiner Schrift aus dem Jahre 1836: «Italien wie es wirklich ist»<sup>10</sup>. Diese Form von Kritik am Bild vom schönen Land führt ein aufklärerisches Anliegen aus, das sich allgemein als Kritik an der Verkennung kultureller Differenz in den Mythen über die Fremde fassen lässt. Im Vertrauen auf die Ergebnisse der neu sich formierenden Wissenschaften wie Geographie, Geschichte und Ethnologie werden die tradierten und neuentstehenden Bilder über fremde Länder als Trugbilder, Projektionen und Verleumdungen entlarvt, die mit der Wirklichkeit nichts gemein haben. Dabei wird nur in den seltensten Fällen reflektiert, dass die Kritik an der Verkennung kultureller Differenz in Bildern von fremden Ländern, die Kritik an ihrer Tendenz, zu beschönigen oder abzuwerten und damit von der tatsächlichen Vielfältigkeit und Widersprüchlichkeit zu abstrahieren, in den Wissenschaften als Anhäufung positiven Wissens über die einzelnen Länder in ihr Gegenteil umzuschlagen droht. Denn auf der Ebene der Beschreibungskategorien, aber auch schon in der Fixierung auf positive Tatsachen und Ereignisse sowie in der Orientierung an Eindeutigkeit wiederholt sich die Verkennung kultureller Differenz als Setzung universeller Begriffe und

94 ■ allgemeingültiger Verfahrensweisen.<sup>11</sup> Diese Form von Kritik ersetzt, mit ande-

ren Worten, die konkreten Projektionen durch abstrakte, tritt dabei aber gegen die konkreten Bilder des Anderen bilderstürmerisch auf. Tzvetan Todorov steht in der Tradition dieser aufklärerischen Kritik, auch wenn er entschieden differenzierter vorgeht als Nicolai. Doch gilt nicht auch für seine differenzierte Analyse von Bildern verschiedener Anderer, gilt nicht auch für diese Form von Kritik, die nicht mehr von einer souveränen Position des Wissens um die adäquate Darstellung des Anderen aus agiert, sondern detailliert nachzeichnet, wie die Bilder des Anderen in einem System zur Stabilisierung des Einen hervorgebracht werden, gilt nicht auch für diese Kritik, dass sie sich implizit von diesen Bildern distanziert, gerade indem diese ausgiebig, aber nüchtern analysiert werden? Was dabei fehlt, ist eine Auseinandersetzung mit der *Faszination* dieser Bilder; entweder werden sie, wie bei Nicolai, schlicht für ungültig erklärt, was konsequenterweise im Aufruf zu ihrem Verbot münden müsste, oder sie werden wie bei Todorov in einer positivistischen Analyse mit kritischer Attitüde einfach reproduziert. Ausserdem wiederholen beide Verfahren strukturell das Kritisierte; auch sie reden *über* das Andere, fixieren es in bestimmte Bilder. Wie aber ist es möglich, dasjenige an den Bildern des Anderen, das mehr ist, als einer nüchternen Analyse zugänglich ist, und das ihre Faszination ausmacht, zur Sprache zu bringen, ohne den Anspruch auf Kritik an den Fixierungen und ihren verheerenden Wirkungen aufzugeben, ohne kritiklos dem Chor idealisierender oder abwertender Stimmen beizutreten? Ein Ausweg aus den Sackgassen der Kritik von Bildern lässt sich in Walter Benjamins «Denkbildern» finden, mit denen er ein Verfahren des Umgangs mit Bildern und Mythen entwickelt hat, das weder die Suggestionskraft der Bilder ausblendet noch auf deren Kritik verzichtet. Benjamins Konzeption des «Denkbildes» oder «dialektischen Bildes» setzt sich von der blossen Wiederholung der Struktur des Imaginären, von «archaischen Bildern»<sup>12</sup> gleichermassen ab wie von der Fiktion eines bilderlosen Denkens.<sup>13</sup> Vielmehr geht es um eine bestimmte *Lektüre* von Bildern, in der diese aus ihren überkommenen Ordnungen herausgesprengt und blitzhaft als «gelesene Bilder»<sup>14</sup> einem «Jetzt der Erkennbarkeit»<sup>15</sup> zugänglich werden: «Nur dialektische Bilder sind echte (d. h.: nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.»<sup>16</sup> Mit Benjamins Konzeption des Denkbildes wird also nicht im «geilen Drang aufs «Grosse Ganze»»<sup>17</sup> Endgültiges und Abschliessendes zu den Bildern des Anderen zusammenzutragen, sondern der *Konfliktgehalt* je spezifischer Bildkonstellationen hervorzutreiben sein, wie er heute, im «Jetzt der Erkennbarkeit»<sup>18</sup>, erscheint. Wolfgang Koepvens Roman «Der Tod in Rom» ist daher nicht nur daraufhin zu untersuchen, in welcher Weise in ihm konkret in der Darstellung des externen Anderen, Italiens, auf Bilder des internen Anderen der deutschen Figuren verwiesen wird. Im Mittelpunkt soll vielmehr stehen, ob sich «Der Tod in Rom» als Denkbild im ■ 95

Sinne Benjamins lesen lässt, als Text, der kursierende Bilder des Anderen nicht blass reproduziert, sondern so zueinander in Beziehung stellt, dass in deren Suggestionskraft auch ihr Konfliktpotential aufblitzt.

### DENKBILDER IN «DER TOD IN ROM»

Wichtig ist zunächst, dass in «Der Tod in Rom» die Perspektive des Einen auf das Andere, die Wahrnehmung der deutschen Figuren, auf vielfältige Weise aufgefächert wird, indem abwechselnd aus der Sicht der verschiedenen Figuren erzählt wird. Im Zentrum steht dabei mit deutlichem Bezug auf Thomas Mann ein Künstler, Siegfried Pfaffrath, der ungeplant in der Fremde seiner Familie wiederbegegnet. Zumeist wird die Figurenkonstellation des Textes deshalb als Kombination aus dem Muster des Künstler- und des Familienromans beschrieben. In den Blick gerät dadurch, dass nicht nur vom Komponisten Siegfried Pfaffrath die Rede ist, sondern auch seine Familienmitglieder eine wichtige Rolle spielen, allen voran sein Onkel Gottlieb Judejahn, ein ehemaliger SS-General. Er wurde zwar in Nürnberg zum Tode verurteilt, war aber bereits in einem arabischen Staat untergetaucht, wo er seitdem als Armeeausbilder damit beschäftigt ist, die Wüste in ein Exerzierfeld zu verwandeln. Zufällig befindet er sich zur gleichen Zeit in Rom wie Siegfried, doch während dieser nach Rom gereist ist, weil er auf einem Musikkongress mit seiner ersten Symphonie auf Erfolg hofft, geht Judejahn dem Auftrag nach, Waffen einzukaufen, «Panzer, Kanonen, Flugzeuge» (25). Außerdem hat er ein Treffen mit seinem Schwager verabredet, Siegfrieds Vater, einem ehemaligen Regierungspräsidenten, der trotz Nazivergangenheit schon wieder Oberbürgermeister ist und seinen erneuten Einfluss spielen lassen will, damit auch Judejahn in Deutschland «von vorne anfangen» (32) kann. Erwähnt werden außerdem Siegfrieds Mutter, sein jüngerer Bruder Dietrich, würdiger Nachfolger in den opportunistischen Fussstapfen des Vaters, sowie seine Tante Eva Judejahn, die Ehefrau seines Onkels, die noch immer unerschütterlich an der Nazi-Ideologie festhält. Ihr Sohn Adolf dagegen ist Priester geworden; wie sein in Zwölf-Ton-Reihen komponierender Vetter hat auch er einen entschiedenen Bruch mit seiner Nazi-Jugend vollzogen. Entscheidend für die Brisanz des Textes ist nun, dass auch von einem deutschen Emigrantenpaar erzählt wird, dem Dirigenten Kürenberg und seiner jüdischen Frau Ilse, was in der Forschung allenfalls im Zusammenhang mit Ilses Ermordung durch Judejahn am Schluss des Romans erwähnt wird.<sup>19</sup> Damit wird aber ausgeblendet, dass Koepvens Roman auf zufällig-künstliche Weise in Rom eine Reihe deutscher Figuren zusammenführt, die allesamt vor zwanzig Jahren in derselben deutschen Provinzstadt gelebt und derselben Schicht angehört haben! Denn Kürenberg ist, wie sich schon zu Beginn des Textes

herausstellt, 1934 Generalmusikdirektor in der Provinzstadt gewesen, aus der die Pfaffraths, Judejahns *und* die Familie Ilses, die Aufhäuser, kommen. Kürenbergs Versuch, bei Pfaffrath die Freilassung seines Schwiegervaters, eines assimilierten Kaufhausbesitzers, zu erwirken, ist fehlgeschlagen. Statt dem Rat Pfaffraths zu folgen, sich scheiden zu lassen und die in Aussicht stehende Stelle in Berlin so nicht zu verwirken, ist Kürenberg mit Ilse rechtzeitig nach England emigriert, während ihr Vater von Judejahns Männern ermordet worden ist. Kürenberg ist es nun, der Siegfried Pfaffraths Symphonie für den Musik-Kongress dirigiert. Dadurch wird nicht nur Siegfried konkret mit Menschen konfrontiert, an denen sich seine Verwandten schuldig gemacht haben, nach dem Konzert kommt es ausserdem zu einer erneuten Begegnung von Ilse und Kürenberg mit Siegfrieds Vater, bei der auch Judejahn anwesend ist. In der Figurenkonstellation des Romans wird somit nicht nur die mörderische Homogenisierung der deutschen Gesellschaft durch den Nationalsozialismus thematisiert, sondern, auf einen Nenner gebracht, der postfaschistische deutsche Schuldzusammenhang.<sup>20</sup> Dass die deutschen Figuren in Rom so häufig auf den Tod verwiesen werden, hat weder etwas mit Rom selbst zu tun, noch ist es einfach Ausdruck einer diffusen Todesangst. Vielmehr artikuliert sich in der Todesfixierung der deutschen Figuren das, was in ihrem Selbstverständnis als «Davongekommene, einmal vom Schreck geschüttelte und dann Vergessende» (30) nicht vorkommt. «Es war vergangen, ich wollte nicht erinnert werden» (165), sagt Siegfried Pfaffrath an einer Stelle. Unwillkürlich stellt sich aber bei einem Abendessen mit den Kürenbergs die Erinnerung ein: «Und wir gingen zu Tisch, wir setzten uns, und Kürenberg tat die Speisen auf, sie schenkte den Wein ein, und sicher war es ein köstliches Mahl, ich hatte den Koch zu loben, aber ich konnte nicht, ich schmeckte nichts, oder doch – Asche schmeckte ich, lebenlose zum Verwehen bereite Asche, und ich dachte: Sie hat ihres Vaters Haus nicht brennen sehen. Und ich dachte: Sie hat auch unsere Häuser nicht brennen sehen. Und ich dachte: Das ist geschehen geschehen das ist nicht zu ändern nicht zu ändern das ist verdammt verdammt verdammt verdammt.» (47) In der Auffächerung der Perspektiven des Einen, in der konkreten Gestaltung der unterschiedlichen deutschen Figuren in ihren Verflechtungen wird der Hintergrund der Todeskonnotation Roms deutlich, die Verstrickung in die Zeit des Nationalsozialismus. Dabei geht es nicht einfach nur um die Umkehr des Mythos von der Stunde Null, vielmehr werden die verschiedenen deutschen Figuren im externen Anderen, in Rom, so gestaltet, dass die Unterschiede zwischen verschiedenen internen Anderen zur Sprache kommen. So erhält Ilse, als Jüdin interne Andere für die nichtjüdischen deutschen Figuren, eine eigene Stimme, wodurch die Projektionen und Zuschreibungen der anderen kontrastiert werden. Allerdings neigt der Text in der konkreten Zeichnung Ilses auch an den Stellen, wo sie selbst zu Wort kommt, zu Mythisierungen; Ansätze zur Proble-

matisierung ihrer Situation als Überlebende werden dominiert vom Bild todessehnsüchtiger Tugendhaftigkeit. Brisant ist dagegen die konkrete Gestaltung der beiden Hauptfiguren Siegfried Pfaffrath und Judejahn, weil letzterer für Siegfried ebenfalls das interne Andere, den Inbegriff all dessen verkörpert, was er verabscheut und überwunden zu haben glaubt. Koeppens Roman «Der Tod in Rom» inszeniert somit unterschiedliche Positionen im Postfaschismus, wobei Siegfried den Versuch eines bewussten und radikalen Bruches mit der faschistischen Vergangenheit darstellt. Das Ende des Krieges hat er als Befreiung wahrgenommen, mit seiner Familie, die ihm eine militärische Erziehung in einem NS-Elite-Internat aufgezwungen hatte, will er nichts mehr zu tun haben, was er durch seine Kompositionen im Muster der Zwölf-Ton-Musik, für seinen Vater «negroide Neutönerei» (33), unterstreicht. Judejahn dagegen, für Siegfried als Jugendlicher «die Verkörperung alles zu Fürchtenden und zu Hassenden [...]», das Symbol des Zwanges, der Aufmärsche, des Krieges» (16), steht für die Kontinuität faschistischer Ideologie und der Bereitschaft zu ihrer mörderischen Umsetzung. Antisemitisch, brutal und voller Hass verkörpert er als autoritärer Charakter die Gegenwart des Faschismus. Dabei fehlt ihm in Rom der Halt durch die Uniform; eine Auflösung seiner Identität setzt ein, unterstützt durch Natur, der Schwächung durch das Alter. Der Text inszeniert nun nicht einfach nur gegensätzliche Positionen im Postfaschismus, eine Position des Bruches und eine Position des ungebrochenen Festhaltens am Faschismus. Die beiden Positionen sind nicht nur miteinander vermittelt, familial und generationenspezifisch, sondern insofern gewichtet, als die beiden Hauptfiguren nicht in gleicher Weise vergegenwärtigt werden: Während von Judejahn durchgängig in der Er-Form erzählt wird, wechseln bei Siegfried Passagen in der Er-Form unvermittelt in die Ich-Form und umgekehrt, was dieser Figur eine grössere Nähe zum Erzähler gibt. Doch die in der Figurenkonstellation und in der Erzählanlage angelegte Objektivierung Judejahns wird vom Text auf irritierende Weise unterlaufen; Koeppens Text ist trotz der in mehrfacher Hinsicht dazu prädestinierten Anlage gerade nicht auf eine Dämonisierung Judejahns aus. Vielmehr wird die aus der Perspektive Siegfrieds vorgenommene entschiedene und eindeutige Abgrenzung und Distanzierung in mehrfacher Hinsicht problematisiert: Zum einen durch die spezifische Gestaltung Judejahns, die, wie bereits erwähnt, in der Er-Form erfolgt, aber übergangslos zwischen auktorialen und personalen Passagen wechselt: «Die Kaserne war Heimat, sie war Kameradschaft, sie war Halt und Ordnung. *In Wahrheit hielten ihn Phrasen zusammen, die Phrasen eines Pennälers.* [...] Er roch den Kasernenmief aus Gefangenschaft, Knechtung, Lederfett, Waffenöl, scharfer Seife, süsser Pomade, saurem Schweiss, Kaffee, heissem Aluminiumgeschirr und Urin. Es war der Geruch der Angst; aber Judejahn wusste nicht, dass es der Geruch der Angst war.» (23)<sup>21</sup>

Durch den Wechsel zwischen «Distanzierung und Einfühlung»<sup>22</sup> in der Gestaltung Judejahns wird die entschiedene apodiktische Kennzeichnung als «Mörder», «Henker», «Teufel», «Tod» und als autoritärer Charakter immer wieder in ihrer Unzulänglichkeit markiert – mit einem durchaus zwiespältigen Effekt. Einerseits wird durch die Konkretisierungen der personalen Ebene unübersehbar, dass die gängigen juristischen, theologischen, moralischen und psychologischen Diskurse über faschistische Täter vereinfachen, eher der Stigmatisierung als der Erklärung dienen und auch verharmlosend sind. Andererseits bleibt offen, ob damit nur herausgestellt wird, dass die tradierten Vorstellungen negativer Charaktere für NS-Verbrecher nicht drastisch genug sind, die Kritik also eine verstärkte Dämonisierung faschistischer Täter intendiert, oder ob es um eine prinzipielle Kritik an den personalisierenden Darstellungen des Faschismus geht, insofern sie einen komplexen Schuldzusammenhang auf Aktionen von einzelnen Personen reduzieren. Problematisiert wird die von Siegfried vorgenommene Abgrenzung und Distanzierung von Judejahn und der nationalsozialistischen Epoche aber auch in der Gestaltung von Siegfried selbst. Immer wieder und in unterschiedlicher Hinsicht wird auf seine Verstrickung in die NS-Zeit hingewiesen, von der er sich selbst, wie bereits erwähnt, befreit wähnt. In der Kunst aber, in seinen Kompositionen, hat sich diese Verstrickung niedergeschlagen. Seine Symphonie wird aus unterschiedlichen Perspektiven als unheimlich erfahren; sie gemahnt an Verzweiflung und Tod: «Es war zu viel Tod in diesen Klängen, und ein Tod ohne den heiteren Todesreigen auf antiken Sarkophagen.» (144) Folgerichtig erwecken sie auch bei Siegfried selbst heftige Abwehr: «[...] und er hörte die Posaunen, seine Posaunen, und sie drohten ihm, und er hörte die Harfen, und sie schienen zu zittern, und er vernahm die Geigen, seine Geigen, und es war ihm, als schrien sie, und seine Musik war ihm fremd, fremd, fremd. Und ausserdem war sie furchterregend.» (104)

Neben der Kunst wird auch das sexuelle Begehrten als Artikulationsfeld einer tiefliegenden Verstrickung in die NS-Zeit bestimmt: «Ich wollte einsam sein, aber manchmal sehnte ich mich nach Nähe, nach Berührung, nach einem Herden- und Stallgeruch, nach einer Welt leiblicher Gemeinsamkeit, die ich verloren und von der ich mich losgesagt hatte, einem Zwang, aus dem ich mich befreit glaubte, die Jungenswelt der Ordensburg, den Geruch der grossen Schlafälle [...] und weiter die Welt der Männerbünde, [...] ich hatte mich von alledem losgesagt, [...] aber mit diesen Burschen verbanden mich Herkunft und Erziehung in unterweltlicher Weise, und sie waren Erscheinungen eines schlechten Gewissens, von dem ich mich noch befreien musste.» (115) Konkreter noch kommt die Verstrickung Siegfrieds zu Beginn des Textes zur Sprache, in seinem Blick auf eine *Italienerin* vor der Piazza Rotonda: «Ich beobachtete den Platz. Da wurde der Staat betrogen. Ein junges Weib handelte aus schmutziger ■ 99

Schürze mit amerikanischen Zigaretten. [...] Sie war elend und verkommen; auch ihre Art hatte sich zu stark vermehrt, und Geilheit und Hunger hatten sie verkommen lassen. Jetzt hoffte das Weib, auf Schleichwegen reich zu werden. Sie war bereit, das Goldene Kalb anzubeten, aber ich weiss nicht, ob das Goldene Kalb sie erhören wird. Mir fiel ein, das Weib könnte ermordet werden. Ich stellte sie mir stranguliert vor; während sie sich schon als feine Geschäftsfrau, eine echte Signora, in einem respektablen Kiosk thronen sah.» (12)

Wie Rom insgesamt als – kenntlich gemachte – Allegorie deutscher Todesfixierung erscheint, so wird an dieser Stelle eine italienische Frau zum Projektionsobjekt von Siegfrieds Verstrickung in den Faschismus, wobei nicht nur der NS-Diskurs anklingt – im Vorwurf der unerlaubten Bereicherung und deutlicher noch in der Behauptung von «Entartung» –, sondern auch das in ihm implizierte Auslöschungsbegehr für das Gebrandmarkte. In Siegfrieds Blick auf die «verkommene» Schwarzmarktverkäuferin werden damit auf spezifische Weise unterschiedliche Bilder des Anderen zusammengeführt, wobei Siegfrieds Mordphantasie deutlich als Projektion lesbar ist. Brisant ist an ihr nicht zuletzt, dass sie im Zusammenhang des Textes als Projektion einer Angstphantasie Siegfrieds lesbar wird: Gehängt wurden während des Krieges Verräter. In Siegfrieds Blick auf die Italienerin ist die Angst, gehängt zu werden, verschoben auf ein anderes Opfer, wobei Siegfried die Position wechselt und zum Mittäter wird. Damit kommt bei Siegfried, der sich doch gerade losgesagt hat von Eltern, die «[...] aus unserer Heimat ein Land der Intoleranz, der Dummheit, des Größenwahns, des Zuchthauses, des Richtblocks und des Galgens [...]» (126) gemacht haben, ein verdrängtes faschistisches Tötungsbegehr zur Sprache. In ähnlicher Weise, aber näher an einer erneuten Mythisierung, wird auch die Darstellung Judejahns mit einer Italienerin verknüpft: Neben zahlreichen deutschen Reisenden taucht eine einzige italienische Figur mehrmals auf, Laura, eine Barkassiererin. Auffällig ist an ihrer Gestaltung als «die bezaubernd Lächelnde», dass immer nur im Zusammenhang mit Judejahn von Laura die Rede ist; sie dient der Darstellung des komplexen Zusammenhangs zwischen seiner sadistischen Triebstruktur – «Lusthass» –, seinem Schuldkomplex als Verantwortlicher für Massenerschiessungen und den unbewussten Wirkungen faschistischer Ideologie, die das Verbogene zum Begehrten transformieren: «Er brauchte sie, die eine Jüdin war und die keine Jüdin war, er brauchte sie, um sich von peinlichen Visionen zu befreien.» (178) In verdichteter Form kommen hier psychische Konstellationen zur Sprache, die in der dämonisierenden Rede von faschistischen Tätern gerade zum Verschwinden gebracht werden. Anders aber als bei der Schwarzmarktverkäuferin auf der Piazza Rotonda wird die konkrete Bildlichkeit, mit der Laura vergegenwärtigt wird, nirgends in ihrer

100 ■ Beschränkung markiert, vielmehr bestärken kurze Passagen, die aus *ihrer* Per-

spektive erzählt sind, das Bild einer dumm-nymphomanischen Kindfrau. Zuschreibungen wie «Sklaveninstinkt» (129) und grobe Verallgemeinerungen – «so sind die Frauen» (130) – werden in keiner Weise in Frage gestellt, die Problematisierung des undifferenzierten Bildes vom faschistischen Mörder geht einher mit einer erneuten Mythisierung weiblicher Natur. Doch nicht Laura, die katholische Italienerin, die Judejahn zweifelnd für eine Jüdin hält, wird am Schluss Opfer seines Tötungsbegehrrens, sondern Ilse Kürenberg, eine jüdische Deutsche: In einer kolportageartigen Szene lässt Judejahn von seinem Vorhaben, Laura nach vollzogenem Beischlaf zu töten, ab und erschießt die ihm bekannte Ilse Kürenberg, die er zufälligerweise durchs Fenster erblickt. Diese Verschiebung von Laura zu Ilse, aus der Perspektive Judejahns von der externen Anderen, die vielleicht auch eine interne Andere ist, zur eindeutig als internen Anderen identifizierten Frau, macht drastisch die Gegenwart faschistischen Tötungswahns deutlich. Dass dabei nicht Laura, sondern Ilse zu Judejahns Opfer wird, unterstreicht gegen den Mythos vom irrationalen faschistischen Handeln die Bedeutung des Symbolischen, die Fixierung auf das, was als »jüdisch« gilt. Damit sollte deutlich geworden sein, auf welche Weise sich Wolfgang Koeppens Roman «Der Tod in Rom» als Denkbild im Sinne Benjamins lesen lässt: Er greift die in den fünfziger Jahren wiedererwachte deutsche Italienbegeisterung so auf, dass deren problematische Kehrseiten zur Darstellung kommen. In drastischer Weise wird dies in der Schlussszene nochmals verdeutlicht. Denn mit Ilse Kürenbergs Ermordung durch Judejahn ist der Text noch nicht zuende. Judejahn selbst stirbt kurz darauf ebenfalls, an Herzversagen, wobei in der Chiffre vom »roten Nebel«, der sich ihm vor die Wahrnehmung der Realität schiebt, gegen die Betonung einer Organstörung deutlich und vieldeutig auf eine Wiederkehr des Verdrängten verwiesen wird. Brisant ist dabei, wo Judejahn stirbt: Nach der Ermordung Ilses flieht er und gelangt ungeplant ins Thermenmuseum: «Judejahn zahlte den Eintritt für das Thermenmuseum. Er ging durch Gänge, ging eine Treppe hoch. Lauter Nackte standen im roten Nebel. Es war wohl ein Puff. Oder es war eine Gaskammer. Das erklärte auch den roten Nebel. Er war in einer grossen Gaskammer mit nackten Menschen, die liquidiert werden sollten [...].»(185)

Kurz bevor Judejahn stirbt, werden damit die Motivkomplexe auf krasse Weise zusammengeführt. Die Überblendung des Thermenmuseums, durch seine vielen berühmten Statuen ein Zentrum abendländischer Kultur, mit einer Gaskammer konkretisiert die Todeskonnotationen Roms in aller Deutlichkeit; der Text mündet in eine Szene, in welcher der »Zivilisationsbruch« durch die Shoah in einer schrillen Bildlichkeit aufblitzt.

Dass sie erst heute, über 40 Jahre nach Erscheinen des Romans, ins Auge springt, dass sein radikaler Gehalt, die Kritik an den Verdrängungen im Ge-

dächtnis an den Nationalsozialismus, erst heute in den theoretischen Diskurs übersetzt wird, scheint keineswegs zufällig. Erst die Wiederkehr des Verdrängten in der Jetzzeit, die wieder offen ausagierte Abwehr des Anderen in Form von Gewalttätigkeiten ebenso wie im verstärkten Beschwören von Identität, hat den Blick geschärft für Koeppens Arbeit an den Ausblendungen im Postfaschismus.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Kurt Imhof, Heinz Kleger, Gaetano Romano (Hg.), *Krise und sozialer Wandel*, Zürich 1993f.
- 2 Tages-Anzeiger 4. 8. 1994.
- 3 Vgl. u. a. Ulrich Greiner, *Über Wolfgang Koeppen*, Frankfurt/M. 1976; Hans Ulrich Treichel, *Fragment ohne Ende: Eine Studie über Wolfgang Koeppen*, Heidelberg 1984; Martin Hielscher, *Zitierte Moderne. Poetische Erfahrung und Reflexion in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen und in «Jugend»*, Heidelberg 1988.
- 4 Zitiert wird nach: Wolfgang Koeppen, *Der Tod in Rom. Roman*, Frankfurt/M. 1975.
- 5 Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen meine Dissertation, *Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar 1996.
- 6 Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Andern*, Frankfurt/M. 1985, 13.
- 7 Todorov, *Die Eroberung Amerikas*, 177.
- 8 Todorov, *Die Eroberung Amerikas*, 65.
- 9 Todorov, *Die Eroberung Amerikas*, 186.
- 10 Gustav Nicolai, *Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich danach sehnen*, Leipzig 1836.
- 11 Vgl. Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek 1990, 126.
- 12 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1982, 589.
- 13 Vgl. dazu Sigrid Weigel (Hg.), *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln/Weimar/Wien 1992.
- 14 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 578.
- 15 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 577.
- 16 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 577.
- 17 Walter Benjamin, *Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt/M. 1988, 452.
- 18 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 578.
- 19 Vgl. etwa Bernd Widdig, «Melancholie und Moderne: Wolfgang Koeppens ‹Der Tod in Rom›», in *The Germanic Review* 1991/4, 161–168.
- 20 Zur Ersetzung der gängigen Bezeichnung «Nachkrieg» durch «Nach-Holocaust» oder «Postfaschismus» vgl. Dan Diner (Hg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt/M. 1988 und Klaus Briegleb, *Unmittelbar zur Epoche des NS-Faschismus*, Frankfurt/M. 1989.
- 21 Hervorhebung M.L.
- 22 Ulrich Treichel, *Fragment ohne Ende: Eine Studie über Wolfgang Koeppen*, Heidelberg 1984, 68.

## RÉSUMÉ

### IMAGES DE L'AUTRE – «L'AUTRE DES IMAGES».

#### WOLFGANG KOEPPEN, *LA MORT À ROME*: LITTÉRATURE ET THÉORIE

Prenant appui sur un texte littéraire, la présente contribution analyse le discours dominant sur l'altérité et propose, en recourant à deux modèles théoriques, une approche différente de l'autre. L'universalisme, qui exerçait une influence dominante au début des théories différentialistes s'inspirant de Derrida, ne semble plus occuper une position prépondérante. C'est le particularisme qui paraît occuper cette place, particularisme dans lequel l'insistance sur la différence se mue en proclamation d'anciennes ou de nouvelles identités, nécessairement fictives qui entraînent les conséquences dévastatrices que l'on sait. L'analyse proposée par Todorov du croisement de *differentes* altérités exige au contraire l'examen exact des jeux d'échanges entre diverses représentations de l'altérité qui accompagnent systématiquement la formation d'une identité; la critique d'une partie seulement des représentations, par exemple des images exotiques ou racistes, reste toujours insuffisante. Par ailleurs, «l'image qui invite à la réflexion» (*Denkbild*) de Benjamin, permet de présenter une approche qui pourrait éliminer les apories de la critique des images de l'altérité, l'hésitation entre censure des images et simple reproduction de ce qui est prétendument critiqué. L'analyse du roman *La Mort à Rome* de Wolfgang Koeppen, écrit en 1954, montre de quelle façon les images de l'altérité peuvent être mises en relations, sans qu'elles perdent leur force suggestive et sans qu'elles soient simplement critiquées ou reproduites. De fait, grâce à une nouvelle mise en scène, c'est bien plus une capacité d'intellection, ancrée dans le présent, qui peut être éveillée et amenée à découvrir, par intermittence, les facettes cachées de ces images.

(Traduction: Felix Stürner)