

Martin Walsers *Brandung* und Walter Kempowskis *Hundstage*: Betrachtungen zweier Unpolitischer?

Frank Pilipp
Lynchburg College

Mit *Brandung* (1985) und *Hundstage* (1988) haben zwei renommierte Autoren je einen Roman vorgelegt, die auf den ersten Blick nicht unbedingt zu einem Vergleich einladen, bestehen doch zwischen beiden Autoren gewisse Divergenzen bezüglich ihres literarischen 'Status' in der Bundesrepublik. Daß Kempowski vorwiegend als Unterhaltungsautor eingestuft wird, läßt sich schon aus der geringen Beachtung von seiten der akademischen Kritik ablesen, die seinen Büchern, im Gegensatz zu denen Walsers, beigemessen wird. Doch lassen sich jenseits dieser zweifellos bestehenden, letztlich qualitativen Disparitäten zahlreiche Aspekte konstatieren, die eine kontrastive Besprechung der beiden Romane geradezu herausfordern.¹ Außer dem zeitlich relativ nahen Nebeneinander des Erscheinens der Texte, der Geburtsjahrgänge ihrer Autoren sowie ihrer Protagonisten² lassen sich sowohl formal als auch thematisch zahlreiche grundlegende Gemeinsamkeiten der Romane feststellen, die obendrein noch durch mehr oder minder direkte Textbezüge bestätigt zu werden scheinen. Weiterhin legen gewisse Parallelen im jeweiligen Werdegang beider Autoren, sowie ihrem Schreibkonzept, das im weitesten Sinne als Verwebung von Autobiographie und Historie verstanden werden darf,³ einen Vergleich unter literarischen und literaturgeschichtlichen Aspekten nahe.

Walser und Kempowski gehören beide der ersten Nachkriegsgeneration deutscher Schriftsteller an—obwohl sich Kempowski erst 14 Jahre später als Walser, mit seinem Erstlingswerk *Im Block: Ein Haftbericht* (1969) literarisch etablieren konnte—, erreichten jedoch erst im Laufe der siebziger Jahre eine sie zur freien Schriftstellerexistenz befähigende finanzielle Unabhängigkeit. Obwohl beide Autoren Schreiben im wesentlichen als Prozeß der Selbsterfahrung betrachten, wird gewöhnlich keiner von beiden den Autoren der sich in den frühen siebziger Jahren herausbildenden Neuen Subjektivität unmittelbar zugeordnet. Denn trotz des subjektivistischen Ansatzpunktes ihrer Texte bedingt die eingehende Beschreibung der Gefühlslagen ihrer Protagonisten keine Flucht in die Innerlichkeit, sondern läßt auf eine Erhellung äußerer, sprich sozio-

historischer Umstände schließen, wengleich auch der persönliche Wahrheitsanspruch ihrer Protagonisten jeweils in den Vordergrund tritt.⁴ Mit *Brandung* und *Hundstage* jedoch scheint sich ein Wechsel in der Einstellung des jeweiligen Autors zu seinem Sujet anzudeuten, indem nun fast ausschließlich das Element der Selbstbespiegelung und der Drang nach Selbstfindung in den Mittelpunkt rückt. Demgemäß weisen diese Texte verstärkt den Hang zur Illustration existentieller Themen auf. Walser, der, gleich seinem schon aus der Novelle *Ein fliehendes Pferd* (1978) bekannten Protagonisten Helmut Halm, selbst ein Semester in Kalifornien unterrichtete, gesteht eine autobiographische Komponente seines Amerika-Romans als den Versuch, "[s]ich kennenzulernen" (d.h. durch das Schreiben; Kaes 448). Analog dazu läßt sich wohl auch bei Kempowskis Figur, dem Schriftsteller Alexander Sowtschick, der beim Schreiben eine "allzugroße[] biographische[] Nähe" (H 347) feststellt und ebenfalls zugibt, durch Schreiben "sich selbst besser kennenlernen" zu wollen (H 351), eine gewisse autobiographische Nähe vermuten.⁵ Darüberhinaus ließ Kempowski seinen *Hundstagen* einen Band privater Aufzeichnungen folgen, dessen Titel *Sirius: Eine Art Tagebuch* (1990) wie ein Nachtrag zum Roman anmutet.⁶ Wengleich hier nicht der Anspruch auf Kongruenz zwischen Autor und Figur erhoben werden soll, so lassen sich doch aus der Vorgeschichte der beiden Protagonisten (Halms von materieller Not geprägte Jugend, Sowtschicks russische Kriegsgefangenschaft) biographische Parallelen zu ihren Autoren erkennen.

Trotz der in beiden Romanen dominanten personalen Figurenperspektive ist zwischen dem Bewußtsein der Hauptfigur und einem implizierten Erzählerstandpunkt zu unterscheiden. Wie in seinen übrigen Romanen seit 1976 hat Walser in *Brandung* die Erzählperspektive rigoros auf die Sichtweise der Hauptfigur zugeschnitten. Erzählt wird in der dritten Person Imperfekt, wobei die Diktion dem Idiolekt Halms entspricht; oft resultiert dies in erlebter Rede, einer subjektiven, sowohl äußere als auch innere Vorgänge wiedergebenden, selbst bis in die Regionen des Unbewußten vordringenden Unmittelbarkeit des Erzählten, die den Leser zur Identifikation mit der Figur einlädt, ja fast zwingt.⁷ Subjektive Wahrnehmung wird also durch die Syntax objektiver Erzählung vermittelt. Bis auf wenige Stellen scheint diese Erzählerstimme den gedanklichen Horizont der Hauptfigur nicht nennenswert zu übersteigen. In *Hundstage* findet sich dieselbe Erzählsituation, wengleich es sich hier deutlicher um einen übergeordneten implizierten Erzähler mit einigem Wissensvorsprung gegenüber der Hauptfigur handelt, aus deren Perspektive jedoch erzählt wird.⁸ In beiden Romanen ermöglichen die sprachliche Brillanz, das psychologische Einfühlungsvermögen und Feingefühl, die minutiöse Beobachtungsgabe für das

Innenleben der Charaktere dem jeweiligen Autor, ein abgerundetes, lebensnahes Porträt seiner Protagonisten entstehen zu lassen. Dabei ist anzumerken, daß Walser die Psyche seines Protagonisten weit tiefgründiger anlegt als dies bei Kempowski geschieht.⁹ In beiden Fällen jedoch entsteht aus der Brechung der Figurenperspektive durch die implizierte Erzählstimme ein Spannungsverhältnis zwischen Leseridentifikation und -distanz,¹⁰ woraus wiederum eine pointierte Ironie entspringt, die die Romane zugleich zu einer unterhaltsamen, doch auch im höchsten Grad geistreichen und anspruchsvollen Lektüre werden läßt. Zu differenzieren ist aber auch hier, daß diese Ironie in *Hundstage* eine eher vordergründige ist, die zur Satire neigt und durch die Schwächen des Protagonisten den bundesdeutschen Literaturbetrieb belächelt. Walsers Ironie dagegen äußert sich hintergründig-subtiler, und nicht selten mit einem Anklang von Wehmut. Sie bringt den Fehlritten Halms verstehendes Mitgefühl entgegen und verweist dadurch gleichzeitig auf bestimmte, der individuellen Selbstverwirklichung entgegenstehende Umweltbedingungen.

Durch die in der Verinnerlichung der Erzählperspektive formal begründeten Psychologisierung und Sensibilisierung des Einzelfalles manifestiert sich eine Gewichtsverlagerung von der Soziologie der früheren Romane der beiden Autoren zur Psychologie der hier behandelten. Durch die subjektive und dadurch relativierte Weltsicht der personalen Innenperspektive wird keine vertrauenswürdige Realität als sinnvolles Ganzes darzustellen angestrebt. Die Außenwelt tritt nicht selbständig und in ihrer Totalität auf, sondern als individualisierte innere Problematik, wodurch das Thema 'Identitätskrise' bereits formal angelegt ist. Bei Walsers befangenem Anti-Helden Helmut Halm wird diese akut spürbar, indem sich sein Sozialverhalten auf die Ausbildung und Aufrechterhaltung von Verteidigungsstrategien beschränkt, um den überlebenswichtigen Rückzug vor den Erwartungen der Umwelt zu sichern. Bei Kempowskis Sowtschick, wie Halm ein belesener Intellektueller und ständig reflektierender, wenngleich keineswegs leidender Zeitgenosse, liegt zwar auch dieselbe emotional-befangene Selbstbespiegelung und eine gewisse Existenzangst vor,¹¹ doch tritt er, dank seines eminenten Selbstgefühls, der Außenwelt weit selbstsicherer, ja nicht selten selbstgefällig, sogar anmaßend gegenüber.¹²

Thematisch handeln beide Romane von den Selbstzweifeln, von der Verarbeitung und den Kompensationsversuchen sexueller Mangelerscheinungen und von der Suche nach sexueller Bestätigung alternder Intellektueller nach Abreise ihrer Ehefrau, unter dem bedrückenden Gefühl, an den (erotischen) Genüssen des Lebens nach 26 (Halm) bzw. 25 (Sowtschick) Ehejahren vorbeigelebt zu haben; eine Art Midlife Crisis also.

Weitere inhaltlich-thematische Voraussetzungen und Gemeinsamkeiten finden sich etwa in dem Kontrast zwischen Alter/Tod einerseits und Jugend/Sexualität andererseits,¹³ dessen sich Halm eklatant bewußt wird, besonders nachdem er sich in eine 33 Jahre jüngere Studentin verliebt, auf den sich Sowtschick bei seiner Vorliebe für "Kindfrauen" (H 396) absichtlich einläßt.¹⁴ In *Brandung* entspinnt sich dieser Konflikt, als Halm für ein Semester als Gastlektor an der amerikanischen Pazifikküste landet und sich angesichts des kalifornischen Jugend- und Lebenskultes einer sexuellen Versuchung ohnegleichen ausgesetzt sieht. Auch Sowtschick, der, in einer auffallenden Parallele zu Halm, auch "schon in Kalifornien unterrichtet" hat (H 94), fühlt sich unter der sommerlichen Hitzewelle von den Reizen der ihn umgebenden Weiblichkeit besonders provoziert. Während Halm im Laufe des Geschehens völlig seinen Gefühlen zu besagter, seine Gedanken beherrschenden Studentin erliegt, betreibt Sowtschick seine Kontakte zu seinen jugendlichen Gästen als bloße Spielerei, um "die öden Zwischenräume des Lebens" (H 84), die ihm die recht sporadische Arbeit an seinem gegenwärtigen Roman eröffnet, zu überbrücken.

Beide Charaktere versuchen, ihren Alterskomplex¹⁵ durch übertrieben jugendliches Auftreten zu überspielen, wodurch sich das Pathetische ihrer Situation am konkretesten äußert. Dabei holt sie der *memento mori* Gedanke, der sich in *Hundstage* bereits im Titel¹⁶ äußert und weiterhin in beiden Texten, einerseits durch Sowtschicks Einschub "Out! Out und vorbei" (H 37 et passim), andererseits in Halms konkretem Endzeitdenken (z. B. B 104, 142, 236, 273) leitmotivisch wiederkehrt, immer wieder auf den harten Boden der Realität zurück. Dem wiederum versuchen beide Figuren mit einem fast zwanghaften Lebensoptimismus zu widersprechen¹⁷ oder stellen bisweilen unmißverständlich eskapistische Neigungen zur Schau, aus denen sie Errettung vor dem bedrückenden, unerfüllten Leben erhoffen.¹⁸ Im Alltag selbst läuft ihr Benehmen unter dem Eindruck des ständig Beobachtet- bzw. Gefilmt-Werdens (B 235; H 65) ab. Gerade diese selbstreflexive Befangenheit ist es, welche vielleicht eine gesellschaftliche Thematik mit der gleichzeitigen Absage an sie im Ansatz erkennbar werden läßt, indem das Verhalten beider Figuren offensichtlich durch die von Medien und Öffentlichkeit einer Wohlstandsgesellschaft propagierten Erfolgsnormen, Repräsentations- und Rollenzwänge abgerichtet worden ist. So werden beide zu Schauspielern mit dem Ziel, ihre Person gegen die Umwelt abzusichern, ein Kampf, bei dem der kleinbürgerlich aufgewachsene Halm ausschließlich Niederlagen einstecken muß, den Sowtschick aber, dank seines großbürgerlich-herrschaftlichen Selbstbewußtseins, mit Leichtigkeit besteht.

In beiden Texten ist die Handlung in einen Kontext verlegt, in dem gesellschaftliche Konflikte weitgehend ausgespart bleiben. Denn wie *Brandung* eher ein dem Berufsalltag Halms entrücktes exotisches Ferienerlebnis schildert, so ergibt sich auch in *Hundstage* der Eindruck einer sommerlichen Ausnahmesituation. Das Romangeschehen konzentriert sich jeweils, wohl angesichts des gehobenen sozialen Status der Protagonisten, ausschließlich auf deren private Probleme; gesellschaftspolitische Aspekte werden kategorisch ausgeklammert. Die früh erlebten Härtefälle des Lebens mögen für beide Protagonisten als Anlaß für die spätere Abkehr von gesellschaftlichen Themen gelten. Während Halm sich für soziale Themen völlig unempänglich zeigt, hat Sowtschick von "Asylantenelend, Ökofragen und Rüstungswahnsinn" (H 65) und anderen "Katastrophenthemen" (H 33) zwar ein Bewußtsein, sein Plan jedoch, diese Themen in seinen Roman einzuarbeiten, bleibt ein unrealisiertes Vorhaben.¹⁹ Im übrigen fühlt er sich durch "politische Parolen" (H 221) nur belästigt—er würde sie gern durch Poesie ersetzen, und auch Halm räumt "Erfahrungshafte[m]" gegenüber unmittelbar "Politische[m]" (B 148) den uneingeschränkten Vorzug ein und tendiert dazu, die Verhältnisse als unabänderliches "So-ist-es-schlechthin" (B 239) kritiklos zu bejahen. Dabei enthüllt sich in Kempowskis satirischem Porträt eines Schriftstellers, der die Einbeziehung politischer Themen in seine Bücher nur aus kommerziellen Gründen erwägt, unzweideutige Kritik an politischer Apathie, während Halms resignierender Rückzug in die Innerlichkeit—er hatte ja früher, wie es in *Ein fliehendes Pferd* heißt, den Ruf eines "Klassenkämpfer[s]" (FP 50)—als Erklärung für solche Apathie gelten darf. Beide Figuren enthüllen sich als Konformisten—in Sowtschicks Fall sogar als Nutznießer—in einer Gesellschaft, die den Einzelnen zur Befolgung von kulturellen, (bildungs-) bürgerlichen Idealen (klassische Musik und Literatur einerseits, Fitnessnormen andererseits) bewegt, was Freiheit und Gleichheit vorspiegeln und über tatsächlich bestehende soziale Widersprüche (die freilich in keinem der beiden Romane konkret beleuchtet werden) hinwegtäuschen soll, indem ein Erkennen des anonymen gesellschaftlichen Machtapparates verschleiert, d.h. erträglich gemacht wird.

Dabei entgeht es den Protagonisten, daß ihre Ideale auch nur dem öffentlichen Sektor entlehnt sind, d. h. sozialem Prestige- bzw. materiellem Wohlstandsdenken entstammen. Denn Halms plötzliche Neigung, sich dem absoluten Rauch- und Alkoholverbot sowie einem täglichen Fitnessprogramm zu unterwerfen (was zumindest von gesundheitlicher Seite plausibel erscheint), ist ausschließlich auf den Einfluß der im Strom der (Studenten-) Gesellschaft mitschwimmenden Frau Webb zurückzuführen. Für Sowtschick scheinen Werte nur auf materiellem Boden Bestand

zu haben. Er schwelgt geradezu in der Anmaßung, durch sein Schreiben der "abendländischen Kultur einen deutlichen Ruck nach vorn [zu] verpassen," noch wichtiger aber, "die Quecksilbersäule seines Kontos nach oben zu treiben" (H 406). Seine kontinuierlichen Reflexionen über Frauen sind gefärbt von unüberhörbarem Chauvinismus, und bei seinen bisweilen erfolgreichen Verführungstaktiken kommt ihm sein vorteilhafter materieller Status nicht selten zugute. Halm, der ewige Verlierer, dem es an solcher Forsicht mangelt, versucht seinerseits, den Sinn sexueller Handlungen als materialistischen Auswuchs eines gesellschaftlich propagierten Lustprinzips zu widerlegen, wenn er einzig deren Fortpflanzungsfunktion anerkennt. Indem er sozusagen "die ganze Streitmacht der kulturellen Moral mobilisiert" (Marcuse 198), glaubt er, die Verneinung seiner tatsächlich vorhandenen sexuellen Bedürfnisse leichter betreiben, die vermeintlich unerträgliche kalifornische Versuchung entschärfen und so die Position des Intellektuellen behaupten zu können. Eine solche—rational erschwindelte—Selbstbehauptung ist umso nötiger für ihn, da er im Gegensatz zu Sowtschick nicht über das nötige Selbstgefühl verfügt, um einer derartigen Herausforderung zu begegnen.

Das Ende bringt für beide Figuren identische Lösungsvorschläge. Nach der jeweiligen Katastrophe²⁰ vollziehen sie die erneute, beinahe opportunistisch zu nennende Zuwendung zu ihren Ehefrauen, deren Beistand sie aus ihrer individuellen Isolation erlöst und deren Teilhabe an ihrem Leben ihnen ein Reservoir aufrichtiger Kommunikation gewährt. Als gesellschaftlicher Mikrokosmos bildet diese Beziehung einen begrenzten Kontext, in welchem ideelle Werte wie Freundschaft, Gemeinschaft, Solidarität und Liebe noch einen unerschütterlichen Gültigkeitsanspruch besitzen. So deutet sich mit dieser 'neuen Innigkeit' bei den Figuren ein neues Selbstverständnis an, welches nur innerhalb des intimsten privaten Kreises möglich scheint. Den Worten Halms aus der Theaterfassung von *Ein fliehendes Pferd*, "Darum ist man verheiratet, daß man den Rest der Welt nicht braucht" (Walser/Khuon 77), und seinem Wunsch in *Brandung*, zur "alten Einigkeit" (B 123) mit Sabine zurückzufinden, entspricht auch Sowtschicks Vorsatz: "Den Rest des Lebens mit Marianne auf dem Sofa sitzen und geradeaus gucken. Intimsphäre schaffen, die sich gewaschen hat!" (H 415). Gewiß beschreibt dieses eher trostlose Bild eine recht fragwürdige Idylle, bei der wohl eine gehörige Portion Ironie mitschwingt. Denn der Lösungsvorschlag einer gesellschaftlich isolierten Zweisamkeit ist ja durch den resignierenden Rückzug aus einer größeren Gemeinschaft bedingt, in der das 'geplagte Ich' der Protagonisten weder Zuspruch noch Halt findet.

Während Kempowskis Protagonist selbst schreibt und so seine Konflikte in Intervallen fiktional entäußerlichen kann, hegt Halm laufend

den Wunsch, seine privaten Probleme unter dem Deckmantel von Fiktionen preiszugeben ("Ihm fehlte die Höhle, der Zuhörer, die Erzählung, in der er sich verbergen konnte" [B 125]), was jedoch erst am Ende von *Brandung* mit dem Geständnis geschieht, welches Halm als Nacherzählung der vorangegangenen Geschehnisse an seine Frau zu richten beginnt. Halm unternimmt demnach, analog zu Walsers Aussagen über seine Auffassung des Schreibens, eine "Reaktion per Fiktion" (Kaes 434), um für die "Mangelhaftigkeit seiner Identität" zu kompensieren (Walser, *Schriftsteller* 37). Wenn Walser das Schreiben vornehmlich als "Mittel zur Identitätsbildung" für sozial Unterprivilegierte betrachtet (*Schriftsteller* 40) — denen er somit, was höchst fragwürdig scheint, einen existentiellen Schreibantrieb unterstellt —, so dürfte diese Prämisse, angesichts des gehobenen sozialen Status Halms als Oberstudienrat, in diesem Fall wohl kaum zutreffen, auch wenn Walser dies durch die proletarische Vorgeschichte seines Protagonisten gerne begründen würde. Auch bei Kempowski tritt das Moment der Selbstvergewisserung durch Schreiben in den Vordergrund, wobei der Autor keine theoretischen Äußerungen damit verbindet. Primär ist es das Erzählen, die Fiktion selbst, wozu sich beide Protagonisten bedingungslos bekennen. Denn Halm erweckt durch sein Schlußgeständnis, und der damit erfolgenden Beschwörung des "Erzählbare[n]," sein verlorengeslaubtes "Abenteuer" (FP 28) wieder zum Leben, sich dabei vom persönlich-erlebenden Er zum auktorial-erzählenden Ich erhebend, und Sowtschick resümiert:

Er hielt die Welt gefangen ... , wahrscheinlich sehnte sie sich danach, befreit zu werden. Sowtschick hatte sie ausgesperrt aus seinem Zauberreich.... Hier saß er in seinem verwünschten Schloß ... als Schöpfer aller Dinge, und herrschte über Leben und Tod, jedenfalls in seinen Büchern. Wenn er sie nicht beschreiben würde, die verrückten Sommerwochen, wenn er sie nicht nachzeichnete, die Mädchen, dann existierten sie nicht und hätten nie gelebt. (H 361)

Diese romantische Verklärung des Erzählers zum gottesähnlichen Schöpfer der Dinge kommt einer Absolutsetzung der Poesie im Sinne einer Realitätsflucht²¹ gleich, die den Akt des Erzählens als wundersamen Akt der (Selbst-)Befreiung und Selbstverwirklichung feiert. Der von den Figuren demonstrierte Rückzug ins Private mündet so in den Rückzug in die Innerlichkeit der Poesie, in der die alltäglichen Restriktionen ungültig werden und die dem Ich unendlichen *Spielraum* zur Identitätsfindung gestattet.

Brandung und *Hundstage* erweisen sich als autobiographisch gefärbte

Fiktionen, die sich durch ihre radikale, bis in intimste Bereiche vordringende Bekenntnishaftigkeit sowie ihre emotional-subjektive Darstellungsweise auszeichnen.²² Dennoch reihen sie sich damit nicht unbedingungslos nahtlos ein in die subjektivistische Literatur, wie sie sich seit den frühen siebziger Jahren in den deutschsprachigen Ländern besonders durch die zweite Schriftstellergeneration nach 1945 fest etabliert hat, der sich aber auch Autoren wie Max Frisch, Thomas Bernhard oder Elias Canetti anhand ihrer späten quasi-autobiographischen Ich-Erzählungen zuordnen lassen. Diese Literatur, allgemein gekennzeichnet durch ihre Abkehr von unmittelbar politischen Inhalten bei gleichzeitiger Wiederentdeckung des Ich (Koopmann 576), veranschaulicht die Dissonanz dieses zumeist als Erzählinstanz auftretenden Ich mit der Außenwelt. Der Akzent liegt deutlich auf der subjektiven Befindlichkeit, äußere Umstände werden entweder ausgeklammert oder (etwa nach Art Sowtschicks) mit einem Achselzucken bedacht (H 21). Jedoch wird diese Lebensphilosophie der gesellschaftlichen Unzuständigkeit durch materielle Saturiertheit von Kempowski nicht ohne satirische Kritik vermittelt; Walser seinerseits mag die Herrschaft erstickenden Konformismus und politischer Stagnation, der Halm durch seine Flucht nach Amerika entkommen will, als Erklärung für die Teilnahmslosigkeit seines vormals aktiv(istisch)en Protagonisten anbieten, zeigt an dessen Beispiel aber ebenfalls die solche Introversion verursachenden privaten Deformationen auf.

Enttäuschung, Pessimismus und unerfüllt gebliebene Erwartungen: dies sind wohl auch bei Walser die Ursachen für den Rückzug seiner Figur in die Innerlichkeit und die damit immerhin noch *ex negativo* vorhandene gesellschaftliche Perspektive. Das Individuum beschreibt sich selbst, weil es nichts außer sich beschreiben kann, oder aber darin keinen Sinn mehr erblickt. Die Selbstreflexion soll eine Stabilisierung des Subjekts bewirken. Individuelle Verstümmelungen werden—so ließe sich argumentieren—zwar implizit gesellschaftlichen Ursachen anheim gestellt, doch werden diese nicht mehr konkretisiert, da der Gesellschaftsapparat nur noch als Bedrohung erlebt wird, die den Rückzug in die Subjektivität für Walsers Figur notwendig macht. So scheint Walser in der gleichzeitig mit *Brandung* veröffentlichten Aphorismensammlung *Meßmers Gedanken* seinen (zeitweiligen) 'Abschied von der Geschichte' unter dem Deckmantel seines gesichtslosen Protagonisten anzukündigen, wenn er Meßmer proklamieren läßt, die Deformation seiner Identität sei zwar den Auswirkungen des kapitalistischen Systems zuzuschreiben, mit dem gleichzeitigen Eingeständnis, daß mit Ausnahme dieses Globalverdikts in seinen Tiraden "[n]ichts Politisches" (MG 94) enthalten sei.

Wie aus diesen Betrachtungen ersichtlich werden dürfte, stehen in den Fiktionen *Hundstage* und *Brandung* sozio-politische oder gesellschaftskritische Aspekte nicht unmittelbar im Mittelpunkt, wie dies etwa in Kempowskis vorangegangenen Romanen—wenngleich von einer autobiographischen Warte aus—zumindest partiell der Fall war. Vielmehr soll die gesellschaftliche Enthobenheit der Protagonisten wohl auf einen von konservativer Teilnahmslosigkeit geprägten Zeitgeist verweisen. Der Walsers Prosa in der Regel inhärente kritische Zeitbezug äußert sich wieder in Texten nach *Brandung*, so in der 1987 erschienenen Deutschland-Novelle *Dorle und Wolf*, in seinem jüngsten Roman *Ohne einander* (1993) und, wenn auch gemäßigt und nahezu nostalgisch, in *Die Verteidigung der Kindheit* (1991).²³

Etwas erstaunlich an Halms 'unpolitischen Betrachtungen' ist, daß Walser just diese Nicht-Politisierung einst Thomas Mann vorwarf und anhand von *Tonio Kröger* mockierend demonstrierte. Nach Walser präsentierte Thomas Mann mit der Titelfigur einen Helden "der totalen Problemlosigkeit, der Leidensunfähigkeit durch herrschaftliche Identität"; eine Figur also, die dank des ihr eigenen unerschütterlichen Selbstbewußtseins der herrschenden Klasse über jegliche sozialen Konflikte erhaben ist.²⁴ Nun hat Walser in seiner Novelle *Ein fliehendes Pferd* eine subtile Parodie des *Tonio Kröger* vorgelegt,²⁵ und hat der gesellschaftlichen Unbeteiligung Krögers/Manns anhand von Halms unter den manipulativen gesellschaftlichen Einflüssen verunsichertem, kleinbürgerlichem Selbstgefühl mit einer entschieden kritischen Einstellung gekontert. Jedoch wird wiederholt klar, daß Halm liebend gern jenes großbürgerlich-erhabene Selbstbewußtsein besäße, wenn er dies beispielsweise an seinen Vorgesetzten in Deutschland so neidisch bewundert. Andererseits ist es ihm aufgrund seines ererbten Mangels an Selbstgefühl unmöglich, die ihm von Geburt an gesetzten sozialen Standesgrenzen psychologisch zu überschreiten, ein Schritt, den sein Pendant Sowtschick längst gemeistert hat.²⁶ Zwar läßt dieselbe ungesicherte, gesellschaftlich deformierte oder "unteraffirmierte Identität" (Walser, *Ironie* 178) Halm fast zehn Jahre später in *Brandung* zu einer komisch-grotesken Figur werden, die keine Gelegenheit verpaßt, sich eine Blöße zu geben, von einer sozialkritischen Thematik läßt sich jedoch in Bezug auf diesen Roman wohl nur sehr bedingt reden.

Kempowskis literarische Bezugsfigur Sowtschick andererseits kommt der von Walser kritisierten, allen sozialen Widersprüchen entrückten, überaffirmierten, (groß)bürgerlichen Identität vom Schlage eines Tonio Kröger wohl am nächsten. Die Insignien der herrschenden Klasse wie ein Banner vor sich hertragend, befindet er sich keineswegs in der Zwickmühle zwischen Künstler- und Bürgertum, sondern ist fraglos

letzterem verpflichtet. Allgemein als Chronist des deutschen Bürgertums bezeichnet, hat sich Kempowski, der in seinen Romanen einen durch die subjektiven Erfahrungsmöglichkeiten seiner Figuren gebrochenen Abriß deutschbürgerlicher Alltagswirklichkeit liefert, nicht unbedingt als scharfer Kritiker dieser Gesellschaft einen Namen gemacht. Vielmehr hat man Kempowski eine (parteipolitisch ungebundene) weitgehend reaktive Position der Mitte bestätigt, in der sich der Autor, was mögliche Aussagen zu soziopolitischen Fragen betrifft, durch außerordentliche Zurückhaltung gefällt (Dierks, *Kempowski* 16), eine Position, die in *Hundstage* immerhin als ironische Kritik an einem sich mit den Verhältnissen arrangierenden (groß)bürgerlichen Bewußtseins zum Ausdruck kommt.²⁷

Im Gegensatz zu Kempowski steht bei Walser in zahllosen Essays oder Reden eine jahrzehntelange aktive Teilnahme am politischen Geschehen in der Bundesrepublik zu Buche, wenngleich sich eine graduelle Verschiebung von Walsers ehemals dezidiert linken Position zu einer politisch etwas moderateren und affirmativen Gesinnung abzeichnet. In Walsers Prosa der achtziger Jahre läßt sich eine eigentümliche Mischung aus Affirmation, Kritik und Resignation nachvollziehen, wobei erstere, weil pragmatischer, jeweils am Ende seiner Fiktionen die Oberhand behält.²⁸ Ganz gleich ob die Figuren Zürn, Horn oder Halm heißen, alle müssen sie sich schließlich mit ihrem Leben zufrieden geben und "alles so gut finden wie es war" (B 304). Dieses erzwungene Gutheißen bei Walser sowie das zwischen Affirmation und Selbstparodie anzusedelnde 'Vorführen' guter Bürgerlichkeit in Kempowskis Roman mag die "eigene Lebensstimmung" dieser Autoren akkurat widerspiegeln.²⁹ Beide reagieren auf einen existentiellen Schreibimpuls, und das Erzählen selbst wird für sie gewissermaßen, wie es bei Kempowski heißt, zum "Mittelpunkt der Welt" (H 361). Dennoch ist weder Kempowski noch Walser ein der Subjektivität verhaftetes, ausschließlich an individueller Selbstvergewisserung interessiertes Schreibkonzept zu unterstellen.³⁰ Sowohl Form als auch Inhalt des Erzählten reflektieren eine ironische, fast parodistische Distanz zur Neuen Innerlichkeit, indem die subtil implizierte, objektivierende Erzählstimme die subjektive Figurenperspektive ironisiert. Obzwar sich bei Walser wie bei Kempowski der autobiographisch bedingte Impuls zur fiktionalen Behandlung des Alterns deutlich bemerkbar macht, ist die der Midlife Crisis thematisch untergeordnete Abkehr von Politischem auch als selbstreflexiv kritischer Kommentar über die Beweggründe der Figuren zu verstehen, sich von einer kritischen Auseinandersetzung mit dem wirklich gegebenen Zustand zu distanzieren. Die in den Romanen dargestellte Subjektivität erweist sich somit nicht als Einbahnstraße nach innen, sondern zielt subtil auf eine Beleuchtung des sozialen Umfeldes ab. Somit muß sich auch keiner der beiden Autoren durch solch sarkastische Kritik

an dem fiktionalen Eingeständnis der gesellschaftlichen Unzuständigkeit des Schriftstellers, wie sie Günter Grass 1985 geäußert hat (Grass 7), getroffen fühlen.

● NOTES

¹ Textnachweise finden sich unter folgenden Siglen: B = *Brandung*; FP = *Ein fliehendes Pferd*; MG = *Meßmers Gedanken*; H = *Hundstage*.

² Diese Parallelen fallen zwar ins Auge, zwängen allein jedoch wohl kaum zum Vergleich: Walser (geb. 1927), Kempowski (1929); ihre Helden: Walsers Helmut Halm zählt fünfundfünfzig, Kempowskis Alexander Sowtschick sechzig Jahre. Wichtig sind diese Daten lediglich als thematische Voraussetzung.

³ Walser betrachtet seine schriftstellerische Tätigkeit als "Geschichtsschreibung des Alltags" (*Wer ist ein Schriftsteller* 25), Kempowski versteht sein Schreiben als "Nur aufzeichnen, was da passiert war" (*Freisinger Tagblatt* 7. Jan. 1980, zitiert bei Patricia H. Stanley, S. 141).

⁴ In Walsers Romanen der sechziger und frühen siebziger Jahre, der sogenannten Kristlein-Trilogie, fungiert der Held selbst als Erzähler, der über den Umweg des Persönlich-Erfahrungshaften soviel Gesellschaftliches wie möglich einfangen will; in Kempowskis vorangehenden Romanen ist es durchweg ein minutiös berichtender Ich-Erzähler (oft selbst namens Kempowski), der es jedoch auch auf eine Chronik zeitlicher Umstände abgesehen hat.

⁵ Kempowskis Schriftstellerporträt wird von Sowtschick noch einmal potenziert, entwirft dieser doch selbst mit seiner gegenwärtigen Arbeit eine "Art Selbstbildnis" (H 22), nämlich sein "[D]ouble," den "alternden Schriftsteller" Gottfried Fingerling (H 32), der—und hier mag ein Bezug zu Walser vorliegen—einen Roman mit dem Titel "Flut" schreibt. Im selben Passus heißt es: "Er dachte an Brandung [], die ans Ufer schlägt ..." (H 195-96).

⁶ Vgl. z. B. die Vorbemerkung zum Roman wo die "Hundstage" mit dem "Sirius, ... auch Hundsstern genannt" (H 7) in Verbindung gebracht werden.

⁷ Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979) 246. Zur erlebten Rede in der englischsprachigen Erzähltheorie siehe Dorrit Cohns Kapitel "Narrated Monologue" in *Transparent Minds: Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton: Princeton UP, 1978) 99-140, insbes. 112-17 und 126.

⁸ In beiden Romanen wird die Anwesenheit eines implizierten Erzählers durch den (gelegentlichen) Tempuswechsel vom Imperfekt zum Präsens signalisiert (z. B. B 29; H 11). Dieser Zeiteinsatz unterbricht den Fluß der erlebten Rede und verweist auf die subjektive Bedingtheit des Erzählten. Im Unterschied zu Walser finden sich bei Kempowski zuweilen auch Kurzpässagen allwissend scheinender Äußerungen des Erzählers.

⁹ So etwa Halms Tendenz, seine Hoffnungen und Ängste zu intellektualisieren und sie dem Leser über seine Literaturlektüre zu vermitteln; siehe dazu die Aufsätze von Kurt Fickert und Siegfried Mews.

¹⁰ Eine sehr einträgliche Diskussion dieses Aspekts figurengebundener

Erzählhaltung findet sich bei Jean-Maurice Martin, insbes. S. 125-26.

¹¹ Etwa in den im Schlaf ausgestoßenen "Hilfeschrei[n]" (H 18), die an Helmut Halms "Schreitöne" nach vollzogenem Geschlechtsverkehr in *Ein fliehendes Pferd* erinnern (FP 122). Während für Sowtschick kein Schrei-Anlaß genannt wird, ist es bei Halm das Gefühl des Vernichtet-Seins, nachdem er sich durch sexuelle Betätigung den gesellschaftlichen Wettbewerbsnormen ausgesetzt fühlt.

¹² Besonders in ihrer physischen Erscheinung unterscheiden sich die zwei Hauptfiguren. Während Halm seine (offensichtlich übergewichtige) Erscheinung lächerlich und grotesk findet, fühlt sich Sowtschick "jugendlich und frisch, voll Spannkraft und Elastizität" (H 408) und legt einen unverblühten Narzißmus an den Tag, indem er sich in der Mächtgern-Rolle des "weltberühmten Autor[s]" (H 385), des tollen Aufreißertyps (H 361, 369) und des progressiven Lebenskünstlers (H 369) gefällt, der es durch seine überlegenen intellektuellen Fähigkeiten zu etwas gebracht hat. In seiner äußerlichen Erscheinung scheint Sowtschick eher dem Gegenteil Halms, Klaus Buch, aus der Novelle *Ein fliehendes Pferd* zu entsprechen (vgl. auch das tägliche Fitnessprogramm der beiden Figuren), wobei sich allerdings bei Buch das Flair des Erfolgreichen als Schein entpuppt.

¹³ Der bei Walser leitmotivisch wiederkehrende Schubert-Titel *Der Tod und das Mädchen* (B 97, 100, 284) wird bei Kempowski immerhin einmal erwähnt (H 20).

¹⁴ Potentielle Bezugnahmen auf *Brandung* finden sich bei Kempowski etwa in der weiblichen Figur Freddy, einer kalifornischen Badeschönheit, an die sich Sowtschick des öfteren erinnert (z.B. H 375). Wenn Sowtschick wiederholt an ein (für den Leser nicht konkretisierbares) Hotel-Erlebnis in Italien zurückdenkt—"... und die ganze Nacht der Krach" (H 396; s. a. 27, 83)—, ruft dies Halms italienische Feriennacht in Erinnerung, in der er durch die aus dem angrenzenden Hotelzimmer dringenden Laute eines Geschlechtsaktes vor seiner Frau in die Schranken seiner eigenen Inkompetenz verwiesen wurde (FP 66; B 164). Halms Frage, ob "Geistiges auch etwas ist ..." (B 210) entspricht Sowtschicks Klageruf "Zählte Geist denn gar nicht?" (H 396), ebenso wie Sowtschicks leicht abartige Würge-Phantasien mit sexuellem Beiklang (H 353) auch von Halm gehegt werden (B 236). Eine augenfälligere Parallele ergibt sich aus dem Umstand, daß Halm sich in seiner Verblendung plötzlich als Malvolio erkennt (B 284), den verliebten alternden Geck aus Shakespeares Lustspiel *Twelfth Night*, Sowtschick sich seinerseits mit Nick Bottoms (in der Tieck-Übersetzung Zettel, der Weber [vgl. H 358]), dem dupierten Esel aus *Midsummer Night's Dream* identifiziert.

¹⁵ Sowtschick fühlt sich "[a]lt und welk" (H 66); Halm leidet ganz offensichtlich unter seinem Alter (B 35, 57, 61, 104).

¹⁶ =Vgl. dazu: "Hundstage, das sind Tage, an denen das Leben stillzustehen scheint.... Danach rasen die Tage dem Herbst zu, Wehmut stellt sich ein: Gedanken an Abschied und Tod" (H 346).

¹⁷ Vgl. auch hier die Ähnlichkeit in der Formulierung. Wenn Halm sich überzeugt gibt, "daß das Leben ... etwas Schönes sei" (B 271), nimmt er Sowtschicks Äußerung vorweg: "Ach, es war doch schön, das Leben" (H 409).

¹⁸ Sowtschick ist sich sicher: "Der Fensehapparat würde die Rettung dieses Abends sein" (H 397), und Halm "kapituliert[]" vor dem "Fernsehgerät" (B 239), denn er weiß: "*Life is better on TV than at your front door*" (B 269).

¹⁹ Folgende Betrachtungen Sowtschicks geben Aufschluß darüber, wie es um sein vorgebliches gesellschaftliches Engagement bestellt ist: "Die Auseinandersetzung eines Arrivierten mit dem sogenannten 'Gesellschaftlichen'.... Im übrigen heiter, 'flockig' die Sache, und ein bißchen frech. Das politische Anliegen einbinden in Erotisches.... Das Projekt ... hätte den Vorteil, daß man sich engagiert geben könnte...." (H 406-07). Andererseits stört es Sowtschick, von Kritikern in Anlehnung an Handkes selbst-proklamierten Subjektivismus als "Bewohner eines Elfenbeinturms" (H 269; vgl.84) denunziert zu werden.

²⁰ Bei Sowtschick eine vandalenhafte Verwüstung seines Hauses durch eine Horde Jugendlicher; bei Halm ein Sturz beim Tanz mit seiner Studentin, der ihn mit blauen Flecken davonkommen läßt, für sie jedoch als Grund gelten darf, daß sie sich bei einem späteren Erdbeben nicht aus ihrem Auto befreien konnte und ums Leben kam.

²¹ Vgl. dazu Sowtschicks Schlafzimmer, seine uneinnehmbare "Fluchtburg," die ihm stets eine letzte Rückzugsmöglichkeit vor der Außenwelt gewährt. Bei Halm äußert sich die Fluchthematik konkret (nicht nur im Hinblick auf *Ein fliehendes Pferd*) als räumliche Flucht vor "all d[en] Fesseln, die ihn an sein eng reguliertes Leben daheim binden und seine Freiheit beschränken..." (Vormweg 104).

²² Mews (233-34) spricht in Bezug auf *Brandung* von dem "in seiner intellektuellen Nabelschau befangenen Protagonisten," was natürlich auch auf Sowtschick *par excellence* zutrifft.

²³ Im Gegensatz dazu steht Walsers Roman *Jagd* (1988), eine Fortsetzung der Lebensprobleme von Gottlieb Zürn, dem Protagonisten in *Das Schwanenhaus* (1980), formal wie thematisch näher bei *Brandung*.

²⁴ Martin Walser, "Die Ironiker," *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981) 93. Entstanden ist dieser Aufsatz mit großer Wahrscheinlichkeit um 1976, etwa zur selben Zeit wie die folgende Novelle (vgl. das Nachwort zu den *Vorlesungen* [211]).

²⁵ Siehe dazu den Aufsatz von Manfred Dierks, "Nur durch Zustimmung kommst du weg": Martin Walsers Ironie-Konzept und 'Ein fliehendes Pferd,'" *Literatur für Leser* 7 (1984) 44-53. Auffallend in *Brandung* sind die thematischen Parallelen zu *Tod in Venedig*, z.B. in Halms/Aschenbachs Auslandsreise und folgender erotischen Obsession oder ihre pathetischen Verjüngungsversuche.

²⁶ Man fragt sich, ob Kempowski die thematischen, motivischen und faktischen Parallelen (die oft wie Anspielungen scheinen) bewußt in seinen Roman

eingearbeitet hat, um sich dann durch das psychologische Make-up seines Protagonisten von Walser abzugrenzen. Denn wenngleich Walser, und das gilt für alle seine Romane, die Schwächen seiner Figuren als angeboren und daher unabänderlich rechtfertigen will, erscheint diese Entschuldigung, wie an Sowtschick deutlich wird, nicht immer zwingend.

²⁷ Dierks kommentiert hierzu treffend: "Er [Kempowski] stellt es [jenes Bewußtsein] kritisch heraus mit dem von Sympathie geschärften Blick dessen, der zugleich auch noch das Gute darin sucht" (*Walter Kempowski* 128).

²⁸ Die Novelle *Dorle und Wolf* sei hier ausgeklammert, da sie angesichts des konkreten persönlichen Engagements Walsers für ein nationalspezifisches politisches Dilemma vergangener Tage (deutsche Teilung) thematisch aus der Reihe fällt.

²⁹ So Walser in einem Interview mit Paul Reitze, betitelt "Mit kleinen Magneten auf Jagd nach Figuren," *Die Welt* 4. Okt. 1988: 21.

³⁰ Während dies der Kritik immer wieder als Anstoß zur Kritik an der Neuen Innerlichkeit diene, ist in neueren Studien gerade der kommunikative Aspekt und die mitunter auch gesellschaftliche Relevanz dieser Prosa betont worden; vgl. Linda DeMeritt, *New Subjectivity and Prose Forms of Alienation: Peter Handke and Botho Strauß*, *Studies in Modern German Literature* 5 (New York: Peter Lang, 1987).

● LITERATURVERZEICHNIS

- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- Dierks, Manfred. "Nur durch Zustimmung kommst du weg": Martin Walsers Ironie-Konzept und *Ein fliehendes Pferd*. *Literatur für Leser* 7 (1984) 44-53.
- _____. *Walter Kempowski*. Autorenbücher 39. München: Beck, 1984.
- Fickert, Kurt. "A Literary Collage: Martin Walser's *Brandung*." *The International Fiction Review* 15.2 (1988): 96-102.
- Grass, Günter. "Vorrede." *Der Traum der Vernunft Vom Elend der Aufklärung*. Bd. 2. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1986. 7-8.
- Kaes, Anton, "Porträt Martin Walser. Ein Gespräch." *German Quarterly* 57 (1984): 432-49.
- Kempowski, Walter. *Hundstage*. München: Knaus, 1988.
- Koopmann, Helmut. "Tendenzen des deutschen Romans der siebziger Jahre." *Handbuch des deutschen Romans*. Hrsg. H. Koopmann. Düsseldorf: Bagel, 1983. 574-86; 655-56.
- Marcuse, Herbert. *Triebstruktur und Gesellschaft*. Übers. Marianne von Eckardt-Jaffe. 1955. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- Martin, Jean-Maurice. *Untersuchungen zum Problem der erlebten Rede. Der*

- ursächliche Kontext der erlebten Rede, dargestellt an Romanen Robert Walsers*. Europäische Hochschulschriften. Serie 1, Deutsche Sprache und Literatur 1009. Bern: Peter Lang, 1987.
- Mews, Siegfried. "Martin Walsers *Brandung*: Ein deutscher Campusroman?" *German Quarterly* 60 (1987): 220-36.
- Reitze, Paul. "Mit kleinen Magneten auf Jagd nach Figuren." Interview mit Martin Walser. *Die Welt* 4. Okt. 1988: 21.
- Stanley, Patricia H. "Walter Kempowski." *Dictionary of Literary Biography 75: Contemporary German Fiction Writers Second Series*. Hrsg. Wolfgang Elfe und James Hardin. Detroit: Gale Research Company, 1988. 139-45.
- Stanzel, Franz. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979.
- Vormweg, Heinrich. "Bittersüß die Schmerzen des Alterns." Rez. von *Brandung*. *Süddeutsche Zeitung* 31. Aug. 1985: 104.
- Walser, Martin. *Brandung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- _____. *Ein fliehendes Pferd*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978.
- _____. *Meßmers Gedanken*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.
- _____. *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981.
- _____. *Wer ist ein Schriftsteller: Aufsätze und Reden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.
- _____, and Ulrich Khuon. *Ein fliehendes Pferd. Theaterstück*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.