

Alles andere als bloß vergnüglich:
Humor und Komik im Werk
von Walter Kempowski

Der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Fakultät III: Sprach- und Kulturwissenschaften
zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
vorgelegte Dissertation

von

Regina Jerichow
geboren am 21.01.1961 in Oldenburg

Erstgutachterin: Prof. Dr. Sabine Kyora

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Werkauswahl.....	3
1.2	Begriffsbestimmungen.....	4
1.3	Forschungslage	9
1.4	Methodik.....	14
1.5	Zielsetzung.....	16
2	Das Komische – eine Annäherung	18
2.1	Flüchtiges Phänomen.....	18
2.2	Komik versus Humor.....	20
2.3	Überlegenheit, Entlastung und Inkongruenz	22
2.4	Argumente für und wider die Inkongruenztheorie	25
2.5	Mithilfe von „scripts“ lustige Texte beurteilen.....	28
2.6	Formen des Komischen	32
2.7	Weitere Spielarten des Komischen	38
2.8	Komik und Moderne.....	41
3	Intertextualität – eine Begriffsbestimmung	46
3.1	Zentrale Strategie im Werk von Walter Kempowski	46
3.2	Geschichte der Text-Text-Beziehungen.....	46
3.3	Auf zweiter Stufe.....	48
3.4	Anwendbare Typologie.....	52
4	„Im Block. Ein Haftbericht“	57
4.1	Gestohlene Jugendjahre	57
4.2	Forcierter Stilwandel	60
4.2.1	Collage als Kompositionsprinzip.....	64
4.2.2	Komische Wirkung einer wortkargen Nüchternheit	66
4.2.3	Bewundertes Vorbild.....	78
4.3	Scurrile Aussprache und Dialektsplitter als komischer Kontrast	80

4.3.1	Sich lustig machen	83
4.3.2	Kuriose Sprachformeln und Komik der Wiederholung	88
4.4	Aus komischer Distanz	94
5	„Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman“	97
5.1	Erprobte Komikformen.....	97
5.1.1	Alles frei erfunden	100
5.1.2	Bürgerliche Rede	104
5.1.3	Katastrophen im Konjunktiv.....	108
5.2	Komik der Phrasen	112
5.2.1	Karl	113
5.2.2	Grete.....	116
5.3	Das Nervöse und das Polnische	118
5.4	Komisches Potenzial einer fragwürdigen Pädagogik	122
5.5	Komischer Umgang mit einem Tabu	127
5.6	Mit dem Entsetzen Scherze treiben	131
5.6.1	Komik der stereotypen Wiederkehr	132
5.6.2	Simple Seelen im Bombenhagel	135
5.7	Resümee.....	139
6	„Sirius. Eine Art Tagebuch“	142
6.1	Variantenreiche Stimme.....	142
6.2	Biografische Legende	150
6.3	Das Tagebuch als literarisches Werk	155
6.4	Komik der spöttischen Verehrung.....	160
6.5	Komische Übertreibung und Kunst der Beleidigung.....	165
6.5.1	Sich verstellen und sich dumm stellen.....	170
6.5.2	Sich grau und unscheinbar fühlen.....	175
6.6	Komische Interaktionsdramen	181
6.7	Komische Kontraste.....	185
6.8	Funktion des Humors.....	191

7	„Letzte Grüße“	193
7.1	Bloß kein Abschied.....	193
7.1.1	Kempowski und sein poetisches Alter Ego.....	196
7.1.2	Alles miteinander verflochten.....	199
7.1.3	Komische Interaktionsdramen zum Zweiten	202
7.1.4	Dem Grotesken Raum geben	207
7.1.5	Wahnsinnig komisch.....	211
7.2	Mehrzweckjacke und andere Peinlichkeiten	215
7.3	Wiederholung als humoristisches Prinzip.....	221
7.3.1	Komische Beleidigung: Dünnbrettbohrer	222
7.3.2	Der Konkurrent war schon da: Adolf Schätzing	225
7.3.3	Hintergrundrauschen: Bomberpiloten.....	228
7.4	Komisches Unheil.....	232
8	Abschlussbemerkung	240
	Literaturverzeichnis.....	246

1 Einleitung

„Von mir erwarten die Leute immer was Lustiges, sie grinsen schon, wenn ich aufs Podium schreite.“¹ Vertraut man dem Tagebucheintrag vom 5. Mai 1983, dann war sich Kempowski seiner humoristischen Wirkung sehr bewusst, sah darin aber auch eine Gefahr, wie er wenige Zeilen später schreibt: „In Deutschland riskiert man mit Humor Kopf und Kragen. Die Deutschen können Possen nicht unterscheiden von einer Groteske“. Der Erzähler dürfe nicht komisch sein, und falls doch, „dann muss er zur Strafe als Hofnarr des Bürgers auf den Stufen sitzen“.² Die wenigen Zitate lassen erahnen, dass der Titel dieser Arbeit – Humor und Komik im Werk von Walter Kempowski – zwar kurz und einprägsam klingt, aber mitnichten ein schlichtes Feld absteckt, das es hier zu bearbeiten gilt. Der erste Teil der Überschrift „Alles andere als bloß vergnüglich“ erscheint ebenfalls nur auf den ersten Blick als unspektakuläre, womöglich sogar verzichtbare Aussage. Denn obgleich der Unterhaltungs- und Vergnügungswert von Kempowskis Tagebüchern und Romanen in der Literaturgeschichte und -kritik unbestritten sind, hat es mit dem Adjektiv „vergnüglich“ eine besondere Bewandnis: Es gehörte zu den „Lieblingshasswörtern“³ des Schriftstellers aus den Rezensionen seiner Bücher in den Feuilletons der großen Zeitungen. Für ihn war es ein Indiz dafür, dass die Beschäftigung mit ihm und seinen Werken nur allzu oft an der Oberfläche blieb.

Dass dem Komischen im Werk von Walter Kempowski einige Bedeutung zukommt, ist Lesern und Kritikern schon früh aufgefallen und immer wieder zum Ausdruck gebracht worden. Die unerwartete Verbindung von Humor und leidvoller Geschichte, die Komisierung des Unheils, wie sie vor allem in den Romanen „Tadellöser & Wolff“ und „Uns geht’s ja noch gold“ zum Ausdruck kommt, bescherte dem Dorfschullehrer und Schriftsteller aus Nartum großen Erfolg bei der Leserschaft. Er wurde zu einem der meistgelesenen deutschen Gegenwartsautoren. Doch lange Zeit wurden seine erfolgreichen Bücher in den Milieus intellektueller Kritik nicht als moderne Literatur wahrgenommen, sondern als Unterhaltung. Dann aber erschien 1993 der erste Band seines vierteiligen Monumentalwerkes „Das Echolot“. Dieses „Kollektive Tagebuch“ schlug ein „wie eine Bombe“ und ließ die Maßstäbe, die man an Kempowski bisher angelegt hatte, in sich zusammenfallen.⁴ Eine ähnliche Zäsur findet sich auch in der

¹ Kempowski, Walter: Sirius, eine Art Tagebuch (1990), München: btb, 2006, S.186/187.

² Ebd.

³ Spinnen, Burkhard: Kempowskis Abschied. In seinem neuen Roman kehrt Alexander Sowtschick wieder – und stirbt, in: DIE ZEIT, Nr. 42/09.10.2003.

⁴ Ebd.

Wahrnehmung der Kempowski'schen Komik. Nach Einschätzung des Literaturwissenschaftlers Tom Kindt ist es seit der Veröffentlichung von „Tadellöser & Wolff“ im Jahr 1971 bis in die Gegenwart unstrittig gewesen, dass Komik in den Werken des Schriftstellers eine Rolle spielt, doch hat sich ihre Bewertung gewandelt.⁵ Vor der deutschen Wiedervereinigung war der Hinweis auf Komisches bei Kempowski „nicht selten mit mehr oder weniger ausdrücklichen Vorwürfen verbunden, wie etwa denen der Seichtheit, der Boshaftigkeit oder gar der Verharmlosung von Verbrechen und Leid“.⁶ Seit der Zeit um 1989 aber sind nicht nur die „entsprechenden Stimmen nach und nach verstummt“; seitdem findet sich auch in fast jedem Beitrag zu seinen Werken, die „Echolot“-Bände einmal ausgenommen, eine lobende Erwähnung seiner Komik.⁷ Vom „unnachahmlichen Humor“ seiner Bücher, von „rasender“, „erschütternder“, „umwerfender“ oder gar „unübertrefflicher“ Komik ist in den Rezensionen die Rede.⁸ So zutreffend diese Einschätzungen auch erscheinen, so verraten sie doch wenig über die Formen und Funktionen des Komischen im Werk des Nartumer Schriftstellers. Noch im April 2008 hatte seine 2019 verstorbene Witwe Hildegard Kempowski in einem Interview mit dem Popliteraten Benjamin von Stuckrad-Barre beklagt, dass die Komik im Werk ihres Mannes, obgleich sie auf nahezu jeder Seite auftauche, nie gründlich untersucht worden sei.⁹ Das entspricht den Aussagen Kindts: Kempowskis Komik werde seit den Wendejahren zwar nicht mehr als Einwand gegen die Texte herangezogen, aber auch nicht zum Schwerpunkt einer Analyse gemacht.¹⁰ Das soll mit dieser Dissertation nachgeholt werden, damit die Wahrnehmung des Komischen im Werk Kempowskis nicht an der Oberfläche bleiben muss und die zentrale Frage in dieser Arbeit beantwortet werden kann: die Frage nämlich, welche Funktion der Einsatz des Humors in diesem Werk übernimmt, sei es in den Romanen oder sei es im Tagebuch. Und so viel soll an dieser Stelle bereits vorausgeschickt werden: Kempowski dient der Einsatz des Komischen mehr als nur einem einzigen Zweck, wie die Sichtung der Formen und Kontexte dieser Komik verdeutlichen wird.

⁵ Vgl. Kindt, Tom: „Ich bin traurig und pfeife vor mich hin.“ Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, in Lutz Hagestedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, von Berlin/Boston: De Gruyter, 2010, S.275.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S.276.

⁸ Ebd.

⁹ Stuckrad-Barre, Benjamin von: Hildegard Kempowski über den Witz ihres Mannes, Welt Online (2008), <https://www.welt.de/kultur/article1854946/Hildegard-Kempowski-ueber-den-Witz-ihres-Mannes.html> (Abgerufen am 05.08.2023)

¹⁰ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.277.

1.1 Werkauswahl

Um die Vielschichtigkeit und die Varianten der Komik im Werk von Walter Kempowski angemessen untersuchen zu können, habe ich für diese Arbeit vier Werke aus unterschiedlichen Schaffensperioden ausgewählt, drei Romane und ein Tagebuch. Die Untersuchung beginnt mit Kempowskis wortkargem, lakonischen Romandebüt „Im Block. Ein Haftbericht“ aus dem Jahr 1969, in dem er von den traumatischen Erfahrungen seiner acht Jahre im Zuchthaus Bautzen erzählt. Mit dem Erscheinen dieses Buches war zugleich der Grundstein gelegt für die danach folgende „Deutsche Chronik“, die zu einer der erfolgreichsten Romanzyklen der deutschen Gegenwartsliteratur gehört. Anhand dieses Romans zeigt sich, wie der Autor selbst bei einem derart ernsten Thema mithilfe der Lakonie humoristische Effekte erzielt. Das zweite Buch, „Tadellöser & Wolff“ (1971), ist der Folgeroman nach dem „Haftbericht“ und werkgeschichtlich der erste Band seiner insgesamt neunbändigen „Deutschen Chronik“ (inklusive der drei Befragungsbände). Er gehört zu den auflagenstärksten deutschsprachigen Romanen nach 1945 und war spätestens durch die TV-Verfilmung durch Eberhard Fechner (1975) in den 1970er Jahren auch der populärste. Er behandelt aus der begrenzten Perspektive einer gutbürgerlichen Familie die Zeit zwischen 1938 und 1945 in Rostock, der Heimatstadt des Schriftstellers. Nach Kempowskis Debüt und dem Roman „Tadellöser & Wolff“, dem Pionierband der „Deutschen Chronik“, erscheint es nur folgerichtig einen weiteren „Erstling“ im Hinblick auf die von Kempowski eingesetzten Komikformen zu analysieren: „Sirius“, das Tagebuch des Jahres 1983 und erschienen 1990, ist das erste seiner drei zu Lebzeiten veröffentlichten Diarien. Vor seinem Tod erschienen außerdem „Alkor“ (2001), das Tagebuch des Wendejahres 1989, und „Hamit“ (2006), in dem Kempowski von seiner ersten Rostock-Reise nach der Wiedervereinigung berichtet. Das umfangreiche Werktagbuch zum „Echolot“ – „Culpa“, erschienen 2005 – wird ebenfalls zu seinem Tagebuchwerk gezählt. Der Titel „Sirius“, die lateinische Bezeichnung für den „Hundsstern“, verrät bereits seine Verbindung zum 1988 erschienenen Roman „Hundstage“, über dessen Entstehung Kempowski im Tagebuch Auskunft gibt und in dem erstmals der Schriftsteller Alexander Sowtschick als Protagonist auftaucht. Kempowski nannte seine Bücher, die ab 1988 erschienen sind, die „Zweite Chronik“.¹¹ Sowtschick ist zugleich der Protagonist des Romans „Letzte Grüße“, der den Abschluss meiner Analyse bildet. Mit ihm bietet sich eine gute Gelegenheit zu überprüfen,

¹¹ Brand, Peter: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“. Der Roman „Letzte Grüße“ vor dem Hintergrund des Gesamtwerks, in: Carla Damiano, Jörg Drews und Doris Plöschberger (Hrsg.): „Was das nun wieder soll?“ Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis, Göttingen: Wallstein, 2005, S.248.

ob der Schriftsteller das für den „Haftbericht“ und den „Tadellöser“-Roman entwickelte Komik-Instrumentarium in seinem literarischen Spätwerk übernommen hat. Für seinen Protagonisten Sowtschick war Kempowskis Selbstinszenierung als Autor und Mensch „in vielem Bildspender“¹², sodass sich erkennbare Parallelen zwischen den Tagebuch-Notaten in „Sirius“ und den Betrachtungen zu den Eitelkeiten und Rivalitäten des Literaturbetriebs in „Letzte Grüße“ ergeben. Sowtschick unternimmt im Herbst 1989, kurz vor der Wende, auf Einladung eines renommierten deutschen Kulturinstituts eine Lesereise durch Amerika und stirbt auf den letzten Seiten des Romans. Als das Buch im August 2003 im Knaus Verlag erschien, wurde sogleich in der Presse der Rückzug Walter Kempowskis als Romancier verkündet.¹³ Tatsächlich hatte er in einem Zeitungsinterview angekündigt, sich als Geschichtenerzähler und Romanschriftsteller von der literarischen Bühne verabschieden zu wollen.¹⁴ Schon ein Jahr später aber nahm er seine Äußerungen wieder zurück.¹⁵ Und im Jahr 2006 erschien schließlich sein letzter Roman unter dem Titel „Alles umsonst“.

1.2 Begriffsbestimmungen

Um die Voraussetzungen für eine angemessene Auseinandersetzung mit dem Komischen bei Kempowski zu schaffen, stehen am Anfang dieser Arbeit zwei Begriffsbestimmungen. Erstens wird skizziert, was unter Komik im Allgemeinen zu verstehen ist, ohne damit eine eigene Theorie des Komischen aufstellen zu wollen. Zweitens soll der schillernde, schwer zu definierende Begriff der Intertextualität erläutert werden, um eine zentrale literarische Strategie des Schriftstellers nachvollziehen zu können. So lässt sich herausfinden, welche intertextuellen Bezüge mit dem Komischen einhergehen, und wie durch sie das humoristische Potenzial einzelner Textpassagen noch einmal gesteigert wird.

1. Die Frage nach dem Wesen des Komischen beschäftigt den Menschen schon seit rund zwei Jahrtausenden, und das Spektrum der Antworten ist folglich ebenso breit wie unübersichtlich. An dieser Stelle kann es sich nur um eine Annäherung handeln, um den Versuch, angesichts der nahezu unüberschaubaren Fülle von Theorien und Denkansätzen einen zumindest groben Überblick zu gewinnen. Um eine allgemeingültige Definition zu finden, haben sich in den

¹² Elit, Stefan: Komische Fluchten aus der „Deutschen Chronik“ oder (Selbst-)Archivierung der 1980er Jahre? Kempowskis Autorimago Alexander Sowtschick in „Hundstage“ und „Letzte Grüße“, Paderborn, 2025. (DOI: 10.17619/UNIPB/1-2348), S.2.

¹³ Vgl. Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.247.

¹⁴ Kunckel, Susanne: „Abschied vom Leser“, Interview mit Walter Kempowski, Welt am Sonntag, 14.09.2003.

¹⁵ Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, ebd.

vergangenen Jahrhunderten in der Humorforschung drei prägnante Erklärungsmodelle herausgebildet. Vertreter der Überlegenheitstheorie, deren Ansätze sich schon in antiken Beiträgen erkennen lassen, gehen davon aus, dass das Lächerliche mit einer Wahrnehmung von Unzulänglichkeit einhergeht, die im Betrachter ein Gefühl der Größe beziehungsweise Überlegenheit hervorruft, sofern er selbst nicht betroffen ist. Die Entlastungstheorie ist dagegen ein vergleichsweise junges Modell, das seine heutige Ausformung im 19. Jahrhundert erreicht hat. Die einflussreichste Position nimmt dabei Sigmund Freuds Studie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) ein. Für Freud schien die Lust des Witzes „aus erspartem Hemmungsaufwand hervorzugehen, die der Komik aus erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand, die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand“.¹⁶ In allen drei Arbeitsweisen „unseres seelischen Apparats“ stamme die Lust „von einer Ersparung“.¹⁷ Vertreter der Entlastungstheorie nehmen mit Freud an, dass Komik und verwandte Phänomene „als Einsparungen im psychischen Energiehaushalt von Individuen anzusehen sind“ und dass das Komische „mit der als lustvoll erfahrenen Befreiung von moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen“ einhergeht.¹⁸ In den vergangenen 100 Jahren ist das Modell grundlegend kritisiert worden und wird „nur noch in einzelnen Aspekten und bestimmten Interpretationen angewendet“.¹⁹ Das dritte Konzept dagegen, die Inkongruenztheorie, hat sich innerhalb der so vielstimmigen Humorforschung weitgehend durchgesetzt. Die Sichtweise stieg bereits im 18. Jahrhundert zur bestimmenden Komiktheorie auf und wurde 1778 von James Beattie auf eine Formel gebracht, die das Komische auf das Inkongruente zurückführt: „Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage“.²⁰ Nach den Erläuterungen von Kindt lässt sich Komik demnach „nur unter Einbeziehung der Wahrnehmung eines Missverhältnisses verstehen“.²¹ Bei der Feststellung, dass zwischen dem Inkongruenten und dem Komischen ein enger Zusammenhang besteht, herrscht unter den Humorforschern, die so oft unterschiedlicher Ansicht sind, seltene Einigkeit. Da das Inkongruenzkonzept eine wesentliche Komponente in einer Theorie des Komischen ist, spielt sie auch in der Analyse der Komik und Komikformen im Werk Kempowskis eine große Rolle. Allerdings darf nicht

¹⁶ Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905), Frankfurt/Main: Fischer, 8. Aufl., 2006, S.249.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Kindt, Tom: Komik/Humor, Grundbegriffe des Komischen, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik, ein interdisziplinäres Handbuch, Metzler/Springer-Verlag: Stuttgart, 2017, S.3.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Beattie, James: „Essays on Laughter and Ludicrous Composition“ (1778), zitiert nach Tom Kindt, Komik/Humor, S. 3.

²¹ Ebd.

verschwiegen werden, dass sich eine belastbare Definition des Komikbegriffs auch mit Hilfe der Inkongruenztheorie immer wieder zu entziehen droht. Das liegt vor allem am schillernden Begriff „Inkongruenz“, der in der Humorforschung sehr unterschiedlich verwendet wird. Besonders einleuchtend klingt die knappe Definition von Ralph Müller, für den Inkongruenz ganz allgemein bedeutet, dass ein „wahrgenommener Sachverhalt mit dem erfahrungsweltlichen Wissen kollidiert“; er wird entweder als unpassend oder gar als unmöglich beurteilt.²² Dem Einwand von Beatrix Müller-Kampel, dass der Begriff „zu vage und zu wenig trennscharf“ sei, begegnet Kindt mit einer Reihe von Spezifizierungen.²³ So spricht er sich etwa gegen die Bedingung der Harmlosigkeit aus, die schon Platon und Aristoteles von komischen Gegenständen einforderte.²⁴ In Literatur und Film finden sich zahlreiche Beispiele für Inkongruenzen, die komisch, aber keineswegs harmlos sind. Man denke nur an Genres wie die Satire, den schwarzen Humor, Sick Humor, die Splatter-Comedy oder die Anarcho-Komik eines Monty Python. Für Kempowski gilt, dass sich die komischen Passagen im Roman „Tadellöser & Wolff“ – namentlich in den Kapiteln, die die Bombardements beschreiben –, vor allem aber in „Letzte Grüße“ zunehmend dem schwarzen Humor annähern.

Inkongruenz ist auch der Schlüsselbegriff in der „Semantic Script-based Theory of Humor“ (SSTH) und dem erweiterten Modell „General Theory of Verbal Humor“ (GTVH), die der Anglist und Linguist Victor Raskin gemeinsam mit seinem Schüler Salvatore Attardo unter vornehmlicher Bezugnahme für die Textsorte „Witz“ entworfen haben und die Kindt zur Grundlage seiner Überlegungen für eine Theorie des sprachlichen Humors genommen hat. Die GTVH gilt seiner Ansicht nach als „der derzeit theoretisch am weitesten elaborierte und empirisch am besten erprobte Vorschlag zur Modellierung sprachlicher Komik“, die in dieser Arbeit nicht unberücksichtigt bleibt.²⁵ Es hat sich gezeigt, dass das Modell für meine Analyse für viele, aber nicht für alle komischen Textpassagen nutzbar gemacht werden kann, um das notorisch vage Konzept der Inkongruenz zu präzisieren und aufzulösen. An dieser Stelle soll es in seinen wichtigsten Aspekten kurz umrissen werden. Grundlage dieser Theorie ist ein „abstrahiertes Lexikon“, das sich aus scripts zusammensetzt.²⁶ Für Linguisten repräsentiert ein script das semantische Umfeld eines Wortes oder eines Begriffs. Darunter werden in der Regel

²² Müller, Ralph: Die Theorie der Pointe, Paderborn: mentis, 2003, S.103.

²³ Müller-Kampel, Beatrix: Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien, Graz: Universitätsbibliothek Graz, 2015, S.13.

²⁴ Kindt: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert, Deutsche Literatur, Studien und Quellen, Band 1, Akademie Verlag: Berlin, 2011, S.65.

²⁵ Ebd., S.69.

²⁶ Müller: Theorie der Pointe, S.115/116.

standardisierte Ereignisabfolgen verstanden, aber auch allgemeine kulturelle Regelmäßigkeiten wie der typischen Ablauf von Handlungen oder die lexikalische Bedeutung von Ausdrücken.²⁷ Raskin zufolge kann ein Text als komisch bezeichnet werden, wenn er teilweise oder vollständig kompatibel mit zwei verschiedenen scripts ist und wenn beide in Opposition zueinander stehen.²⁸ Der sprachliche Humor ist demnach das Resultat von script-Konflikten, wie in Kapitel II dieser Arbeit zur Begriffsbestimmung des Komischen ausführlich erläutert wird.

2. Intertextuelle Bezüge herzustellen, war eine zentrale Strategie Kempowskis, die in dieser Arbeit immer dann besondere Beachtung findet, wenn sein komplexes Textnetzwerk mit den Komikformen eine Verbindung eingeht. Sascha Feuchert versteht diese Strategie als Angebot des Autors zu einem „intertextuellen Pakt“, der sein Werk „in seiner ganzen Tiefe aufzuschließen hilft“. ²⁹ Was genau darunter zu verstehen ist, soll der folgende Versuch einer Begriffsbestimmung klären. In jedem schriftlich überlieferten Text der Weltliteratur finden sich „mehr oder weniger sichtbare Spuren anderer Texte“. ³⁰ Das Interesse an diesen Text-Text-Beziehungen ist kein Phänomen der modernen oder postmodernen Literaturtheorien, sondern reicht zurück bis in die antike Rhetorik. Wesentlich geprägt wurde die Intertextualitätstheorie von dem russischen Literatur- und Sprachtheoretiker Michail. M. Bachtin (1895-1975). Als Grundlage seiner Überlegungen postulierte er die Unmöglichkeit, „den Sinn eines Wortes, einer Äußerung oder eines Textes festzuschreiben, ohne dessen Kontexte mit zu bedenken“. ³¹ Nach dem Diktum von Manfred Pfister ist die Theorie der Intertextualität „die Theorie der Beziehungen zwischen Texten,“ ³² doch ist höchst umstritten, welche Arten von Beziehungen unter dem Begriff „Intertextualität“ verstanden werden. Um ihn dennoch in den Blick nehmen zu können, werden zwei universale Ansätze ausführlicher vorgestellt: das umfangreiche Werk „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“ des Franzosen Gérard Genette (1982) und die Aufsätze zur Intertextualität von Ulrich Broich und Manfred Pfister (1985). Der Strukturalist Genette war einer der ersten Theoretiker, der eine Systematisierung der Text-Text-Beziehungen

²⁷ Kindt: Literatur und Komik, S.72.

²⁸ Ebd.

²⁹ Feuchert, Sascha: Vermischte Nachrichten und der intertextuelle Pakt, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S.140

³⁰ Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013, S.7.

³¹ Ebd., S.33.

³² Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, zitiert nach Beate Müller, Komische Intertextualität: Die literarische Parodie, in: Gerd Stratmann (Hrsg.), Horizonte, Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne, Band 16, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994, S.147.

vornahm. Für ihn sind Texte, die in Beziehung zu anderen Texten stehen, in der Literatur nicht die Ausnahme, sondern die Regel: Jeder literarische Text ist auf zweiter Stufe angesiedelt.³³ Eine „anwendbare Typologie der Text-Text-Beziehungen“ zu entwickeln, war das erklärte Ziel der beiden Anglisten Broich und Pfister.³⁴ In ihrer Theorie spielt die historische Abfolge der Text-Text-Beziehungen eine entscheidende Rolle, denn sie basiert auf zwei Kategorien: auf dem Text, den der Autor geschrieben hat und der gelesen wird, und dem Prätext, der diesem Text räumlich und zeitlich vorausgeht. Prätexte sind für Broich und Pfister nur solche Texte, „auf die der Autor bewußt, intentional und pointiert anspielt und von denen er möchte, daß sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution erschlossen werden“.³⁵ So haben sich Broich und Pfister auf drei verschiedene Formen des Textbezugs verständigt: Autotextualität (ein Text bezieht sich nur auf sich selbst), Intratextualität (ein Text bezieht sich auf einen Text oder mehrere desselben Autors) und Intertextualität (ein Text bezieht sich auf „fremde“ Texte anderer Autoren).³⁶ Damit ist an dieser Stelle in groben Zügen das theoretische Zentrum der Ansätze von Genette sowie von Broich und Pfister formuliert. Beide Theorien fächern sich in eine Vielzahl von Kategorien und Unterarten auf, die im Kapitel III. ausführlich behandelt werden.

So viel aber lässt sich für meine Arbeit hier vorausschicken: In den Romanen Kempowskis sind vor allem drei Spielarten des intertextuellen Bezugs zu finden – das markierte Zitat, das Plagiat, das heißt die wörtliche, aber nicht gekennzeichnete Übernahme aus einem anderen Werk – bei Kempowski handelt es sich um Selbstzitate – und die Anspielung, das heißt die fragmentarische, nicht deklarierte Entlehnung, die nur zu verstehen ist, wenn der Text, auf den Bezug genommen wird, bekannt ist.³⁷ Zudem kommt der Intratextualität nach dem Konzept von Broich und Pfister besondere Bedeutung zu. Feuchert versteht darunter die „vielfältigen Beziehungen, die sich in den Werken Kempowskis untereinander ergeben“.³⁸ Ähnlich wie die intertextuellen Bezüge funktionieren sie mithilfe von deutlich erkennbaren Zitaten – etwa Leitmotiven, die einzelne Werktitel überschreiten –, Plagiaten beziehungsweise unmarkierten Selbstzitaten und Anspielungen, die sich Kennern seines Werkes ohne Weiteres erschließen. Um das etwas missverständliche Wort „Plagiat“ an dieser Stelle zu konkretisieren, sei ein

³³ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.111ff.

³⁴ Ebd., S.145ff.

³⁵ Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, zitiert nach Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk, S.148.

³⁶ Ebd.

³⁷ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.143.

³⁸ Ebd., S.146.

Beispiel aus Feucherts Analyse genannt. Danach handelt es sich beim Ende des Romans „Uns geht's ja noch gold“ und beim Anfang von „Im Block“ um ein solches Plagiat im Sinne Genettes. Die Romane enden beziehungsweise beginnen mit exakt demselben Abschnitt: „Im Morgengrauen holten sie mich aus dem Bett. Zwei trugen Lederjacken. Da hast Du was zu melden, wenn Du wieder rüberkommst, dachte ich.“³⁹ Daneben finden sich Beispiele für Intermedialität, die bei Kempowski aber nur als Bezugnahme auf andere Medien vorkommt, vor allem Musikstücke oder auch Filmtitel, die oftmals unmarkiert auftreten.⁴⁰ Sie alle stehen im Zusammenhang mit der komischen Wirkung der Texte und sind daher ebenso wie die verschiedenen Formen der Witzerzeugung im Werk Kempowskis ein Bestandteil meiner Analyse.

1.3 Forschungslage

An Forschungsliteratur zum Werk des überaus produktiven Autors, der im Oktober 2007 im Alter von 78 Jahren an den Folgen einer Krebserkrankung verstarb, herrscht kein Mangel. Das gilt auch für die vier von mir ausgewählten Bücher, mit Ausnahme des „Haftberichts“. Explizit der Kempowski'schen Komik sind allerdings nur einige mehr oder weniger umfangreiche Aufsätze gewidmet, aber keine ausführliche wissenschaftliche Abhandlung. An dieser Stelle erwähne ich die für meine Untersuchung wichtigsten Texte, die – so schmal sie zum Teil auch sind – geholfen haben, die verschiedenen Formen der Komikerzeugung im Werk des Schriftstellers zu kategorisieren.

Kempowskis Debüt „Im Block“ ist in der Sekundärliteratur vergleichsweise schwach vertreten. Zu ihm sind nicht annähernd so viele Beiträge erschienen wie zur „Deutschen Chronik“ oder zum „Echolot“.⁴¹ Es überrascht daher nicht, dass auch die Suche nach Abhandlungen zum Thema Humor und Komik im „Haftbericht“ kaum Ergebnisse zutage fördert. Einen erfolgversprechenden Ansatz bietet jedoch das bevorzugte Stilmittel des Romans, die Lakonie. Wie sich zeigen wird, steht sie am Anfang einer langen Reihe verschiedener Komikformen, die Kempowski in seinem Werk ausgebildet hat. Nach der Analyse von Thomas Combrink ist die Reduktion des Sprachmaterials auf das unbedingt Nötige, das Wegschneiden jeglicher Redundanzen in dem Roman eine Form der Lakonie, „die etwas mit Humor zu tun haben

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S.147.

⁴¹ Damiano, Carla, Grünes, Andreas, Feuchert, Sascha (Hrsg.): Walter-Kempowski-Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.34.

kann“.⁴² Und er geht so weit zu behaupten, dass sie ein wesentlicher Bestandteil der Pointe ist.⁴³ Eine weitere Methode, das Komische beziehungsweise die Lakonie im „Haftbericht“ analysieren zu können, ergibt sich aus dem Aufsatz von Lieselotte M. Davis „Gefangenschaft lesbar machen“, in dem sie Fritz Reuters „Ut mine Festungstid“ und Walter Kempowskis „Im Block“ gegenübergestellt und die Gemeinsamkeiten herausgearbeitet hat.⁴⁴ Lakonie ist in beiden Romanen das beherrschende Stilmittel. Ein weiteres gemeinsames Strukturelement ist die Wiederholung, die durchaus komische Effekte zeitigt. Diese „Komik der Wiederholung“, die ihm schon bei Fritz Reuter aufgefallen war, hat Kempowski im „Haftbericht“ derart konsequent angewendet, dass sie nach Ansicht von Davis neben der Lakonie als eines der wichtigsten Strukturelemente des Romans bezeichnet werden kann.⁴⁵

Zu den wenigen Literaturwissenschaftlern, die sich mit dem Komik im Werk Kempowskis befasst haben, gehört Wolfgang Preisendanz. Er hat bereits 1976 einen Aufsatz über den provozierenden Gestus des Komischen in vier deutschen Romanen aus den Jahren 1959 bis 1971 verfasst und dafür auch einzelne Kapitel aus „Tadellöser & Wolff“ analysiert.⁴⁶ Seine Untersuchung wird für diese Arbeit ebenfalls herangezogen. Nach seiner Analyse färbt sich der Humor in Kempowskis Roman mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges „schwarz“ ein und wird „bedenklich“.⁴⁷ Tatsächlich ist diese Komik mit einer gewissen Fragwürdigkeit verbunden, wie sich in der Analyse zeigen wird, denn sie gibt auf provozierende Weise die schlimmsten Erscheinungen der Zeitgeschichte dem Lachen anheim.

Der „Tadellöser“-Roman ist von allen Werken Kempowskis am ausführlichsten in der Forschungsliteratur vertreten. Die meisten Beiträge beschäftigen sich zwar nicht mit dem Humor in diesem Werk, aber mit anderen thematischen Aspekten, die ich zum Teil aufgegriffen habe. Oder sie liefern informative Hintergrundinformationen wie die empirische Untersuchung der Oldenburger Universität über den Roman im Urteil des Publikums aus dem Jahr 1982.⁴⁸

⁴² Combrink, Thomas: Eine Ästhetik der Leerstellen. Lakonisches Erzählverfahren in Walter Kempowskis Haftbericht „Im Block“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S.55.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Davis, Lieselotte M.: Gefangenschaft lesbar machen. Fritz Reuters „Ut mine Festungstid“ und Walter Kempowskis „Im Block“, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerlichen e Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

⁴⁵ Ebd., S.115ff.

⁴⁶ Preisendanz, Wolfgang: Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.

⁴⁷ Ebd., S.153ff.

⁴⁸ Alfs, Günter/Rabes, Manfred: „Genauso war es...“, Kempowskis Familiengeschichte im Urteil des Publikums. Schriftenreihe der Universität Oldenburg. Oldenburg: Holzberg, 1982.

Das gilt auch für die Ausführungen von Manfred Dierks. Er hat der Entstehungsgeschichte von „Tadellöser & Wolff“ und seiner Vorgeschichte eine eigene Publikation gewidmet und dabei den Werdegang des Autors nachgezeichnet.⁴⁹ Als nutzbringend erwies sich ebenfalls die Analyse zum filmisch-fotografischen Erzählverfahren in den Romanen der „Deutschen Chronik“ von Ute Barbara Schilly.⁵⁰ In der Forschungsliteratur wird das Werk oftmals gemeinsam mit anderen Romanen der „Chronik“ analysiert. Das betrifft etwa die „Geschichte eines Familienidioms“ von Eckehard Czucka, der dieses im Kontext mit dem „bürgerlichen Alltagsleben“ sieht.⁵¹ Das gilt aber auch für Helmut Arntzen, der nachweist, dass sich die Alltagsrede der Figuren in den Romanen der „Deutschen Chronik“ immer deutlicher aus Redensarten und Phrasen zusammensetzt.⁵² In den Forschungsexten wird der Roman zumeist vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte und des Zweiten Weltkrieges analysiert. So erscheint Kempowski bei Volker Hage als „Zeuge und Chronist des Luftkrieges“.⁵³ Die Beiträge beschäftigen sich aber auch mit den Themen Erinnerungskultur und bürgerliche respektive literarisierte Familiengeschichte.⁵⁴

Eine der Arbeiten, die für meine Untersuchung der Komik im Werk Kempowskis von einiger Bedeutung ist, stammt von André Fischer. Für die literarische Strategie, mit der der Schriftsteller bewusst Alltagssituationen ohne politische oder ideologische Wertungen und Ereignisse darstellt, um seine Leser anzuregen, sich selbst ein Bild zu machen, hat er den Begriff der „inszenierten Naivität“ geprägt, der hier übernommen wird.⁵⁵ Daraus entfalten sich humoristische Zusammenhänge – etwa in der Differenz zwischen dem Wirklichkeitsmodell der Familie Kempowski, die alles Unangenehme ausblendet, und der fingierten, heterogenen Rede- und Stimmenvielfalt. Ein Beispiel ist die Diskrepanz zwischen der politischen Blindheit von

⁴⁹ Dierks, Manfred: Autor-Text-Leser: Walter Kempowski. München: Francke, 1981.

⁵⁰ Schilly, Ute Barbara: Short Cuts aus dem Archiv des Lebens. Zur Phänomenologie der Chronik des deutschen Bürgertums von Walter Kempowski, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S. 59-71.

⁵¹ Czucka, Eckehard: „Aus dem bürgerlichen Alltagsleben. Die Geschichte eines Familienidioms. Zu Walter Kempowskis Romanen der „Deutschen Chronik“, in: Volker Ladenthin (Hrsg.), Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis, Eitorf: gata-Verlag, 2000.

⁵² Arntzen, Helmut: Satirische Redemimesis in der „Deutschen Chronik“ von Walter Kempowski, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

⁵³ Hage, Volker: Vom Ende der Kindheit. Walter Kempowski als Zeuge und Chronist des Luftkriegs, in: Carla Damiano, Jörg Drews und Doris Plöschberger (Hrsg.): „Was das nun wieder soll?“ Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis, Göttingen: Wallstein, 2005.

⁵⁴ Stockhorst, Stefanie: Exemplarische Befindlichkeiten. Walter Kempowskis Deutsche Chronik als literarisierte Familiengeschichte und bürgerlicher Erinnerungsort, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

⁵⁵ Fischer, André: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992. S. 268-312.

Mutter Grete und ihrer komisch vorgetragenen Unwissenheit. Die Theorien von Preisendanz und Fischer ergänzen sich in der Analyse der Komikformen, die Kempowski schon im Haftbericht „Im Block“ etabliert und in „Tadellöser & Wolff“ weiterentwickelt hat.

Tom Kindt ist einer der wenigen Literaturwissenschaftler, die sich mit der Komik im Werk von Kempowski auseinandergesetzt haben. In seiner Untersuchung ist er „notgedrungen exemplarisch“ vorgegangen und konzentriert sich auf die Formen und Funktionen dieser Komik am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“.⁵⁶ Seine Ausführungen sind jedoch übertragbar und können leicht für eine Analyse von „Sirius“ nutzbar gemacht werden. Kindts „Kleine Morphologie der Kempowski’schen Tagebuchkomik“ lässt sich nicht nur auf die komischen Textpassagen in „Alkor“, sondern auch für jene im 1990 erschienenen Tagebuch anwenden. Die verschiedenen von Kindt kategorisierten Komikformen ziehen sich durch das gesamte Werk, treten mitunter kombiniert auf oder finden sich auch im Roman „Letzte Grüße“, sodass dieser eine Aufsatz genügt, um eine Vielzahl von Spielarten der Witzerzeugung zu untersuchen. Mit den Tagebüchern Kempowskis, die von großer Bedeutung im Werk des Schriftstellers sind, hat sich eine Vielzahl von Literaturwissenschaftlern auseinandergesetzt. Einige ihrer Analysen sind in einer Publikation von Philipp Böttcher und Kai Sina zusammengefasst.⁵⁷ Darunter ist Gerhard Kaisers Untersuchung dieser Tagebücher als „Medien der Autorinszenierung“, die besonders lohnenswert für meine Arbeit war, denn auf ihrer Grundlage lässt sich Kempowskis Umgang mit literarischen Größen wie Thomas Mann und seine unverhohlene Kritik an Schriftstellerkollegen wie Günter Grass im Tagebuch „Sirius“ analysieren und mit den zuvor kategorisierten Komikformen kombinieren.⁵⁸ Eine direkte Verbindung zum Thema dieser Arbeit findet sich in Kaisers Ausführungen unter der Überschrift „Ridikülisierung der Konkurrenten“.⁵⁹

Für „Letzte Grüße“ (2003), das vierte und letzte ausgewählte Werk von Walter Kempowski, stellt sich die Forschungslage etwas anders dar: In den Feuilletons wurde der Roman vielfach wohlwollend rezensiert, auch mit dem Verweis auf die darin enthaltene Komik, doch vor allem wurde angesichts des Romantitels fälschlicherweise gemutmaß, dass sich Kempowski als Romancier von der literarischen Bühne verabschieden wolle. In der Sekundärliteratur spielt das

⁵⁶ Kindt, Tom: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.275-292.

⁵⁷ Böttcher, Philipp/Sina Kai (Hrsg.): Walter Kempowskis Tagebücher. Selbstausdruck, Poetik, Werkstrategie. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014.

⁵⁸ Kaiser, Gerhard: Umgang mit Größen, Kempowskis Tagebücher als Medien der Autorinszenierung, in: Philipp Böttcher und Kai Sina (Hrsg.), Walter Kempowskis Tagebücher, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014.

⁵⁹ Ebd

Spätwerk aber eine eher untergeordnete Rolle. Die wenigen Forschungsbeiträge widmen sich dem Buch bevorzugt in Verbindung mit dem Roman „Hundstage“, dem ersten Roman, in dem der Protagonist Alexander Sowtschick auftaucht. Ein Beispiel dafür ist etwa der Vortrag von Stefan Elit, den er 2019 in Rostock gehalten hat und der sich mit „Kempowskis Autorimago Alexander Sowtschick in ‚Hundstage‘ und ‚Letzte Grüße‘“ beschäftigt.⁶⁰ Für die Einordnung war auch der Aufsatz von Peter Brand hilfreich, der den Roman vor dem Hintergrund des Gesamtwerks untersucht, auf die werkinernen Wechselbeziehungen und auf die Nähe zwischen Kempowski und seiner Romanfigur hingewiesen hat, die aber nicht mit ihm gleichzusetzen ist.⁶¹ Die Verflechtungen der Bücher untereinander, die vielen inter- und intratextuellen Bezüge, sind zugleich die Voraussetzung für die Wiederkehr einzelner Komikformen aus den zuvor analysierten Werken, denn in „Letzte Grüße“ greift Kempowski auf sein zuvor entwickeltes Komik-Instrumentarium zurück, wählt aus, wiederholt oder wandelt ab. Aber es findet sich auch eine neue Form der Komikerzeugung, die mit Sowtschicks Verstrickung in Peinlichkeiten aller Art verbunden ist. Die Blamage wird zum „Leitmotiv seiner Reise durch Amerika“, wie Alexandra Pontzen herausgefunden hat.⁶² Seine Ungeschicklichkeiten, Pannen und Malaisen, die er im Verlauf der Handlung erleidet, sein Scheitern an der Norm(alität) ist demnach eine Basis des Komischen. Sie weist dem Peinlichen per se eine Nähe zur Komik und zum Lächerlichen zu.⁶³ Die peinlichen Situationen, in die Sowtschick gerät, haben oft Toiletten zum Schauplatz und illustrieren tabuisierte Themen wie Ausscheidung und Verdauung. So rückt die Komik in „Letzte Grüße“ in die Nähe der karnevalesken Lachkultur, wie sich mit den Thesen des Russen Michail Bachtin zum Karnevalslachen belegen lässt.⁶⁴ Zu den verschiedenen Komikformen, die Kempowski in seinem vorletzten Roman ausbildet, gehört die Groteske⁶⁵, deren Ausprägung in „Letzte Grüße“ untersucht wird. Das Groteske ist im Sinne von Kindt im

⁶⁰ Elit, Stefan: Komische Fluchten aus der „Deutschen Chronik“ oder (Selbst-)Archivierung der 1980er Jahre? Kempowskis Autorimago Alexander Sowtschick in „Hundstage“ und „Letzte Grüße“, Paderborn, 2025 (DOI: 10.17619/UNIPB/1-2348), Kempowski-Tage Rostock, 26.-29.04.2019.

⁶¹ Brand, Peter: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“. Der Roman „Letzte Grüße“ vor dem Hintergrund des Gesamtwerks, in: Carla Damiano, Jörg Drews, Jörg und Doris Plöschberger (Hrsg.): Was das nun wieder soll? Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis. Göttingen: Wallstein, 2005, S.247-261.

⁶² Pontzen, Alexandra: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter. Zur Funktion von Nachwelt und Simultaneität in der Poetik von Kempowskis Spätwerk, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/Boston: De Gruyter, 2010, S.350.

⁶³ Pontzen, Alexandra: Peinlichkeit und Imagination, in: Archipele des Imaginären, Institut für Theorie und Edition Voldemeer: Zürich, 2009, S.235-250.

⁶⁴ Kapitzka, Arne: Literaturtheorie. Bachtins Ansatz im Spannungsfeld von Karneval und Literatur, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, J.B. Metzler Verlag: Stuttgart, 2017, S.128.

⁶⁵ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II zur Begriffsbestimmung des Komischen.

Kern als Inkongruenzphänomen zu deuten, „als Ergebnis nämlich einer markanten Verfremdung oder aggressiven Verformung von Bekanntem“.⁶⁶

1.4 Methodik

Mit dieser Arbeit sollen der Humor und die Komik, die dem Werk Kempowskis so oft, aber fast immer ohne analytische Nachweise zugeschrieben worden sind, erstmals ausführlich untersucht werden. Grundlage meiner Methodik ist dafür vor allem eines: die gründliche Lektüre, um die überraschenden Inkongruenzen zu sichten und zu ordnen, die für die Komikerzeugung unabdingbar sind und die in der Humorforschung auf unterschiedliche Strukturformeln gebracht werden.⁶⁷ Gemeint ist die Erfassung von Diskrepanzen, Antagonismen, Oppositionen, Divergenzen, Kontrasten, von Inkongruenzen. Ausgehend von der im Hinblick auf das Komische bei Kempowski überschaubar ausgestatteten Forschungsliteratur, werden die Passagen zunächst mit Blick auf ihre komische Wirkung kategorisiert, mit Titeln versehen – oft in Anlehnung an die bereits genannten Autoren wie Kindt, Fischer, Davis, Preisendanz, Combrink und andere – und beispielhaft erläutert. Zu unterscheiden ist die Komik in den drei Romanen von der im ausgewählten Tagebuch, obgleich es auch hier zu Überschneidungen kommt. Dabei soll ein Überblick über das Instrumentarium der Witzerzeugung entworfen werden, das Kempowski im Laufe seiner Schriftstellerkarriere entwickelt und auf das er immer wieder zurückgegriffen hat. So tauchen manche Komikformen, die er in seinem Debütroman erstmals angewendet hat, in anderen Werken wieder auf. Das gilt etwa für die „Komik der Wiederholung“, die nicht nur im „Haftbericht“ zu finden ist, sondern auch im Folgeroman „Tadellöser & Wolff“, aber auch in seinem vorletzten Roman „Letzte Grüße“. In seinem Erstling überrascht er sein Publikum auch mit skurrilen Sprachformeln, mit denen die Häftlinge den monotonen Gefängnisalltag zu unterbrechen versuchen. Sie sind erkennbar verwandt mit jenem familieninternen Ausdrücken, die Kempowski in „Tadellöser & Wolff“ vor allem Vater Karl und Bruder Robert leitmotivisch in den Mund gelegt hat und die das Familienidiom der Kempowskis ausmachen. Auf solche Überlappungen soll besonders hingewiesen werden und ebenso auf das Gegenteil, denn die Komik der wortkargen Nüchternheit, die den Roman „Im Block“ stilistisch beherrscht, bleibt weitgehend auf diesen beschränkt. Aber es gibt noch zwei weitere Spielarten literarischer Komik, die bei Kempowski immer wieder auftreten und leicht kategorisiert werden können: Sprachkomik und Figurenkomik. Die Sprache der Protagonisten

⁶⁶ Kindt: Literatur und Komik, S.156.

⁶⁷ Müller-Kampel: Komik und das Komische, S.11/12.

im „Haftbericht“ und im „Tadellöser“-Roman ist versetzt mit Dialektsplittern, mundartlichen Elementen und Lautmalerei, mit der Kempowski seine Figuren charakterisiert. Dabei entstehen die komischen Inkongruenzen allein auf sprachlicher Ebene. Aufgabe dieser Analyse ist es, ihr humoristische Potenzial herauszuarbeiten und zu benennen.

Um die Inkongruenzen in den eingegrenzten komischen Passagen näher in den Blick nehmen und verstehen zu können, sollen diese mithilfe der semantischen Skript-Theorie von Raskin und Attardo aufgelöst werden – sofern es der Text anbietet. Besonders geeignet erscheinen die ersten beiden Werke Kempowskis mit ihrem impressionistisch anmutenden, mosaikartigen Erzählverfahren. Die äußerst knappen, typografisch unverbundenen Textpassagen, die Peter Wapnewski als „Brockentechnik“ oder auch „Bilderbogendemonstration“⁶⁸ bezeichnet hat, sind in ihrer Kürze geradezu prädestiniert, sie in oppositionelle scripts zu übersetzen. Die auffallende Komprimierung der Texteinheiten, mit der gezielt auf Inkongruenzen und komische Kontraste zugesteuert sowie Pointen aus dem Satzverband freigesetzt werden, kommt dem ursprünglichen Ansatz von Raskin und Attardo entgegen. Sie hatten ihr Modell für die Textsorte „Witz“ entwickelt. In „Letzte Grüße“ kommt die script-semantische Inkongruenztheorie nur an einer Textpassage zum Einsatz. Kempowski hat in diesem Roman auf das mosaikartige Erzählverfahren aus seinen Anfangsjahren verzichtet, aber für eine der auffallenden Komikformen, die Groteske, ist Raskins Modell anwendbar.

Einzig für das Tagebuch „Sirius“ ist Raskins Methode wenig hilfreich. Die Tagebuch-Notate sind komplexer, multifunktionaler und zumeist auch deutlich länger als die kurzen, gezielt auf Kontraste, komische Inkongruenzen und letztlich auch auf Pointen hin formulierten Textblöcke im „Haftbericht“ und im „Tadellöser“-Roman. Dennoch lassen sich die verschiedenen Komikformen in „Sirius“ klar unterscheiden und benennen. Für eine systematische Analyse habe ich auf Kindts Instrumentarium zurückgegriffen und es um weitere Komikformen ergänzt. Er hat für „Alkor“ eine ganz eigene Morphologie der Tagebuchkomik Kempowskis entwickelt, die sich weitgehend auf „Sirius“ übertragen lässt und ein ganzes Bündel unterschiedlicher Komikformen umfasst – von der „Komik der Übertreibung“, die oft mit der „Kunst der Beleidigung“ verbunden ist, über die „Komik der Verstellung“ bis zur „Komik der Fortschreibung“. Die Liste ließ sich von mir um zwei weitere Spielarten der Komikerzeugung

⁶⁸ Wapnewski, Peter: Ein Buch zum Wiedererkennen. Simplicissimus in Rostock. Walter Kempowskis dritter Roman „Uns geht's ja noch gold“, in: DIE ZEIT, Nr.39/1972, 29.09.1972.

ergänzen, für die es in der Forschungsliteratur zu Kempowskis Tagebüchern bisher kein Vorbild gibt.

1.5 Zielsetzung

Um der Komik und dem Humor im Werk Kempowskis auf die Spur zu kommen und sie zu analysieren, ist es unabdingbar, zunächst einmal zu klären, was unter Komik im Allgemeinen zu verstehen ist. Obgleich es sich hierbei nur um eine Annäherung handeln kann, um den Versuch, angesichts der nahezu unüberschaubaren Fülle von Literatur einen zumindest groben Überblick zu gewinnen, steht eine Definition des Komikbegriffs am Anfang dieser Arbeit. In einem zweiten Schritt geht es darum, den schillernden, schwer zu definierenden Begriff der Intertextualität näher zu betrachten. Erst dann lässt sich in der folgenden Analyse herausfinden, welche intertextuellen Bezüge mit dem Komischen einhergehen, wie durch sie das humoristische Potenzial einzelner Textpassagen noch einmal gesteigert beziehungsweise deren Verständnis vertieft wird.

Im Analyse-Teil dieser Arbeit werden die vier von mir ausgewählten Werke Kempowskis chronologisch nach ihrem Erscheinungsjahr analysiert:

1. „Im Block. Ein Haftbericht“ (1969)
2. „Tadellöser & Wolff“ (1971)
3. „Sirius. Eine Art Tagebuch“ (1990)
4. „Letzte Grüße“ (2003).

Um die Komik besser einordnen und verstehen zu können, war es angebracht, der jeweiligen Thematik entsprechend theoretische Abschnitte einzufügen. Im ersten der untersuchten Werke geht es um das Thema „Collage als Kompositionsprinzip“, denn die Collage ist eine der Grundvoraussetzungen für die Komikerzeugung im „Haftbericht“. Für die Analyse des Romans „Tadellöser & Wolff“ wurde das Thema Bürgertum beziehungsweise Bürgerlichkeit näher in den Blick genommen, da es bei der Rezeption des Romans schon früh eine Rolle spielte und die literaturkritische ebenso wie die literaturwissenschaftliche Einordnung bestimmte.⁶⁹ Für „Sirius“ dagegen ging es darum, die Entwicklung des Tagebuchs als literarisches Werk

⁶⁹ Kyora: Das deutsche Bürgertum, in: Carla Damiano, Andreas Grünes, Sascha Feuchert (Hrsg.): Walter-Kempowski-Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.245.

nachzuvollziehen. Kempowskis Tagebücher sind weder als Dokumente noch als intime Journale zu lesen, sondern als „Exempel einer literarischen Gattung“.⁷⁰ Diese Vorstellung vom Tagebuch als Werk hat sich erst im 20. Jahrhundert durchgesetzt. Und schließlich soll für die Untersuchung des Romans „Letzte Grüße“ vorab geklärt werden, wie sich der Schriftsteller Walter Kempowski von seinem Protagonisten Alexander Sowtschick unterscheidet und dass er trotz erkennbarer Parallelen nicht mit ihm gleichzusetzen ist.

Ob Kempowski die ihm angemessene Anerkennung erhielt oder ob er mit seiner beständigen Klage richtig lag, dass sie ihm von allen verwehrt werde, dürfte ein Diskussionsthema bleiben, mit dem sich andere beschäftigen müssen. Mit dieser Arbeit jedoch sollen seine Komik und sein Humor in den Mittelpunkt gerückt und anhand der vielen aufzudeckenden Formen der Witzerzeugung deutlich werden, dass die literarische Bedeutung des Schriftstellers von seinem Humor nicht zu trennen ist und dass die Komik in seinem Werk nur ein weiterer Grund ist, ihm – auch ungeachtet des „Echolots“ – die gebührende Wertschätzung zukommen zu lassen. Doch vor allem aber soll diese Analyse die verschiedenen Funktionen des Komischen im Werk des Schriftstellers Aufschluss geben, sie aufdecken, bestimmen und benennen, sodass noch deutlicher erkennbar wird, dass Komik und Ernst für Kempowski eng miteinander verbunden sind und dass sein Witz für die Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtserfahrung kein Hindernis darstellt, sondern vielmehr deren Grundlage ist.⁷¹

⁷⁰ Ladenthin, Volker: Gestalt und Gestaltung, in: Philipp Böttcher/Kai Sina (Hrsg.), Walter Kempowskis Tagebücher, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014, S.54.

⁷¹ Vgl. Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.287.

2 Das Komische – eine Annäherung

2.1 Flüchtiges Phänomen

Dass dem Komischen im Werk von Walter Kempowski einige Bedeutung zukommt, ist keine Neuigkeit und schon früh seinen Lesern, Rezensenten und Kritikern aufgefallen.⁷² Von den beginnenden 1970er Jahren bis in die Gegenwart war es weithin unstrittig, dass sich seine Werke in besonderer Weise durch ihre Komik auszeichnen. Deren Bewertung allerdings hat sich verändert. Sah sich der Schriftsteller vor der Wende noch mit dem Vorwurf der Seichtheit und der Verharmlosung von Schrecknissen und Leid konfrontiert, verstummten seit 1989 die kritischen Stimmen nach und nach. Wie Tom Kindt konstatiert, finden sich seitdem lobende Erwähnungen oder gar begeisterte Huldigungen der Kempowski'schen Komik in fast jedem Beitrag zu seinen Werken, die „Echolot“-Bände ausgenommen.⁷³ Die Frage nach den Formen und Funktionen dieser Komik aber wurde kaum jemals gestellt. Um die Voraussetzungen für eine solche Analyse zu schaffen, ist es unabdingbar, zunächst einmal zu klären, was unter Komik im Allgemeinen zu verstehen ist. Es kann sich hierbei nur um eine Annäherung handeln, um den Versuch, angesichts der nahezu unübersehbaren Fülle von Literatur einen zumindest groben Überblick zu gewinnen.

Die Frage nach dem Wesen des Komischen beschäftigt den Menschen schon seit rund zwei Jahrtausenden, und das Spektrum der (oftmals strittigen) Antworten ist folglich ebenso breit wie unübersichtlich. Das liegt vor allem an der „enormen Wandlungsfähigkeit und Flüchtigkeit des Komischen“, die dazu führt, dass es dem wissenschaftlichen Blick immer wieder zu entgleiten droht.⁷⁴ Groß ist die Zahl derer, die sich gleich gegen jedwede Theorie des Komischen aussprechen. Für den Schriftsteller Bernd Eilert etwa ist jeder Versuch zum Scheitern verurteilt: „Komische Theorie zumindest ist eines: Kaum schaut man genauer hin, wird die Erkenntnis ganz blaß und kippt um in die bloße Tautologie oder den blanken Unfug.“⁷⁵ Otto Marquard formuliert es nicht viel anders: Komisch ist etwas oder muss es sein, mit dem man – grausamer- und angenehmerweise – nicht fertig wird, schon gar nicht mit einer

⁷² Kindt, Tom: „Ich bin traurig und pfeife vor mich hin.“ Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, in: Lutz Hagedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S.275 ff.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Roth, Hans: Die komische Differenz. Zur Dialektik des Lächerlichen in Theater und Gesellschaft, Bielefeld: Aisthesis, 2022, S.46.

⁷⁵ Eilert, Bernd (Hrsg.): Das Hausbuch der literarischen Hochkomik, Zürich: Haffmanns, 1987, S.392.

Theorie.“⁷⁶ Selbst Sigmund Freud wagte sich an das Problem des Komischen „nur mit Bangen heran“, ohne zu erwarten, „daß unsere Bemühungen etwas Entscheidendes zu dessen Lösung beitragen könnten“.⁷⁷ Der deutsche Philosoph Siegfried J. Schmidt geht sogar noch weiter und hält den Definitionsversuch des Komischen prinzipiell für zum Scheitern verurteilt und formuliert seine These, „dass es Komik nicht *gibt*, sondern dass sie aus Anwendungen der Kulturtechnik Komik *resultiert*. Wenn niemand etwas komisch findet, findet Komik nicht statt“.⁷⁸ Ein kontextdeterminierter, pragmatischer qualitativer Begriff wie „Komik“ sei daher „aus logischen Gründen nicht ahistorisch definierbar“.⁷⁹

Dennoch ist die Humorforschung bis heute nicht an ihr Ende gelangt. Die Beschäftigung mit dem Komischen hat allerdings in ihrer mehr als zweitausendjährigen Geschichte der Ästhetik, Moral- und Geschmacksgeschichte des Komischen zu einem „Babylon aus Begriffen und Systemen“ geführt.⁸⁰ Schaut man auf die Vielzahl von Ausdrücken wie „Humor“, „Witz“, „Ironie“, „Nonsens“, „Satire“, „Groteske“, „Heiterkeit“, „Witzigkeit“ oder „Klamauk“, kann man Eckhard Henscheid nur zustimmen, der eine „expandierende Begriffskonfusion“ festgestellt hat.⁸¹ War die komiktheoretische Debatte anfangs noch auf eine Auseinandersetzung unter Philosophen, Kunstwissenschaftlern und Künstlern beschränkt, hat sie sich in den vergangenen Jahrzehnten zu einem kaum noch zu überblickenden Forschungsfeld gewandelt, mit dem sich mittlerweile unter anderen auch Linguisten, Psychologen, Soziologen, Anthropologen, Biologen, Kognitionswissenschaftler und sogar Primatenforscher befassen.⁸² Zudem verschiebt sich die Perspektive je nach der Wahl des Gegenstandes: Während etwa Freud den Witz und die psychischen Faktoren bei seiner Wahrnehmung, Henri Bergson das Lachen einer Gruppe beziehungsweise die soziale Bedeutung des Phänomens in den Blick nimmt, rückt Bachtin das Karnevalslachen in den Mittelpunkt und damit seinen subversiven Ausnahmecharakter.⁸³ Das Unbehagen an der Absicht, das Komische auf den Begriff bringen

⁷⁶ Marquard, Otto: Exile der Heiterkeit, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Fink, 1976, S.143.

⁷⁷ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905), Frankfurt/Main: Fischer, 8. Aufl., 2006, S.201.

⁷⁸ Schmidt, Siegmund J.: Inszenierungen der Beobachtung von Humor, in: Komik – Medien – Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums, F. W. Block (Hrsg.), 2006, zitiert nach Beatrix Müller-Kampel, Komik und das Komische, Kriterien und Kategorien, Graz: Universitätsbibliothek, 2015, S.7.

⁷⁹ Schmidt, Siegmund J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976, S.169.

⁸⁰ Müller-Kampel, Beatrix: Komik und das Komische, S.5.

⁸¹ Eckhard Henscheid: „Humor. Ein ewiges Trauerspiel“, in E.H. Gerhard Henschel/Brigitte Kronauer, Kulturgeschichte der Mißverständnisse. Studien zum Geistesleben, 1997, zitiert nach Tom Kindt: Literatur und Komik, Berlin: Akademie, 2011, S.3.

⁸² Ebd.

⁸³ Roth: Komische Differenz, S.47.

zu wollen, ist Tom Kindt zufolge seit den Zeiten von Freud und Bergson mit ihren Publikationen aus der Zeit um 1900 sogar „noch deutlich gewachsen“.⁸⁴ Der Grund liegt in einer Überzeugung, die seit einigen Jahrzehnten als herrschende Lehre gilt: dass Komik im Auge des Betrachters entsteht und sich daher einer allgemeingültigen Bestimmung entzieht. Ein Beispiel für diese Position sind die Überlegungen von Wolfgang Preisendanz, der ebenfalls „die theoretische Begründung und analytische Verifikation der Wahrnehmung von Komik für ein vergebliches Bemühen“ hielt.⁸⁵

„Voraussetzungen und Bedingungen dafür, daß sich etwas komisch ausnimmt, als Komik aufgefaßt, akzeptiert und quittiert wird, sind aufgrund der historischen, sozialen, kulturellen, psychischen. situativen Faktoren so komplex und problematisch, ein allgemein verbindlicher und gültiger Begriff des Komischen ist so unabsehbar, daß ich es für ausgeschlossen halte, die Behauptung, hier handle es sich – im Hinblick auf Intention oder Rezeption – um Komik, so zu verifizieren, daß diese Behauptung (und mithin der sie bestimmende Eindruck) absolute intersubjektive Verbindlichkeit gewönne.“⁸⁶

Diese Zweifel sind nach Ansicht von Kindt, dessen Analyse entschieden beizupflichten ist, durchaus angebracht: Richtig ist zweifellos, dass es von vielen Faktoren abhängt, ob ein Gegenstand oder Ereignis als komisch empfunden wird, falsch aber ist das Fazit, dass nach dieser Beobachtung das Vorhaben einer Definition des Komischen per se ein aussichtsloses Unterfangen ist. Preisendanz und alle anderen Skeptiker einer Theorie des Komischen gehen demnach „irrigerweise“ davon aus, „dass mit definitorischen Bestimmungen zwangsläufig der Anspruch verbunden sei, alle Verwendungen eines Ausdrucks deskriptiv abzubilden oder präskriptiv anzuleiten, und dass es sich bei Theorien notwendig um empirische Modelle mit prognostischem Potenzial handelt“.⁸⁷ Kindt zufolge spricht nichts dagegen, eine Theorie sprachlicher Komik zu entwerfen, die sich auf die Strukturen von Texten bezieht, ohne die Absichten und Verhaltensweisen von deren Produzenten oder Rezipienten zu beachten.⁸⁸

2.2 Komik versus Humor

Im Hinblick auf den Titel dieser Arbeit „Humor und Komik im Werk von Walter Kempowski“ sei gleich zu Beginn darauf hingewiesen, dass Komik nicht dasselbe wie Humor ist und nicht dasselbe wie Witz. Für Robert Gernhardt liegt der Unterschied klar auf der Hand: „Humor ist

⁸⁴ Bergson, Henri: „Le rire. Essai sur la signification du comique“, (1900), Paris 1924, zitiert nach Tom Kindt, Literatur und Komik, S.8.

⁸⁵ Vgl. Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.278.

⁸⁶ Preisendanz, Wolfgang: Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung..., in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976, S.156.

⁸⁷ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.279.

⁸⁸ Vgl. Kindt: Literatur und Komik, S.23.

eine Haltung, Komik das Resultat einer Handlung. Humor hat man – oder auch nicht –, Komik macht man oder entdeckt man.“⁸⁹ Wie im Handbuch zur Komik nachzulesen ist, hat sich der deutsche Ausdruck „Humor“ seit der Wende zum 19. Jahrhundert von der des englischen Wortes „humour“ entfernt und setzte sich als Begriff allmählich im deutschen Sprachraum durch. Er steht seitdem in besonderer Beziehung zum Komischen: „Komik“ (wie das englische Wort „humour“) steht dabei „für die Eigenschaft von Gegenständen aller Art, Belustigung hervorzurufen, und ‚Humor‘ (wie das englische Wort ‚sense of humour‘) für die Eigenschaft von Personen, für das Komische oder einzelne seiner Ausprägungen empfänglich zu sein“.⁹⁰ Über den Humor hat sich bereits Freud in seiner Studie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) ausgelassen und ebenfalls zwischen Komik, Humor und Witz unterschieden. Freud deutet den Humor – wie den Witz oder die Komik – „als spezifische Spielart einer lustvollen Einsparung im psychischen Energiehaushalt von Individuen“.⁹¹ Erst 1927 kam er noch einmal auf das Thema zurück, mit einem kurzen Aufsatz über den Humor. Für Freud hatte der Humor nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges, das er im „Triumph des Narzissmus, in der siegreichen Unverletzlichkeit des Ichs“ begründet sah.⁹² Mit Humor, so Freuds These, könne sich der Mensch durch die tröstliche Vermittlung des Über-Ichs dem Zwang des Leidens entziehen und sich den Widrigkeiten des Lebens verweigern. Zu einer solchen humoristischen Einstellung sei jedoch nicht jeder Mensch fähig, sie sei „eine köstliche und seltene Begabung“.⁹³ Kempowski war dazu fähig und verfügte über sie, über diese seltene Begabung, und war sich dessen offenbar durchaus bewusst. „Ich bin im Grunde heiter gestimmt“, sagte der Schriftsteller 2006 in einem FAZ-Interview. „Alles, was mir passiert, nehme ich von der grotesken Seite.“⁹⁴ Humor, Heiterkeit und Komik waren bei ihm „zumeist Resultat einer Haltung der Distanz oder eines Schrittes der Distanzierung“, resümiert Kindt.⁹⁵ Damit wusste er sich seit seiner Haftzeit zu schützen.⁹⁶ Man muss nicht zwingend Freuds Überzeugung zur Funktion des Über-Ichs im Zusammenhang mit der humoristischen Einstellung eines Menschen übernehmen, doch lässt sich feststellen, dass der Humor – und damit die Komik, die seine Bücher prägt und so

⁸⁹ Gernhardt, Robert: Die deutschen Humoristen und der Humor der Deutschen, in: Nils Folckers und Wilhelm Solms (Hrsg.), Risiken und Nebenwirkungen, Komik in Deutschland, Berlin: Edition Tiamat, 1996, S.11.

⁹⁰ Kindt, Tom: Komik/Humor, Grundbegriffe des Komischen, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler, 2017, S.7.

⁹¹ Ebd., S.9.

⁹² Freud, Sigmund: Der Humor (1927), Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 8. Aufl., 2006, S.254.

⁹³ Ebd., S.258

⁹⁴ Hintermeier, Hannes/Reents, Edo: „Der Mensch muss uns doch für verrückt halten“, Interview mit Walter Kempowski, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.09.2006, Nr. 221.

⁹⁵ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S. 288.

⁹⁶ Vgl. ebd

erfolgreich machte – auch für Kempowski eine Möglichkeit war, sich den Widrigkeiten des Lebens zu verweigern und sich dem Zwang des Leidens zu entziehen.

Darüber hinaus erfüllt der Humor in literarischen Texten durchaus pragmatische Aufgaben, wie sich am Beispiel von Thomas Mann, in dem Walter Kempowski einen Wahlverwandten sah, belegen lässt.⁹⁷ Heiterkeit war ein Grundthema seiner Arbeit. Als „einen Humoristen von welthistorischem Rang“ bezeichnete ihn gar der Literaturkritiker Joachim Kaiser.⁹⁸ Eines seiner schwierigsten und düstersten Bücher, den „Dr. Faustus“, habe Mann bewusst „durchheitert“, schreibt Axel Hacke in seinem Buch über die „Heiterkeit in schwierigen Zeiten“, um es seinen Lesern zugänglicher zu machen. Dazu zitiert er einen Brief des Literaturnobelpreisträgers: „Um genießbar zu sein, bedarf die Geschichte der Durchheiterung, und dazu bedarf es der Heiterkeit. Aber die ist mir ja auch in schlimmeren Zeiten nicht ausgegangen.“⁹⁹ Der Einsatz von Heiterkeit und Komik in literarischen Texten hat also nicht nur ästhetische Gründe. So halten sich Schriftsteller ihr Lesepublikum selbst bei schweren Themen oder erschreckenden Inhalten gewogen, machen ihre Texte auf diese Weise „genießbar“. Mit anderen Worten hat Kempowski das ganz ähnlich formuliert und damit auf den Vorwurf reagiert, er habe mit seinem Roman „Tadellöser & Wolff“ die Schrecknisse des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges verharmlost: „Ich finde diese Harmlosigkeit neben dem Grauenhaften „ist ja viel schlimmer, als wenn ich jetzt nur Grauenhaftes beschreibe. Gerade die Idylle bringe den Leser ja dazu, nach dem Grauenhaften zu fragen“, sagte er im Gespräch mit Volker Hage.¹⁰⁰

2.3 Überlegenheit, Entlastung und Inkongruenz

In der Komik- und Lachtheorie haben sich nach Darstellung von Hans Roth, der Unterscheidung John Morealls folgend, drei „Hauptlinien“ herausgebildet:¹⁰¹ Die Aufteilung in Überlegenheitstheorien, Inkongruenztheorien und Entlastungstheorien. Darunter sind die drei prägnantesten Erklärungsmodelle – eher eine pragmatische Gruppierung als durchweg kohärente Theorien – für die Umstände von Lachen und Komik zu verstehen. In dem von Uwe

⁹⁷ Siehe dazu auch Kapitel VI zum Tagebuch „Sirius“.

⁹⁸ Gernhardt: Die deutschen Humoristen und der Humor der Deutschen, S.14.

⁹⁹ Hacke, Axel: Über die Heiterkeit in schwierigen Zeiten und die Frage, wie wichtig uns der Ernst des Lebens sein sollte, Köln: Dumont, 2013, S.166.

¹⁰⁰ Hage, Volker: Walter Kempowski. Bücher und Begegnungen, München: btb, 2011, S.32.

¹⁰¹ Roth: Die komische Differenz, S.48. Roth zufolge ist die von John Moreall etablierte Unterscheidung von incongruity theories, relief theories und superiority theories mittlerweile das übliche Verfahren zur Einführung in den Gegenstand. „Für die Selbstverortung der Komik- und Lachtheorie“ hält Roth diese Dreiteilung für sinnvoll, „um einen groben Überblick eines komplexen Feldes zu vermitteln“.

Wirth herausgegebenen Komik-Handbuch erklärt Kindt alle drei Modelle, die ich hier der Reihe nach zitiere und aufführe:¹⁰²

1. Schon in antiken Beiträgen lassen sich Ansätze zu einer Überlegenheitstheorie erkennen. Platon und Aristoteles, aber später auch Cicero und Quintilian sehen einen Zusammenhang zwischen dem „Fehlerhaften“ und dem Lachen erregenden. Vertreter dieser Theorie gehen davon aus, dass das Lächerliche mit einer Wahrnehmung von Unzulänglichkeit einhergeht, die im Betrachter ein Gefühl der Größe beziehungsweise Überlegenheit hervorruft, sofern er selbst nicht betroffen ist. In jüngeren Debatten wird Kindt zufolge der Überlegenheitsansatz nicht mehr als umfassende Theorie, sondern nur noch als „Baustein zu einem integrativen Modell“ verstanden.¹⁰³

2. Um ein vergleichbar junges Modell handelt es sich bei der Entlastungstheorie, die ihre heutige Ausformung im 19. Jahrhundert erreicht hat. Die einflussreichste Position nimmt dabei Sigmund Freuds Studie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) ein. Darin heißt es am Schluss:

„Die Lust des Witzes schien uns aus erspartem Hemmungsaufwand hervorzugehen, die der Komik aus erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand, die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand. In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung; alle drei kommen darin überein, daß sie Methoden darstellen, um aus der seelischen Tätigkeit eine Lust wiederzugewinnen, welche eigentlich erst durch die Entwicklung dieser Tätigkeit verlorengegangen ist. Denn die Euphorie, welche wir auf diesen Wegen zu erreichen streben, ist nichts anderes als die Stimmung einer Lebenszeit, in welcher wir unsere psychische Arbeit überhaupt mit geringem Aufwand zu bestreiten pflegten, die Stimmung unserer Kindheit (...).“¹⁰⁴

Vertreter der Entlastungstheorie gehen wie Freud davon aus, dass Komik und verwandte Phänomene „als Einsparungen im psychischen Energiehaushalt von Individuen anzusehen sind“ und dass das Komische „mit der als lustvoll erfahrenen Befreiung von moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen“ einhergeht, die Personen in sozialen Zusammenhängen zu erbringen haben.¹⁰⁵ In den vergangenen 100 Jahren sei das Modell grundlegend kritisiert worden und wird demnach in der heutigen Komikforschung, „nur noch in einzelnen Aspekten und bestimmten Interpretationen angewendet“.¹⁰⁶

3. Erste Ideen zu einer Inkongruenztheorie des Komischen finden sich bereits bei Platon, Aristoteles und Horaz. Durchgesetzt hat sich das Modell aber erst in der Aufklärung. In dieser

¹⁰² Kindt: Komik/Humor, S.3.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S.249.

¹⁰⁵ Kindt: Komik/Humor, S.3.

¹⁰⁶ Ebd.

Epoche stieg es zur bestimmenden Komiktheorie auf. Im Jahr 1778 wurde sie von James Beattie auf eine Formel gebracht, die das Komische auf das Inkongruente zurückführt: „Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage“.¹⁰⁷ Im 19. Jahrhundert fand sie in dem Philosophen Arthur Schopenhauer einen namhaften Fürsprecher, dessen Äußerungen zum Lachen und seinen Ursachen auch heute noch zitiert werden:

„Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem, als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz.“¹⁰⁸

Kindt, der sich als einer der wenigen mit der Komik im Werk von Walter Kempowski auseinandergesetzt hat, ist ein klarer Befürworter der Inkongruenztheorie, wonach sich Komik „nur unter Einbeziehung der Wahrnehmung eines Missverhältnisses verstehen lässt“.¹⁰⁹ Er sieht in der Feststellung, dass zwischen dem Inkongruenten und dem Komischen ein enger Zusammenhang besteht, den einzigen Schnittpunkt innerhalb der so vielstimmigen Humorforschung. Es bestehe große Einigkeit, dass das Inkongruenzkonzept „als wesentliche Komponente in einer Theorie des Komischen anzusehen ist“.¹¹⁰ Dass sich seine Ausführungen zur Inkongruenztheorie im Hinblick auf das Werk Kempowskis auf stimmige Weise anwenden lassen, hat Kindt bereits bewiesen. Die Ergebnisse seiner Analyse zum Tagebuch „Alkor“ werden im Tagebuch-Kapitel dieser Arbeit auf „Sirius“ übertragen.

Im Sinne einer systematischen Klassifikation argumentieren auch Victor Raskin und Robert L. Latta mit einer Dreiteilung und vereinfachen sie noch weiter.¹¹¹ Angesetzt wird dabei beim sogenannten „humor act“ (Komik-Ereignis), der sich aus den Bestandteilen „speaker“, „stimulus“ und „hearer“ zusammensetzt. Demnach macht 1. die Inkongruenztheorie eine Aussage über den „stimulus“ (die Stimulierung durch eine plötzlich auftretende Oppositions- oder Widerspruchsstruktur), 2. charakterisiert die Überlegenheitstheorie das Verhältnis oder die Haltung zwischen „speaker“ und „hearer“ (die Selbstüberhebung angesichts der Wahrnehmung eines Fehlers oder Makels), und 3. beziehen sich die Entlastungstheorien ausschließlich auf die

¹⁰⁷ Beattie, James: „Essays on Laughter and Ludicrous Composition“ (1778), zitiert nach Tom Kindt, Komik/Humor, S. 3.

¹⁰⁸ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung“, 1819, zitiert nach Tom Kindt, Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.280.

¹⁰⁹ Kindt: Komik/Humor, S.3.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Kindt: Literatur und Komik, S.25ff.

Gefühle und Psychologie beim „hearer“ (komische Situationen, die als ein befreiender Umschlag von Affekten gedeutet wird).

2.4 Argumente für und wider die Inkongruenztheorie

Die drei komiktheoretischen Hauptlinien müssen sich aber keineswegs ausschließen, argumentiert Roth, sondern können sich, ja müssen sich in ein- und demselben Komik-Ereignis ergänzen, denn jede für sich und in Reinform erscheint keine von ihnen vollständig oder plausibel. Seiner Ansicht nach ist es geradezu unmöglich, auch nur eine Komiktheorie zu finden, „die an ihren Rändern nicht unsauber wäre, das heißt bei der sich nicht mindestens zwei Erklärungsansätze überlappen“.¹¹² Was als komisch erfahren wird und was nicht, lasse sich nicht auf feststehende Parameter reduzieren. Eine Verschiebung und Modifikation sei immer möglich. So einleuchtend Roths Argumente auch klingen, explizit für den „Sonderfall“ der literarischen Komik sind die Ausführungen von Kindt und dessen Verteidigung der Inkongruenztheorie, jener alten, von ihm aber spezifizierten Theorie des Komischen, letztlich überzeugend und für die Komik im Werk Kempowskis anwendbar.

Dass sich eine belastbare Definition des Komikbegriffs auch mit Hilfe der Inkongruenztheorie aber immer wieder zu entziehen droht, liegt am schillernden Begriff „Inkongruenz“, der zudem in der Humorforschung sehr unterschiedlich verwendet wird. Als Erläuterung zitiert Kindt den US-amerikanischen Philosophie-Professor Jerrold Levinson: Demnach variiert der Begriff von „logical impossibility or paradoxicality, through absurdity and irrelevance, to unexpectedness and unaccustomedness, to general inappropriateness“.¹¹³ Noch knapper erläutert Ralph Müller den Begriff: „Inkongruenz bedeutet ganz allgemein, dass ein wahrgenommener Sachverhalt mit dem erfahrungsweltlichen Wissen kollidiert. Er wird entweder als unpassend oder gar unmöglich beurteilt.“¹¹⁴ Als deskriptives Instrument für eine erste Sichtung und Ordnung der Strukturen einer Komödie hält auch Beatrix Müller-Kampel die „Inkongruenz“ für unverzichtbar. Für ein näheres Verständnis des Komischen aber reiche sie nicht aus. Der Begriff sei „zu vage und zu wenig trennscharf“.¹¹⁵ „Inkongruenzen kennzeichnen das Komische gewiss in besonderem Maße, jedoch mit derselben Gültigkeit auch eine Fülle sprachlicher Äußerungen

¹¹² Roth: Die komische Differenz, S.48.

¹¹³ Levinson, Jerrold: The Concept of Humor“, 2002, in: J. L. Contemplating Art. Essays in Aesthetics, Oxford 2006, S. 391, zitiert nach Tom Kindt, Literatur und Komik, S.68/69.

¹¹⁴ Müller, Ralph: Die Theorie der Pointe, Paderborn: mentis, 2003, S.103.

¹¹⁵ Müller-Kampel: Komik und das Komische, S.13.

und Texte eines ganz anderen Typs (und letztlich auch das Tragische).“¹¹⁶ In der Konsequenz sieht sie in der Inkongruenz bloß eine formale Bedingung des Komischen und nicht das Komische selber „und schon gar nicht ein universell Gültiges“.¹¹⁷

Kindt sieht darin jedoch kein Argument gegen das Modell, sondern eher eine Aufforderung zu dessen Spezifizierung.¹¹⁸ Auch den häufig vorgebrachten Anspruch, dass eine Inkongruenz, um komisch zu sein, eine Auflösung haben muss, weist Kindt zurück. Es ließen sich einschlägige Fälle von Inkongruenzen finden, die als komisch einzustufen sind, „obwohl es für sie keine oder bloß die Auflösung gibt, dass sie sich nicht auflösen lassen“.¹¹⁹ Zentrale Beispiele dafür seien insbesondere der Nonsens- oder der absurde Humor. Dasselbe gilt für Inkongruenzen, die nicht komisch sind, aber rätselhaft wirken, gerade weil auf eine Pointe verzichtet wird, wie Müller in seiner Untersuchung zur „Theorie der Pointe“ mit einem Beispiel illustriert:

„Farblose grüne Ideen schlafen wütend.“¹²⁰

Wenn eine Inkongruenz vorliegt wie in diesem zitierten Satz, diese aber nicht motiviert werden kann, dann führe das zum Eindruck von Nonsens. Der Linguist Noam Chomsky habe dies eine „semantische Anomalie“ genannt, erläutert Müller: ein grammatikalisch korrekter Satz, in dem die Kombination der Wörter völlig inkompatibel ist. Anders formuliert: Der Satz steckt voller Inkongruenzen, die nicht aufgelöst werden können. Daraus ist zu folgern – übereinstimmend mit Müller-Kampel –, dass eine Inkongruenz noch keine Pointe ausmacht und Inkongruenz kein hinreichendes Merkmal der Komik ist.¹²¹

Zur Spezifizierung des Inkongruenzmodells spricht sich Kindt auch gegen die Bedingung der Harmlosigkeit aus.¹²² Eine solche Anforderung an komische Gegenstände reicht zurück bis zu Platon und Aristoteles, findet sich aber auch in neueren kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zur Komikforschung wie etwa bei András Horn:

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Kindt: Literatur und Komik, S.61.

¹¹⁹ Ebd., S.63.

¹²⁰ Müller: Theorie der Pointe, S.107.

¹²¹ Ebd.

¹²² Kindt: Literatur und Komik, S.65.

„Harmlosigkeit ist tatsächlich eine notwendige Bedingung des Komischen, jedoch ohne Einschränkung: dasjenige, worüber wir lachen sollen, muss *überhaupt* harmlos, unschädlich sein, nicht nur für uns, die außenstehenden Beobachter, sondern auch für jene, die vom fraglichen Fehler betroffen sein können (z.B. Gestalten einer Komödie) und auch für den komischen Gegenstand, den zu verlachenden Menschen selber.“¹²³

Doch finden sich in Literatur und Film zahlreiche Beispiele für Inkongruenzen, deren Komik nicht dadurch beeinträchtigt wird, dass sie keineswegs harmlos sind. „Mehr noch: Einige Formen des Komischen scheinen ihre Lustigkeit gerade ihrem Mangel an Harmlosigkeit zu verdanken.“¹²⁴ Erwähnt seien Genres wie die Satire, der schwarze Humor, Sick Humor, die Splatter-Comedy oder die Anarcho-Komik eines Monty Python. Auch für Müller gibt es Pointen, die nicht auf Lacher aus sind, sondern aufs Schockieren.¹²⁵ Als Beispiel führt er ein fiktives Interview mit Karl Valentin im September 1945 an:

„Ans.: Wie steht es mit der Zukunft Herr Valentin? Gedenken Sie, wieder in München persönlich aufzutreten?

Val: Ja.

Ans: Das ist aber erfreulich, da werden viele Menschen sich an Ihren lustigen Darbietungen erfreuen.

Val: Das wäre pietätlos von den Münchnern.

Ans.: Wieso?

Val: Ich habe die Militärregierung um Genehmigung einer Freilichtbühne gebeten, mitten auf dem Marienplatz.

Ans.: Und was wollen Sie zur Aufführung bringen?

Val: Ein Trauerspiel - - - „Sodomma und Gomorrha“. Die Kulissen rings um die Freilichtbühne haben wir bereits.“¹²⁶

Der Vergleich des vom Krieg gezeichneten Marienplatzes mit einer Kulisse eines apokalyptischen Trauerspiels bezeichnet Müller als inkongruent. Doch falle es schwer, ihn als „komisch“ im Sinne von „Lachen erregend“ zu bezeichnen. Zutreffender seien Attribute wie „sarkastisch“ oder „schwarzer Humor“. Das Valentin-Interview ergänzt Kindts Ausführungen zu inkongruenzbasierter Komik und die von ihm zitierte Beobachtung von Robert Gernhardt, dass Witze letztlich von den „Grenzen des Erlaubten“ leben: „Je grenzverletzender, desto witziger“.¹²⁷ Grenzverletzungen dieser Art hat es in der Vergangenheit vielfach gegeben, man

¹²³ Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, S.42. Hervorhebung im Original.

¹²⁴ Kindt: Literatur und Komik, S.65.

¹²⁵ Müller: Theorie der Pointe, S.109.

¹²⁶ Valentin, Karl: „Dialoge“, 1996, S.205ff. Zitiert nach Ralph Müller, Theorie der Pointe, S.109.

¹²⁷ Gernhardt, Robert: „Mutmaßungen über DDR-Komik“ (1983), in: Robert Gernhardt, „Was gibt's denn da zu lachen?, Diana Verlag: München/Zürich, 2001, S.169.

denke nur an komische Darstellungen des Faschismus: Brechts „Arturo Ui“, Chaplins „The Great Dictator“ oder „La vita è bella“ von Benigni. Sie alle bezeugen, wie Georgeta Vancea betont, „dass Gedichte und sogar humorvolle Geschichten nicht nur nach, sondern sogar über Auschwitz möglich sind und dass die Form ästhetischer Heiterkeit vielleicht die einzige Möglichkeit ist, das Schreckliche noch auf die Bühne zu bringen.“¹²⁸

2.5 Mithilfe von „scripts“ lustige Texte beurteilen

Inkongruenz ist der Schlüsselbegriff in der „Semantic Script-based Theory of Humor“ (SSTH) und dem erweiterten Modell „General Theory of Verbal Humor“ (GTVH), die der Anglist und Linguist Victor Raskin gemeinsam mit seinem Schüler Salvatore Attardo entwickelt und die Kindt zur Grundlage seiner Überlegungen für eine Theorie des sprachlichen Humors genommen hat. Die GTVH gilt seiner Ansicht nach als „der derzeit theoretisch am weitesten elaborierte und empirisch am besten erprobte Vorschlag zur Modellierung sprachlicher Komik“.¹²⁹ Von ihr habe die Literaturwissenschaft – insbesondere im deutschsprachigen Raum – bisher allerdings „kaum Notiz genommen“.¹³⁰ Selbst ausdrückliche Hinweise auf ihr entsprechendes Potenzial hätten daran wenig geändert. Als wegweisende Ausnahme nennt er Müllers Untersuchung „Theorie der Pointe“, aus der hier bereits zitiert wurde. Ungeachtet der häufig geäußerten Kritik an Raskins script-semantic Inkongruenztheorie, auf die noch eingegangen werden soll, bleibt die GTVH in dieser Arbeit nicht unberücksichtigt. Im Gegenteil, Kindts Ausführungen gaben vielmehr den Impuls zu überprüfen, ob und wie beziehungsweise in welchem Ausmaß das Modell für die Analyse von Komik und Humor im Werk Kempowskis nutzbar gemacht werden kann. Gerade mit Blick auf dessen „Blöckchen-Technik“ im Haftbericht und in „Tadellöser & Wolff“ – gemeint sind diese kurzen, jeweils durch eine Leerzeile verbundenen Texteinheiten mit ihrer überraschenden Komik –, erscheint es durchaus sinnvoll, die Theorie von Fall zu Fall anzuwenden. Zuvor allerdings sind zum grundlegenden Verständnis und als Voraussetzung für die Erprobung an den Texten einige Begrifflichkeiten zu klären.

Raskins und Attardos linguistische Theorie in der Nachfolge von Chomsky, die zunächst für die Textsorte „Witz“ entworfen wurde, ist letztlich ein formales Modell, in dem es nicht darum geht, die Grammatikalität von Sätzen zu bewerten, sondern die Lustigkeit von Texten zu

¹²⁸ Vancea, Georgeta: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 119 (3), 2000, S.142.

¹²⁹ Kindt: Literatur und Komik, S.69ff.

¹³⁰ Ebd.

beurteilen und damit das vage Konzept der Inkongruenz zu präzisieren. Grundlage ihrer Theorie ist ein „abstrahiertes Lexikon“, das sich aus scripts zusammensetzt.¹³¹ Für Linguisten repräsentiert ein script das semantische Umfeld eines Wortes oder eines Begriffs. Nach der Analyse von Kindt werden darunter in der Regel standardisierte Ereignisabfolgen verstanden. Raskin und Attardo verwenden ihn demnach aber auch für allgemeine kulturelle Regelmäßigkeiten wie den typischen Ablauf von Handlungen oder die lexikalische Bedeutung von Ausdrücken.¹³² Oder vereinfacht ausgedrückt: Wer eine Sprache beherrscht, denkt gewissermaßen das entsprechende Skript mit, wenn er ein Wort entschlüsselt. Raskin zufolge kann ein Text als komisch bezeichnet werden, wenn er teilweise oder vollständig kompatibel mit zwei verschiedenen scripts ist und wenn beide in Opposition zueinanderstehen.¹³³ Der sprachliche Humor ist demnach das Resultat von script-Konflikten in Texten – auch literarischen – und ein semantisches Phänomen.¹³⁴ Zur Veranschaulichung des Prinzips wird oft Raskins „Doktorwitz“ angeführt:

„Ist der Doktor zu Hause?“, fragt der Patient mit flüsternder Erkältungsstimme.

Nein“, haucht die junge Frau des Arztes zurück. „Komm rein.““

Am Anfang des Beispiels wird das script „Arztbesuch“ entwickelt. Weil der Arzt aber nicht da ist, müsste dessen junge Ehefrau den erkälteten Patienten eigentlich auf später vertrösten oder ihn warten lassen. Stattdessen bittet sie ihn flüsternd herein. Das wiederum entspricht einem ganz anderen script, nämlich dem des Liebhabers, der die Ehefrau besucht und auf keinen Fall mit dem Gatten/Arzt zusammentreffen will. Die scripts „Patient“ und „Liebhaber“ sind zumindest teilweise mit dem Text kompatibel und stehen in Opposition zueinander.

Das erscheint nachvollziehbar, aber als ganz so schlicht erweist sich die script-semantische Inkongruenztheorie nicht. Wie Kindt ausführt und bis ins Detail an kurzen Texten mit komischer Wirkung zu belegen versucht, kann Komik nicht nur durch die Verbindung mindestens zweier oppositioneller scripts, sondern bisweilen schon durch die deviante Verwendung nur eines scripts entstehen oder auch durch die Verknüpfung disparater scripts.¹³⁵ Letztere führt zu einer Nicht-Auflösbarkeit von Inkongruenzen wie im Fall der Nonsenskomik. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, alle Varianten beispielhaft aufzuführen. Eine

¹³¹ Müller: Theorie der Pointe, S.115/116.

¹³² Kindt: Literatur und Komik, S.72.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Attardos Auffassung „all humor is semantic“ wird zwar von Kindt anhand einzelner Beispiele infrage gestellt, doch ist diese Diskussion für seinen Ansatz, eine Komiktheorie mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu entwerfen, relevant, aber m.E. nicht für die Analyse der Komik im Werk von Kempowski.

¹³⁵ Kindt: Literatur und Komik, S.90.

gewöhnliche GTVH-basierte Textanalyse untersucht, ob sich in der Interpretation eines literarischen Textes gerechtfertigt behaupten lässt, dass er zwei einander überlagernde scripts enthält, zwischen denen eine Oppositionsbeziehung besteht“.¹³⁶ Um einen Eindruck zu gewinnen, wie sich die komische textuelle Inkongruenz in einem etwas längeren Text als dem „Doktorwitz“ auflösen lässt, bietet sich ein Gedicht von Heinz Erhardt aus Kindts reichhaltigem Fundus an, mit dem er die Verwendung von zwei sich partiell überlagernden scripts erläutert:

Der Berg

Hätte man sämtliche Berge der ganzen Welt,
zusammengetragen und übereinandergestellt
und wäre zu Füßen dieses Massivs
ein riesiges Meer, ein breites und tief's.
und stürzte nun, unter Donnern und Blitzen.
*der Berg in dieses Meer --- na, das würd spritzen!*¹³⁷

Das Überlappen zweier scripts ist nach der Analyse von Uwe Wirth und wie bereits am „Doktorwitz“ nachgewiesen zwar eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für den komischen Effekt: „Die zwei scripts müssen auch in einem besonderen Oppositionsverhältnis der semantischen Inkongruenz – des Widerspruchs oder der Ambiguität – zueinander stehen.“¹³⁸ Eine solche Opposition bedeutet Müller zufolge jedoch nicht, dass sie im Sinne eines polaren Gegensatzes weit auseinander liegen müssen, sondern bloß, „dass beide scripts wenigstens teilweise in einem inkongruenten Verhältnis zueinander stehen“.¹³⁹ Auch Erhardts Gedicht lebt von der Opposition zweier scripts: zwischen dem der Naturgewalt, das in den ersten fünf würdevollen, geschliffenen Zeilen entwickelt wird, und dem „Planschbecken-script“ im letzten, umgangssprachlichen Vers. Die Komik ergibt sich daraus, „dass die Konsequenz des vorgestellten Naturereignisses wie das Resultat eines durchschnittlichen Badevorgangs beschrieben wird“.¹⁴⁰ Die scripts stehen also im Widerspruch zueinander. Zudem lässt sich die Schilderung offenkundig als harmlos wahrnehmen. Damit ist eine Anforderung erfüllt, die bis zu Platon und Aristoteles zurückreicht, dass nämlich Harmlosigkeit, wie oben zitiert, eine notwendige Bedingung des Komischen ist. Dass einige Formen des Komischen sich aber gerade durch ihren Mangel an Harmlosigkeit auszeichnen, wurde bereits erwähnt.

¹³⁶ Ebd., S.78.

¹³⁷ Erhardt, Heinz: „Der Berg“ (1949), in: Heinz Detering (Hrsg.), H.E. „Von der Pampelmuse geküsst“. Gedichte, Prosa, Szenen, Stuttgart, 2005, zitiert nach Tom Kindt, Literatur und Komik, S.115.

¹³⁸ Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler, 2017, S.129.

¹³⁹ Müller: Theorie der Pointe, S.116.

¹⁴⁰ Kindt: Literatur und Komik, S.117/118.

Kindts Entwurf eines Analyseinstrumentariums erscheint plausibel. Es taugt besonders gut für den Witz oder für Gedichte mit komischem Potenzial, wie anhand seiner vielen Beispiele im ersten Teil seines Buches „Literatur und Komik“ deutlich wird, jedoch für längere literarische Texte mit Einschränkungen. Letztlich handelt es sich um ein theoretisches Konstrukt, ein Raster, das nicht alle Phänomene und Aspekte des Komischen erfassen kann. Kritiker wie Müller-Kampel etwa bemängeln am script-semanticen Modell und am Festhalten an seinen Prinzipien, dass es nur „um den Preis des Bezugs zum empirisch Komischen“ aufgeht und nur funktioniert, „wenn man sich vom konkret Komischen in Funktion fernhält“. ¹⁴¹ Auch Helga Kotthoff sieht in Raskins script-Theorie die Komik als viel zu eng gefasst, denn Elemente des Humors könnten ganz unterschiedlich sein: „Die Phantasie der Humorist/inn/en wird ins Korsett des Modells gebannt.“ ¹⁴² Einwände äußert ebenfalls Wirth, nach dessen Ansicht Kindts Ansatz für eine Komiktheorie mit allgemeingültigem Anspruch seine Wirksamkeit in überzeugenden Fallanalysen erst noch unter Beweis stellen muss. ¹⁴³ Auch gebe es „keine stichhaltigen Argumente“, weshalb die Aspekte der Affektaufladung, die bei komischen Kontrasten häufig impliziert würden, völlig außer Acht gelassen werden sollen. Zudem stelle sich die Frage, ob sich wirklich alle komischen Phänomene, „etwa auch die einer grotesken Körperlichkeit, aufs Maß der Skript-Semantik bringen lassen“. Müller hält dagegen, dass sich mit der SSTH nicht nur formulieren lasse, ob ein Text komisch ist, sondern darüber hinaus, was der Leser wissen müsste, um dies festzustellen. Sie biete die Möglichkeit, nachprüfbar zu formulieren, warum und aufgrund welcher Merkmale ein Text inkongruent ist, und trage dazu bei, diese Inkongruenzen in pointierten Texten zu präzisieren. ¹⁴⁴

Angesichts der unübersichtlichen Debatte über das Wesen des Komischen und dessen enorme Wandlungsfähigkeit ist das Modell der beiden Linguisten Raskin und Attardo angenehm stringent und nachvollziehbar. Eine Theorie, die leicht anzuwenden ist und nachprüfbare Ergebnisse erzielt, die aber auch an ihre Grenzen stößt. Bezogen auf die Komik im Werk Kempowskis ist sowohl den Kritikern als auch den Befürwortern der script-Theorie beizupflichten. Tatsächlich finden sich in den Romanen zahlreiche Motive und Textpassagen, die unglaublich komisch sind, aber nicht zwingend einer Auflösung mithilfe von scripts bedürfen beziehungsweise – analog zu Kotthoffs und Wirths Argumentation – nicht auf das

¹⁴¹ Müller-Kampel: Komik und das Komische, S.12.

¹⁴² Kotthoff, Helga: Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor, Tübingen 1998, S. 51, zitiert nach Ralph Müller, Theorie der Pointe, S.116.

¹⁴³ Wirth: Komik, S.130.

¹⁴⁴ Müller: Theorie der Pointe, S.117.

Maß der script-Semantik gebracht werden können: etwa die vorhersagbaren Wutausbrüche von Kempowskis Tagebuch-Ich in „Sirius“ und seines Protagonisten Alexander Sowtschick in „Letzte Grüße“ wegen unzumutbarer Hotelzimmer, oder Sowtschicks Kampf mit verschlossenen Toilettentüren beziehungsweise gar nicht erreichbaren Toiletten auf seiner Lesereise quer durch die USA, sein ständiges Gekränktheit angesichts der offenkundig mangelnden Wertschätzung seiner Person und Arbeit durch Vertreter des Literaturbetriebs, oder auch die kindliche Naivität, mit der Mutter Grete in „Tadellöser & Wolff“ dem Nationalsozialismus, Hitler und dem Zweiten Weltkrieg begegnet, die Redefloskeln der Familie und Gretes stereotyper mütterlicher Stoßseufzer „Wie isses nun bloß möglich!“. Hierbei handelt sich um das „konkret Komische in Funktion“, wie es Müller-Kampel definiert hat, das keine Suche nach oppositionellen scripts erfordert, oder um andere Phänomene des Komischen, die noch vorgestellt werden.¹⁴⁵ Dennoch lassen sich in den Romanen, in denen stilistisch die typische Blöckchen-Technik vorherrscht, einige Inkongruenzen und damit die Komik nach den Prinzipien von Kindts und Raskins script-Semantik aufschlüsseln, konkretisieren und definieren. Wer sich die Mühe macht, kommt gewissermaßen Kempowski auf die Spur und erhascht einen Blick in seine Humor-Werkstatt. Das gilt nicht nur für den Haftbericht, sondern ebenso für den stilistisch noch weiter fortgeschrittenen „Tadellöser“-Roman, dessen von André Fischer postulierte „inszenierte Naivität“ schon in der Bezeichnung eine semantische Inkongruenz zum Ausdruck zu bringen scheint.¹⁴⁶ Die vielen verschiedenen Komikformen im Tagebuch „Sirius“ dagegen bedürfen keiner weiteren Aufschlüsselung durch die script-Theorie. In Kempowskis vorletztem Roman „Letzte Grüße“ dagegen, bietet sie sich an und zwar in jenen Textpassagen, in denen der groteske Humor beherrschend ist. Denn das Groteske ist Kindt zufolge im Kern als Inkongruenzphänomen zu deuten, „als Ergebnis nämlich einer markanten Verfremdung oder aggressiven Verformung von Bekanntem“.¹⁴⁷ Auf diese besondere Spielart literarischer Komik soll später noch eingegangen werden.

2.6 Formen des Komischen

In den vorherigen Abschnitten ging es darum, einen, zugegeben unvollständigen Überblick zu gewinnen über die zahllosen, fast immer strittigen Versuche, die in den vergangenen 2000 Jahren unternommen wurden, dem Phänomen des Komischen auf die Spur zu kommen, es zu definieren und womöglich noch eine Komiktheorie mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu

¹⁴⁵ Müller-Kampel: Komik und das Komische, S.12.

¹⁴⁶ Fischer: Inszenierte Naivität, S. 268-313.

¹⁴⁷ Kindt: Literatur und Komik, S.156.

formulieren. In der Humorforschung, die sich selten durch Einigkeit auszeichnet, erscheint die Inkongruenztheorie als die bisher überzeugendste, denn die größte Übereinstimmung herrscht offenbar in der Überzeugung, dass zwischen dem Inkongruenten und dem Komischen ein enger Zusammenhang besteht. Fast alle Humorforscher, so zitiert Beate Müller ihren Kollegen Peter Wenzel, der die Pointierung in Witz und Kurzgeschichte untersucht hat, sind sich „darüber einig, daß jede Art von Komik letztlich auf ein Moment der komischen Inkongruenz zurückgeführt werden kann“.¹⁴⁸ Weniger einig sind sie sich dagegen bei den Vorschlägen des Linguisten Raskin, der mit seiner script-semanticen Inkongruenztheorie, nicht gerade überraschend, vor allem in der Literaturwissenschaft auf wenig Zustimmung gestoßen ist. Im Folgenden sollen jene unterschiedlichen Spielarten literarischer Komik vorgestellt werden, die entscheidend für die hier untersuchten Arbeiten Kempowskis sind. Dazu zählen vor allem die Sprachkomik, Figurenkomik und Komik der Wiederholung.

Bei der Unterscheidung literarischer Komikformen geht es in den Debatten der Humorforschung zunächst einmal um eine grundlegende Differenz – die zwischen Sach- und Wortwitz. Kindt ist zuzustimmen, wenn er diese Unterscheidung etwas allgemeiner fasst: zwischen der Komik der Darbietung und der Komik des Dargebotenen, die miteinander kompatibel sind.¹⁴⁹ Die erste dieser Spielarten liegt dann vor, wenn komische Inkongruenzen durch die sprachliche Vermittlung erzeugt werden, die zweite, wenn sie auf der Basis des sprachlich Vermittelten zustande kommen. So überschaubar bleibt es jedoch nicht, denn in der Darbietungskomik wird Kindt zufolge nunmehr zwischen zwei Grundformen unterschieden: die Sprachkomik auf der einen und die Vermittlungskomik auf der anderen Seite. Von Ersterer wird dann gesprochen, wenn komische Inkongruenzen allein auf sprachlicher Ebene entstehen. Von Letzterer, „wenn sie sich aus der Darbietung im Allgemeinen oder aber aus deren Beziehung zum Dargebotenen ergeben“.¹⁵⁰ Kindt unterscheidet bei seiner Typendifferenzierung in Bezug auf das Sprachkomische dann auch noch zwischen Formkomik und Inhaltskomik. Die eine liegt vor, wenn sich komische sprachliche Ungereimtheiten aus der Verwendung oder Verbindung nichtsemantisch bestimmter Wissensmuster ergeben, die andere sofern sie aus der Spannung zwischen semantischen scripts resultiert. Da diese Unterscheidung einigermaßen abstrakt anmutet, seien zur Veranschaulichung zwei kurze Beispiele nach Kindt zitiert. Das erste besteht aus den letzten Versen von Gernhardts Gedicht „Folgen der Trunksucht“ und ist

¹⁴⁸ Müller, Beate: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994, S.180.

¹⁴⁹ Kindt: Literatur und Komik, S.146f.

¹⁵⁰ Ebd.

durch das verwendete Reimschema, bei dem am Schluss mit dem Reimwort „Reim“ gespielt wird, ein leicht nachvollziehbares Beispiel für Formkomik:

„Seht ihn an, den Dichter.

Trinkt er, wird er schlichter.

Ach schon fällt ihm gar kein Reim

auf das Reimwort ‚Reim‘ mehr ein.“¹⁵¹

Als Beispiel für Inhaltskomik als Untergruppe der Sprachkomik führt Kindt ein Wortspiel Heinrich Heines an, der in seinem Reisebericht „Die Bäder von Lucca“ den Herrn von Hyazinth von einer Begegnung mit dem Baron von Rothschild folgendes berichtet:

„Und so wahr, wie mir Gott alles Gut's geben soll, Herr Doktor, ich saß neben Salomon Rothschild, und er behandelte mich ganz wie seinesgleichen, ganz famillionär.“¹⁵²

Die Inhaltskomik im zitierten Beispiel ergibt sich aus einem hintergründigen Wortspiel: Der Baron von Rothschild gab sich bei der geschilderten Begegnung mit Herrn von Hyazinth offenbar sehr familiär, da er aber bekanntermaßen über ein millionenschweres Vermögen verfügt, zieht Heine die beiden Wörter einfach zusammen und erzielt damit auf der Inhaltsebene einen komischen Effekt. Ein Baron und Millionär, der sich familiär gibt und einen Sitznachbarn wie seinesgleichen behandelt? Heines Wortschöpfung lässt einige Zweifel an Rothschilds Ehrlichkeit aufkommen.

Für die Sprachkomik lassen sich in den in dieser Arbeit untersuchten Werken Kempowskis zahlreiche Beispiele finden. Humoristisches Merkmal im „Haftbericht“ und in „Tadellöser & Wolff“ ist die hervorgehobene Sprache der Protagonisten, versetzt mit Dialektsplintern, mundartlichen Elementen und Lautmalerei, mit der er seine Figuren charakterisiert, etwa den polnischen Kommandanten im Haftbericht, dessen Zornesausbrüche durch seine mangelhaften Deutschkenntnisse komisch anmuten, oder die skurrile Aussprache seiner mitunter ungebildeten Mithäftlinge, oder auch die autoritäre Klavierlehrerin „Fräulein Schnabel“ im „Tadellöser“-Roman, die sich in ihrer rasenden Empörung über den fehlenden Fleiß des kleinen Walter beim Sprechen schier überschlägt und dabei Verb und Personalpronomen zusammenzieht. In all diesen Fällen handelt es sich um das, was in der Humorforschung gemeinhin als Sprachkomik eingestuft wird, eine Spielart der „Komik der Darbietung“.¹⁵³

¹⁵¹ Gernhardt, Robert: „Gedichte“, 121, zitiert nach Tom Kindt, Literatur und Komik, S.147.

¹⁵² Heine, Heinrich: „Die Bäder von Lucca“ (1830), in: Gotthard Erler und Hans Kaufmann (Hrsg.), Heinrich Heine, Werke und Briefe in zehn Bänden, Bd.3: Reisebilder, 1972, zitiert nach Tom Kindt, Literatur und Komik, S.148.

¹⁵³ Kindt: Literatur und Komik, S.153.

Dabei entstehen, wie oben bereits ausgeführt, die komischen Inkongruenzen allein auf sprachlicher Ebene. Harald Fricke liefert dafür auch eine Definition. Er versteht darunter die „erheiternde Wirkung von Sprechweisen oder witzigen Formulierungen innerhalb der Reden einer einzelnen Figur durch freiwillig gesetzte oder unfreiwillig erzeugte Pointen“.¹⁵⁴ Beate Müller nennt in ihrer Analyse allerdings eine Einschränkung: Sprachkomik ist immer eingebettet in einen Kontext, „und erst dieser Kontext ruft die komische Wirkung hervor“. Häufig beruhe die komische Wirkung eines Textes nicht auf der Komik einzelner dekontextualisierbarer Segmente, sondern auf deren besonderer Kombination.¹⁵⁵ Das gilt generell für das Auftreten von unterschiedlichen Komikformen, denn auch Kindt betont, dass es sich bei seinen skizzierten Unterscheidungen um analytische handelt, dass daraus nicht die These abgeleitet werden dürfe, die aufgelisteten Spielarten des Komischen würden in literarischen Texten nur oder gemeinhin isoliert auftreten.¹⁵⁶

Bei den genannten Beispielen im Werk Kempowskis paart sich die Sprachkomik oftmals mit Figurenkomik – nach Kindt eine Spielart der „Komik des Dargebotenen“ –, die ebenfalls mit dem Inkongruenzmodell erklärt werden kann.¹⁵⁷ Müller zufolge weist eine komische Figur stets mindestens eine wie auch immer geartete Inkongruenz auf, die entweder auf der besonderen Physiognomie des komischen Subjekts oder auf dessen Charaktereigenschaften basiert.¹⁵⁸ Wobei beide einander keineswegs ausschließen. Diese Merkmale treffen in den von mir untersuchten Romanen Kempowskis auf den buckligen, jähzornigen Kommandanten zu, der in Bautzen die Häftlinge willkürlich zum „Scheißedienst“ verdonnert, aber auch auf den eifersüchtigen Berliner Mithäftling Jonni im „Haftbericht“ und ebenso auf die Klavierlehrerin in „Tadellöser & Wolff“. Nach der Analyse von Müller, die den Linguisten und Humoristen Walter Nash zitiert, gilt für jede sprachlich determinierte Komik und folglich auch für die Figurenkomik: „Das intrinsisch, aus sich selbst heraus Komische gibt es nicht. Komik entsteht auf Seiten des Adressaten und Rezipienten.“ Um beim Publikum einen komischen Effekt hervorzurufen, müsse jedoch eine Bedingung erfüllt sein, die Bergson als „Empfindungslosigkeit des Zuschauers“ bezeichnet habe.¹⁵⁹ Voraussetzung für Figurenkomik ist demzufolge die Distanz des Rezipienten, die vom Schriftsteller gezielt hervorgerufen werden kann, indem er die komische Figur auf eine oder ganz wenige Eigenschaften reduziert. Dabei

¹⁵⁴ Fricke, Harald: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst, München; C.H. Beck, 2000, S.287.

¹⁵⁵ Müller: Komische Intertextualität, S.184.

¹⁵⁶ Kindt: Literatur und Komik, S.150.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Müller: Komische Intertextualität, S.193.

¹⁵⁹ Ebd.

handelt es sich um einen sogenannten „flat character“, dessen andere Eigenschaften nicht in Erscheinung treten und der zu keiner echten Entwicklung fähig ist.¹⁶⁰ Aber wie steht es mit der Distanz des Rezipienten zu Figuren, deren Komik auf körperliche Gebrechen oder Verunstaltungen beruht? Müller zitiert dazu wieder die Argumente Bergsons, die sie für nachvollziehbar hält: „Komisch kann jede Verunstaltung werden, die ein wohlgestalteter Mensch nachzuahmen vermöchte.“¹⁶¹ So könne der Bucklige durch einen gekrümmt gehenden, normal gewachsenen Menschen imitiert werden und sei daher potenziell komisch, weil der Bucklige den Eindruck eines Menschen erwecke, der sich krumm hält. Dagegen könne niemand einen Beinamputierten nachahmen, so dass seine Behinderung nicht komisch sein kann.

Ein weiterer Komik evozierender Stimulus bezieht sich auf die situativen Gegebenheiten des komischen Geschehens beziehungsweise auf die Ebene der Handlung. In der Forschung werden die Begriffe „Handlungskomik“ und „Situationskomik“ häufig nebeneinander verwendet, denn beide sind eng miteinander verwoben. Fricke hat die Situationskomik knapp definiert: „Erheiternde Wirkung physischer Bühnenaktionen in überraschender Figuren-Konstellation (die Nudel auf der Nase, der Liebhaber unter dem Bett, der Nackte vor verschlossener Wohnungstür) – meist unter gleichzeitigem Einsatz bewegungskomischer Mittel (...).“¹⁶² Als Beispiel aus Kempowskis literarischem Werk lässt sich erneut der Schriftsteller Alexander Sowtschick anführen, der Protagonist aus „Letzte Grüße“. Kurz vor einer der vielen Lesungen, die er auf seiner vierwöchigen Vortragsreise quer durch die Vereinigten Staaten abhält, sucht er eine Toilette auf und ist plötzlich eingesperrt, denn es will ihm einfach nicht gelingen, die Tür wieder zu öffnen. Während im Saal das Auditorium unruhig auf ihn wartet, schafft es der Schriftsteller erst ins Freie, nachdem er sich auf die Klobrille gestellt und sich über die Toilettenwand gehangelt hat. Eine ganz vergebliche Aktion, denn wie er später erfahren muss, hätte er den Türknauf nur andersherum – wie in den USA üblich – drehen müssen. An dieser Stelle lässt sich erneut das Inkongruenzkonzept anwenden, denn auch hier handelt es sich um eine Abweichung von der Norm, die nach Müller, sich auf Karlheinz Stierle und seinen Essay „Werk und Intertextualität“ (1983) beziehend, für das Komische unabdingbar ist, „denn nur vor dem Hintergrund des ‚Normalen‘ kann das der Norm nicht Entsprechende als komisch empfunden werden“.¹⁶³ Das Abweichende in dieser Szene lässt sich unschwer erkennen: Sowtschick, der auch mit seiner schriftstellerischen Arbeit nicht vorankommt, kämpft mit den

¹⁶⁰ Ebd., S.194.

¹⁶¹ Ebd., S.195.

¹⁶² Fricke: Gesetz und Freiheit, S.157.

¹⁶³ Müller: Komische Intertextualität, S.198.

Fallstricken des (Reise-)Alltags und scheitert immer aufs Neue auf peinliche Weise und in slapstickhafter Übertreibung.

Eine weitere Form des Komischen, das sich durch Kempowskis Werk zieht, ist die „Komik der Wiederholung“, die dem Schriftsteller schon bei Fitz Reuter aufgefallen war und die er in seinem Debüt „Im Block“ derart konsequent angewendet hat, dass sie nach Ansicht von Lieselotte M. Davis als eines der wichtigsten Strukturelemente des Romans bezeichnet werden kann.¹⁶⁴ Schon im Reuter'schen Vorbild häufen sich die Parolen über baldige Entlassung, mit denen sich die Gefangenen an jeden noch so kleinen Hinweis klammern und ihn zum Gerücht über die zu erwartende Freilassung aufbauen. Wobei Kempowski, anders als Reuter, die ständig wiederholte Erwartung „jeweils zu einer Wiederholung in einer anderen Tonart“ verwandelt.¹⁶⁵ Im entsprechenden Kapitel dieser Arbeit wird darauf näher eingegangen. Diese Form der Komik ist auch eines der prägenden humoristischen Elemente in „Tadellöser & Wolff“: Die Familiensprache, die die Kempowskis im Roman trotz der bedrückenden Zeitumstände zusammenhält, lebt von den sich unablässig wiederholenden skurrilen Redewendungen, Sprüchen, Floskeln, Phrasen und Schnacks, von denen manche spätestens seit der Verfilmung durch Eberhard Fechner sogar sprichwörtlich geworden sind. In der Humorforschung wurde für diese Form des Komischen auch der Begriff „Strukturelle Komik“ geprägt. Fricke versteht darunter die „mehrmalige Wiederkehr identischer, spiegelverkehrter oder überraschend abgewandelter Handlungseinheiten“.¹⁶⁶ Bei Kempowski findet sich diese Komikform in seinem Roman „Letzte Grüße“. Vor allem drei Motive ziehen sich im Amerika-Roman sich wiederholend durch die einzelnen Kapitel: eine drohende Verleumdungsklage, nachdem Sowtschick einen Schriftstellerkollegen als „Dünnbrettbohrer“ bezeichnet hat, das stereotype Auftauchen des erfolgreichen Lyrikers Adolf Schätzing, der Sowtschick immer vorausreist, und Sowtschicks obsessive Suche nach amerikanischen Bomberpiloten, die im Zweiten Weltkrieg Bombenteppiche auf deutsche Barockkirchen abgeladen haben. Dabei aktiviert die Strukturelle Komik durch den sich wiederholenden Rückgriff auf früher vermittelte Informationen und Motive jeweils ein Mehrwissen beim Zuschauer/Rezipienten.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Davis, Lieselotte M.: Gefangenschaft lesbar machen, in: Lutz Hagededt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S.115.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Fricke: Gesetz und Freiheit, S.157.

¹⁶⁷ Ebd, S.158.

2.7 Weitere Spielarten des Komischen

Für Kindt gibt es weitere Komikformen, auf die in der Literaturwissenschaft Bezug genommen wird, die zwar im offenkundigen Zusammenhang mit dem textuell oder literarisch Komischen stehen, sich ihm zufolge aber „nicht einfach als dessen Ausprägungen einstufen lassen“.¹⁶⁸ Dazu zählen das Groteske, das Ironische und das Satirische. Auch hier spielen Inkongruenzen eine wesentliche Rolle. Sich an dieser Stelle mit ihnen zu beschäftigen, dient dem Analyse-Instrumentarium, denn sie lassen sich auch in den vier untersuchten Werken Kempowskis auffinden.

An erster Stelle ist das Groteske zu nennen, das vielfach im Werk des Schriftstellers zu entdecken ist. Es hat in der Vergangenheit zu ähnlich kontroversen Debatten geführt wie das Komische. Einerseits wird es nach Justus Möser oder Michail Bachtin als „besondere Spielart des Komischen“ verstanden, als derbe, oft körperbetonte Art, Lachen hervorzurufen, andererseits wiederum wird es entschieden vom Komischen abgegrenzt und als entfremdete, verwandelte Welt verstanden, die „in ihrer Fremdheit Grauen hervorruft.“¹⁶⁹ Theodor Friedrich Vischer versuchte es 1847 zu definieren: Das Groteske sei „das Komische in Form des Wunderbaren“.¹⁷⁰ Die Gemeinsamkeit liegt Kindt zufolge darin, dass sie das Groteske im Kern als Inkongruenzphänomen deuten, „als Ergebnis nämlich einer markanten Verfremdung oder aggressiven Verformung von Bekanntem“.¹⁷¹ Dabei müsse im Sinne des Komikkonzepts erstens auf das Kriterium der Harmlosigkeit verzichtet werden. Zweitens sei die abweichende Verwendung von scripts auch hier der Regelfall der Inkongruenzkonstitution.¹⁷²

Kempowski hatte für seinen grotesken Humor ein Vorbild: Gottfried Keller. Wie er Volker Hage einmal im Interview verriet, sei die Lektüre anregend gewesen, er habe viel von ihm gelernt, doch war er überzeugt, dass man Kellers grotesken Humor nicht gesehen habe.¹⁷³ Diese Behauptung trifft jedenfalls nicht auf Lee B. Jennings zu. Zwar sieht er in Keller keinen „Groteskendichter“, denn er bringt „keine voll entfaltete Blüte des Grotesken hervor“, wie man sie etwa bei E.T.A. Hoffmann oder anderen Schriftstellern der ersten Jahrzehnte des 19.

¹⁶⁸ Kindt: Literatur und Komik, S.154ff.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Oesterle, Günther: Das Groteskkomische, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler, 2017, S.39.

¹⁷¹ Kindt: Literatur und Komik, S.155.

¹⁷² Ebd., S. 156.

¹⁷³ Hage: Bücher und Begegnungen, S. 29.

Jahrhunderts findet.¹⁷⁴ Doch ziehen sich groteske Elemente durch sein ganzes Werk hindurch, systematisch ausgerichtet auf die moralischen Kräfte, um auf diese Weise zur „Bedrohung für das herrschende System von Idealen“ zu werden.¹⁷⁵ Nahezu jede Behandlung zutiefst negativer Themen weist Jennings zufolge bei Keller ein gewisses Maß an Groteskem auf. Letzteres lässt sich auch auf Kempowskis Werk übertragen, doch geht es bei ihm nicht um die Bedrohung der Ideale von Ordnung und Stabilität, denen sich Keller verpflichtet fühlte. Diese Ideale spielen längst keine Rolle mehr, nicht im „Haftbericht“, in dem Kempowski die Schrecknisse seiner Gefängnisjahre, den Hunger und die Willkür seiner Bewacher verarbeitete, und auch nicht im Roman „Tadellöser & Wolff“, in dem er den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und die Folgen für seine Familie beschreibt.

Um ein Inongruenzphänomen par excellence handelt es sich auch bei der Ironie, eine Form des uneigentlichen Sprechens, bei der das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird. Das Ironische „lebt von der Opposition zweier Wissensmuster“, erläutert Kindt.¹⁷⁶ Er sieht darin einen Sonderfall unter den Formen textueller Komik und begründet das mit dessen spezieller Opposition. Diese ergibt sich nämlich stets „aus einem Konflikt zwischen den lexikalisch manifestem script des Gesagten und dem interferenziell zu rekonstruierenden script des Gemeinten“.¹⁷⁷ Da diese script-Konflikte in der Regel als harmlos wahrgenommen und aufgelöst werden können, lässt sich „das Ironische als Spielart des Komischen verstehen“.¹⁷⁸ Sie findet sich auf subtile Weise in den Werken Kempowskis, der nicht nur mit typisch norddeutschem, zuweilen angelsächsisch trockenem Humor seine Bücher geschrieben hat, sondern auch mit feiner Ironie, besonders in der Charakterisierung seiner Figuren.

Den Bezug zum Komischen ist auch dem Satirischen nicht abzusprechen. Darunter ist knapp formuliert der literarische Angriff auf reale Zustände zu verstehen, sei es mit scherzhaftem Spott, sei es in pathetischer Schärfe.¹⁷⁹ Dass jede Satire ein offen oder versteckt polemisches Werk ist, kann nach Ansicht von Dimitri Tschizewskij nicht geleugnet werden. Aber der Weg, den die Satire einschlägt und welcher Art ihre Objekte sind, „das kann beinahe unendlich

¹⁷⁴ Jennings, Lee B.: Gottfried Keller und das Groteske (1958) in: Otto F. Beest (Hrsg.), Das Groteske in der Dichtung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S.269.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Kindt: Literatur und Komik, S.157.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Braungart, G., Fricke, H., Grubmüller, K., Müller, J., Vollhardt, F., Weimar, K. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I A-G, Bd. II H-O, Bd. III P-Z, Berlin/Boston: De Gruyter, 2007, S.355.

variieren“.¹⁸⁰ Auch die Nähe zur Komik variiert: Kindt zufolge ist Satire „oft, aber nicht ausnahmslos komisch und Komik bisweilen, aber keineswegs immer satirisch“.¹⁸¹ Beim Komischen handele es sich folglich um eine von verschiedenen Formen, in denen das Satirische auftritt. Das Satirische wiederum stellt eine von mehreren Funktionen dar, die das Komische haben kann. Auch dazu wird man bei Kempowski fündig, denn in seinen Werken bedient er sich nicht nur der Ironie, sondern auch einer milden Form der Satire, die sich in einem mal feinen, mal bissigen Spott äußert. Mit diesem bedachte er gern im Tagebuch seine Zeitgenossen, vor allem seine literarischen Kollegen, von denen er die wenigsten gelten ließ (am allerwenigsten Günter Grass) und entwickelte die Beleidigung zu einer Kunstform, wie im entsprechenden Kapitel zu „Sirius“ nachzulesen ist.

Ein weiteres Phänomen des Komischen ist der schwarze Humor, dessen Geburtsstunde im Zeitalter der Aufklärung schlug, „als eine Fundamentalkritik an den menschlichen Dingen“.¹⁸² Dass für den schwarzen Humor die Absurdität unabdingbar ist, zeigt sich nach Ansicht Gerd Hennigers bereits in der Bezeichnung: „Schwarz“ bedeutet so viel wie Trauer, Tod, Verzweiflung, überhaupt alles Widrige. „Humor“ dagegen die Versöhnung mit Widrigem durch den Affekt des Lachens. Wobei die Funktion, durch das Lachen zu befreien, umgewandelt wird in die, „durch eine Lache zu schockieren“.¹⁸³ Man kann ihn im Sinne Hennigers auch als „uneigentlichen, pervertierten Humor“ bezeichnen.¹⁸⁴ Zu seinen Themen gehört zuallererst der Tod, nicht der natürliche, sondern der durch Verbrechen oder Krieg mit all seinen Folgen, inklusive der Affekte, Betrachtungs- und Verhaltensweisen in der Konfrontation mit ihm. Gernhardt definiert den schwarzen Humor vielleicht am anschaulichsten: „Mit nichts läßt sich leichter Scherz treiben als mit dem Entsetzen, kein Lachen ist einfacher zu produzieren als das, das in der Kehle steckenbleibt“.¹⁸⁵ Genau dieses „steckengebliebene“ Lachen prägt die Lektüre von Kempowskis Roman „Letzte Grüße“, in dem er wiederholt schwarzen Humor als eine weitere Form des Komischen eingesetzt hat und die komischen Elemente im Verlauf der Handlung immer stärker verdunkelt – bis zum Tod seines Protagonisten auf den letzten Seiten.

¹⁸⁰ Tschizewskij, Dmitrij: Satire oder Grotoske, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Fink, 1976, S.269.

¹⁸¹ Kindt: Literatur und Komik, S.157.

¹⁸² Henniger, Gerd: Zur Genealogie des schwarzen Humors (1966) in: Otto F. Beest (Hrsg.), Das Grotoske in der Dichtung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S.131.

¹⁸³ Ebd., S.129.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Gernhardt: „Mutmaßungen über DDR-Komik“, S.171.

Eine Sonderrolle unter den Komikformen bei Kempowski spielt die Lakonie, die in seinem literarischen Debüt, dem Haftbericht „Im Block“, ein vorherrschendes Merkmal ist. Ob und wie weit es sich aber überhaupt um Komik handelt, ist allerdings zu untersuchen. In einem Eintrag des Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft wird sie als „gehaltvoll pointierte Wortkargheit“ definiert.¹⁸⁶ Wie ein gelungener Aphorismus kann sie in ihrer Kürze aber durchaus komisch wirken. Für Thomas Combrink ist die sprachliche Reduktion in Kempowskis „Block“, die sich auf das unbedingt Nötige konzentriert und jegliche Redundanzen vermeidet, eine „Form des Lakonismus, die etwas mit Humor zu tun haben kann“.¹⁸⁷ Vergleichbar mit dem Witz, der nie langatmig und umständlich sein darf. Das führt ihn zu der Behauptung, „dass Lakonik ein existenzieller Bestandteil der Pointe ist“. Umgekehrt lässt sich auch behaupten, dass die distanzierte Nüchternheit, mit der Kempowski die schlimmen Bedingungen seiner Gefängniszeit beschreibt, pointiert dargestellt ist. Für Martin Seel ist Lakonie nicht der einzig wahre Stil, aber „die genaueste Rede von den Dingen, die der hohe Stil mit Macht verfehlt“.¹⁸⁸ Als Beispiel für das „Seinlassen des Dichters“, der seine Helden bleiben lässt, und für vollendete poetische Lakonie führt er den letzten Satz der Erzählung „Die Abwesenheit“ von Peter Handke an: „Für eine Weile saßen wir da und ließen uns einfach sehen.“¹⁸⁹ Diese äußerste Verkürzung gleicht Kempowskis Stil in seinem Debütroman, in dem er auf jede Emotion des Erzählers verzichtet und um den er mithilfe seines Lektors Fritz J. Raddatz gerungen hat.¹⁹⁰

2.8 Komik und Moderne

Wer den Versuch unternimmt, die Entwicklung oder Veränderung des Komischen in der modernen Literatur analytisch nachzuvollziehen, stößt alsbald an Grenzen. Denn die Forschungslage ist ausgesprochen dünn. Es scheint fast so, als ob es in den anhaltenden Komik-Debatten wenig Interesse an derartigen literaturtheoretischen Fragen besteht. Zu den wenigen Literaturwissenschaftlern, die sich dem Thema Komik und Moderne gewidmet haben, gehört die Schwedin Georgeta Vancea. Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen ist – ebenso wie bei ihrem deutschen Kollegen Dieter Lamping – eine der ältesten Annahmen der Komik-Theorie,

¹⁸⁶ Braungart, G. et al: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S. 379/380.

¹⁸⁷ Combrink, Thomas: Eine Ästhetik der Leerstellen. Lakonisches Erzählverfahren in Walter Kempowskis Haftbericht „Im Block“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S.55.

¹⁸⁸ Seel, Martin: Einiges zum Lob der Lakonie. Beim Lesen von Botho Strauß’ „Die Fehler des Kopisten“, in: Martin Bauer, Helmut Mayer und Uwe Wittstock (Hrsg.), Neue Rundschau, 108. Jahrgang 1997, Heft 4, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S.21.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Siehe dazu die Ausführungen zu „Im Block“ in Kapitel IV.

die zurück bis Aristoteles und dem 5. Kapitel seiner „Poetik“ reicht: dass das, was uns zum Lachen bringt oder bringen soll, harmlos sein muss. Diese Bedingung der Harmlosigkeit, gegen die sich auch Kindt ausspricht (siehe oben), entspricht nach Ansicht von Vancea nicht mehr der Komik in der Moderne, hier geht es nicht um einen „mit Häßlichkeit verbundenen Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht“, wie Aristoteles in seiner „Poetik“ geschrieben hat.¹⁹¹ Es geht eher um das, was von Kant und Schopenhauer „bis heute als Quelle aller Komik gilt: eine überraschende Inkongruenz, eine Kollision mit Normen und Erwartungen“.¹⁹² Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur biete verblüffende Beispiele von bloß vordergründig komischer Komik, die alles andere als harmlos ist, nämlich aggressiv bis erschreckend, schmerzhaft oder auch blasphemisch. Die Tendenz zur ernsthaften, tragischen oder grotesken Komik und zum tiefgehenden, sogar zum schwarzen Humor kommt Vancea zufolge in der deutschsprachigen Literatur oft vor. Sie erkennt vor allem im 20. Jahrhundert einen Paradigmenwechsel des Komischen, eine sich immer stärker bemerkbar machende Um- und Aufwertung mit der Grenzüberschreitung zur Parodie, Satire und Farce, zur Groteske und zur Tragikomödie als Paradigma. Humoristisch ist dabei weniger das Dargestellte, wie etwa Situations- oder Charakterkomik, sondern vielmehr die Darstellungsart, durch die „alles, was im Ernst nicht traktiert werden kann, in einem komischen Licht erscheint“.¹⁹³

Lamping spricht gar von den „Transformationen des Komischen in der Moderne“.¹⁹⁴ Die Fixierung auf das harmlos Humoristische habe die Komik-Theorie daran gehindert, diesen Transformationen gerecht zu werden oder den Funktionswandel überhaupt zu erkennen. Offensichtlich habe sich das Lachen stärker verändert, als es die Komik-Theorie wahrgenommen habe. In der modernen Literatur tritt demnach die „oft übersehene strukturelle Ambivalenz des Komischen“ deutlicher zutage: Der Mensch habe sich entschlossen, diese ambivalenten Phänomene komisch zu finden, „weil er im Ernst nicht mit ihnen fertig wird oder werden kann“.¹⁹⁵

Das Komische moderner Literatur reicht demnach gerade in solche Grenzbereiche von Ernst und Uernst und erscheint damit auch problematischer, gerade in moralischer Hinsicht. Als ein extremes Beispiel nennt Lamping das Gedicht „Erinnerungen an Prometheus“ von Robert

¹⁹¹ Aristoteles: Poetik, Griechisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, zitiert nach Dieter Lamping, Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, S.86.

¹⁹² Vancea: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur, S.143.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Lamping: Literatur und Theorie, S.98.

¹⁹⁵ Ebd.

Schindel, das den Holocaust komisch darzustellen versucht. Es ist das Gedicht eines jungen Juden, der durch Glück der Vernichtung entgangen ist und das Schicksal seiner ermordeten Eltern in Versen andeutet, etwa wie in diesen:

„Um meinen ersten Geburtstag Anfang April
fünfundvierzig
Trieb sich meine Mutter zwischen Berlin und Hamburg
In Viehwaggons herum, weshalb weiß der Teufel.“¹⁹⁶

Die Verse klingen unbekümmert, fast heiter, sind aber nicht zum Lachen, sondern vielmehr ein Beispiel für verzweifelte und erschreckende Komik. Indem Schindel die komische Seite des Schrecklichen zeigt, scheinbar in kindlich-naiver Unwissenheit, so argumentiert Lamping, vermittle er zugleich, „wie schrecklich das Schreckliche ist“. Diese Art der Komik distanziert, auch von sich selber, und „spielt ihre eigene Problematik aus“.¹⁹⁷ Das gilt in weiten Teilen auch für Kempowskis „Tadellöser“-Roman, denn auch hier wird ein entsetzliches Geschehen – der Zweite Weltkrieg, die einschlagenden Bomben, die Zerstörungen in seiner Heimatstadt Rostock – aus kindlich-naiver Perspektive geschildert, schrecklich und komisch zugleich. Zudem bietet diese Komik dem Schriftsteller eine Möglichkeit, sich von den nicht selten grauenhaften privaten Erlebnissen und monströsen historischen Geschehnissen zu distanzieren. Denn nur unter Ausnutzung von Distanz, „die mit Komik verbunden ist, lässt sich Geschichte Kempowski zufolge in umfassender Weise vergegenwärtigen“.¹⁹⁸

Als Komiksignale fungieren nach der Analyse von Vancea Erzähl- und Sprachtechnik wie etwa „uneigentliche Rede“, der distanzierende Konjunktiv, wie er auch in Kempowskis populärstem Roman „Tadellöser & Wolff“ bevorzugt zum Einsatz kommt.¹⁹⁹ Als Komiksignale gelten aber auch die komisierende Verzerrung und gebrochene Perspektivierung, die sich dort ebenfalls finden lassen. Indem das Komische auf Gewalt und Schrecken trifft, verwandelt es sich, wird bizarrer und bedenklicher, zweifelhafter und anstößiger. Auch Vancea sieht darin eine grundlegende Entwicklung mit weitreichenden Folgen und weltanschaulicher Signifikanz: Die

¹⁹⁶ Schindel, Robert: Im Herzen die Krätze, Gedichte, Frankfurt/Main, 1988, zitiert nach Lamping, Literatur und Theorie, S.97. Anmerkung der Autorin: Schindel, geboren am 04.04.1944 in Bad Hall bei Linz, überlebte als Kind jüdischer Kommunisten den Nationalsozialismus in Wien. Die Eltern waren 1943 von Frankreich nach Linz gegangen, um dort eine Widerstandsgruppe aufzubauen. Im August 1944 wurden sie enttarnt, verhaftet und nach Auschwitz geschickt. Schindels Vater wurde 1945 in Dachau hingerichtet, seine Mutter überlebte Auschwitz und Ravensbrück und kehrte im Juli 1945 nach Wien zurück, wo sie ihren Sohn wiederfand. Autorenlexikon (o.J.) <https://www.literaturport.de/lexikon/robert-schindel/> (Abgerufen am 07.12.2024).

¹⁹⁷ Lamping: Literatur und Theorie, S.97.

¹⁹⁸ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.288.

¹⁹⁹ Vgl. Vancea: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur, S.143.

Verstrickung und Kontrastierung von Entsetzen und Scherz, Tiefsinn und Banalität, Tragischem und Lächerlichem „geht oft einher mit der Grenzüberschreitung zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur, mit der Anpassung der Literatur an die medialen Bedingungen und dem Eindringen der Popkultur in alle Zonen des Kulturbetriebs“.²⁰⁰ Die Tendenz, das Fatale in Witz und Unernst zu ziehen, die Komisierung des Unheils, erscheint demnach als stereotypenbrechendes Mittel der kulturellen Selbstdarstellung in einer als Chaos empfundenen Welt. Durch die komödiantische Distanz gegenüber allen Normen, Grenzen und Tabus ist die Literatur „zu einem Zerr- und Lachspiegel unserer Zeit geworden, Lachen wird Bestandteil der und zugleich Schlüssel zur Kultur“.²⁰¹ Oder wie Lamping es formuliert: „Mit der Harmlosigkeit hat das Komische seine Fesseln – und seine Unschuld verloren.“²⁰²

Diese Entwicklung führte im Umkehrschluss dazu, dass insbesondere die Komödie, die sich in der Moderne durchaus ernsthaften, existenziellen, sozialen oder politischen Problemen widmet, sich oftmals den Vorwurf der Verharmlosung gefallen lassen musste. Dabei werde ihr, schreibt Lamping, „nicht selten unterstellt, sie hätte sich bei der Wahl von Themen außerhalb ihres angestammten Bereichs übernommen“.²⁰³ Dass die komische Darstellung etwa des Faschismus jedoch keineswegs harmlos, sondern in mancher Hinsicht „geradezu vernichtend sein kann“, belegt Lamping mit einigen Beispielen: mit Edgar Hilsenraths Roman „Der Nazi und der Frisör“, George Taboris Stück „Mein Kampf“ und mit dem satirischen Gedicht „Joebbels“ von Kurt Tucholsky, das im Berliner Jargon den Propagandisten der Nationalsozialisten verhöhnt. Durch solche Verstrickungen des Komischen verändert sich Lamping zufolge auch das Lachen, „es ist nicht mehr bloß Ausdruck einer Ambivalenz, sondern selbst ambivalent“.²⁰⁴

Die mitunter bedenkliche, bizarre Komik, die Tragisches mit Lächerlichem vereint, entspricht in vielen Passagen der Komik im Werk von Walter Kempowski, wie sie anhand der Romane „Tadellöser & Wolff“ und „Letzte Grüße“, aber auch anhand seines Tagebuchs „Sirius“ und in besonderer Ausprägung seines Debütromans „Im Block“ in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit analysiert werden soll. Mit dieser Form von Komik, die auch Kindt untersucht hat, werden Ereignisse präsentiert, die alles andere als harmlos sind, aber in einer Form oder in einem Zusammenhang gezeigt werden, dass sich die Darstellung so rezipieren lässt, als handle

²⁰⁰ Ebd., S.144.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Lamping: Literatur und Theorie, S.99.

²⁰³ Ebd., S.96.

²⁰⁴ Ebd., S.98.

es sich um ein harmloses Geschehen.²⁰⁵ Die unerwartete Verbindung von Humor und leidvoller Geschichte in den Romanen der „Deutschen Chronik“ hatte Kempowski großen Erfolg und enorme Auflagenzahlen beschert, aber in den Milieus intellektueller Kritik auch den ungerechtfertigten Vorwurf der Seichtheit und unzulässigen Verharmlosung. Dagegen hatte sich der Schriftsteller stets entschieden verwahrt. Auch darauf wird im Folgenden noch eingegangen.

²⁰⁵ Kindt: Literatur und Komik, S.67.

3 Intertextualität – eine Begriffsbestimmung

3.1 Zentrale Strategie im Werk von Walter Kempowski

In der „Kunst des genauen Lesens“²⁰⁶ war der Literaturwissenschaftler Sascha Feuchert einst von Walter Kempowski selbst unterwiesen worden. Er hatte Ende der 1980er Jahre an einem der inzwischen schon legendären Literatur-Seminare in Nartum teilgenommen und wurde dort belehrt. Denn für Kempowski spielte es eine entscheidende Rolle, dass seine Leserschaft bereit war, ihm zu folgen und sein Textnetzwerk zu entschlüsseln. Der Schriftsteller, der als Zehnjähriger „Archiv“²⁰⁷ werden wollte, erwartete ein mündiges Publikum, das seine Romane auch als „Archivführer“ liest und die intertextuellen Archivalien tatsächlich zur Hand nimmt und durch die hergestellten Bezüge interpretiert.²⁰⁸ Feuchert versteht diese Strategie als Angebot des Autors zu einem „intertextuellen Pakt“, der – sofern Leser und Forscher sich darauf einlassen – das Werk Kempowskis „in seiner ganzen Tiefe aufzuschließen hilft“.²⁰⁹

Doch um diese zentrale literarische Strategie des Schriftstellers zu verstehen und nachvollziehen zu können, ist es unabdingbar, den schillernden, schwer zu definierenden Begriff der Intertextualität näher zu betrachten. Erst dann lässt sich in der folgenden Analyse der ausgewählten vier Werke Kempowskis herausfinden, welche intertextuellen Bezüge mit dem Komischen einhergehen, wie durch sie das humoristische Potenzial einzelner Textpassagen noch einmal gesteigert beziehungsweise deren Verständnis vertieft wird. In den nächsten Abschnitten sollen die wichtigsten Konzepte von Intertextualität in einem groben Überblick umrissen werden.

3.2 Geschichte der Text-Text-Beziehungen

In jedem schriftlich überlieferten Text der Weltliteratur finden sich „mehr oder weniger sichtbare Spuren anderer Texte“.²¹⁰ Das Interesse an diesen Text-Text-Beziehungen ist kein Phänomen der modernen oder postmodernen Literaturtheorien, sondern reicht zurück bis in die

²⁰⁶ Feuchert, Sascha: Vermischte Nachrichten und der intertextuelle Pakt, in: Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S.139.

²⁰⁷ Hempel, Dirk: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie, München: btb, 2007, S.38. Kempowskis Vorstellungen waren damals noch so vage, dass ihn seine Mutter wiederholt berichtigen musste, dass es nicht Archiv, sondern Archivar heißen müsse.

²⁰⁸ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.140.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013, S.7.

antike Rhetorik. Bis heute werden sie mit einer schier unüberschaubaren Fülle von Begriffen aus der Rhetorik, Poetik und der Ästhetik bezeichnet, die Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk zur Veranschaulichung der problematischen Theoriebildung in ihrer Einführung zur Intertextualität einmal aufgelistet haben: Zitat, Anspielung (Allusion), Reminiszenz, Anagramm, Syllepse, Repetitio, Replik, Hyperbel, Hypolepse, Paralipse, Perilepse, Paraphrase, Periphrase, Cento, Motto, Kontrafaktur, Adaption, Imitation, Bearbeitung, Übersetzung, Parodie, Persiflage, Travestie, Pastiche, Collage, Montage, Fälschung oder Plagiat.²¹¹ Erst im 20. Jahrhundert wird der Textbezug in seiner Gesamtheit unter dem Oberbegriff der Intertextualität zusammengefasst. Und ein Blick in das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft lichtet den Nebel weiter: Danach kommt nur eine der älteren Bezeichnungen dem ambivalenten Intertextualitätsbegriff zumindest sehr nahe: der von dem russischen Literatur- und Sprachtheoretiker Michail. M. Bachtin (1895-1975) geprägte Begriff der Dialogizität.²¹² Demnach privilegierte er in seinen Arbeiten solche Texte, die nicht „monologisch“ waren, also nur eine einzig „sozio-ideologische Stimme“ repräsentierten, sondern „polyphone“ Texte – wie den Roman –, in denen die „ganze Vielfalt der sozio-ideologischen Stimmen der Zeit eingegangen sei“.²¹³ Bachtins Modell hat die Intertextualitätstheorien geprägt, indem er die „Unmöglichkeit postuliert, den Sinn eines Wortes, einer Äußerung oder eines Textes festzuschreiben, ohne dessen Kontexte mit zu bedenken“.²¹⁴

Erst 1967 modifizierte die bulgarisch-französische Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva das Konzept. Anders als Bachtin, der den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes ins Zentrum seines Konzeptes stellte, geht es Kristeva bei einem radikal ausgeweiteten Textbegriff um die Beziehungen zwischen verschiedenen Texten.²¹⁵ Sie prägte den eigentlichen Terminus (franz. *intertextualité*), der „seither das Label für die Phänomene sowie ihre Erforschung bereitstellt“.²¹⁶ Klingt simpler, als es ist. Auch das Diktum von Manfred Pfister – „Die Theorie der Intertextualität ist die Theorie der Beziehungen zwischen Texten“²¹⁷ – kann nach Ansicht von Beate Müller nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich der Konsens

²¹¹ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.7.

²¹² Braungart, G. et al: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, S.177.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.33.

²¹⁵ Müller: Komische Intertextualität, S.152.

²¹⁶ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.7.

²¹⁷ Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hrsg.), Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, 1985, zitiert nach Beate Müller, Komische Intertextualität, S.147.

der Intertextualitätsforscher „bereits in der zitierten Grundweisheit erschöpft“. ²¹⁸ Es sei höchst umstritten, welche Arten von Beziehungen unter dem Begriff Intertextualität verstanden werden. Entweder erscheint Intertextualität als eine Eigenschaft von Texten allgemein oder als eine spezifische Eigenschaft bestimmter Texte oder Textklassen. Das von Pfister beschriebene Problem potenziert sich, so Beate Müller, wenn man bedenkt, „dass der Textbegriff selbst keineswegs geklärt ist“. ²¹⁹

Die mannigfachen Probleme, die in den verschiedenen Forschungsansätzen begründet sind, sollen an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben, da sie für die Analyse und Interpretation der Komik im Werk Kempowskis nicht zielführend sind. Um die Rolle der Intertextualität vom pragmatischen Standpunkt aus dennoch in den Blick nehmen zu können, beschränke ich mich auf zwei universale Ansätze, die das Spektrum möglicher Beziehungen zwischen Texten systematisieren und terminologisch differenzieren: das umfangreiche Werk „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“, das der Franzose Gérard Genette 1982 veröffentlichte und das 1993 ins Deutsche übersetzt wurde, und die Aufsätze zur Intertextualität von Ulrich Broich und Manfred Pfister (1985). Im Folgenden sollen ihre zentralen Thesen umrissen werden.

3.3 Auf zweiter Stufe

Der Strukturalist Genette war einer der ersten Theoretiker, der eine Systematisierung der Text-Text-Beziehungen vornahm und damit gewissermaßen Ordnung auf dem unübersichtlichen Feld der Begriffe und Theorien schuf. Grundsätzlich sind für ihn Texte, die in Beziehung zu anderen Texten stehen, in der Literatur nicht die Ausnahme, sondern die Regel: Jeder literarische Text ist auf zweiter Stufe angesiedelt. ²²⁰ Im Zuge seiner Systematisierung bietet er Kategorien an, auf deren Grundlage man praktisch Texte bearbeiten kann. Die metaphorische Überschrift seines Buches bereitet schon einmal den Boden vor: Palimpseste sind antike oder auch mittelalterliche Manuskriptseiten, die abgeschabt oder abgewaschen wurden, damit sie danach wieder neu beschriftet werden konnten, so dass unter einer Schrift immer noch die Spur einer anderen zu erkennen war. ²²¹

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd., S.148.

²²⁰ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.111ff.

²²¹ Ebd.

Zum eigentlichen Oberbegriff der Text-Text-Beziehungen setzt Genette, wie Berndt und Tonger-Erk ausführen, das Wort „Transtextualität“ ein und unterscheidet fünf verschiedene Unterarten transtextueller Beziehungen:

1. Intertextualität
2. Paratextualität
3. Metatextualität
4. Hypertextualität
5. Architextualität

Genettes Typologie gilt prinzipiell für jeden Text, obgleich er narrative bevorzugt. Die erste Kategorie übernimmt er zwar von Kristeva, doch ist seine Definition genauer: Unter Intertextualität versteht er eine „Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte“²²² beziehungsweise die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen“²²³. Zu dieser Kategorie der Transtextualität gehören etwa das Zitat (zu dem auch die bloße Nennung eines Werktitels gehört), das Plagiat und die Anspielung.²²⁴ Während das Zitat bei Genette mit Anführungszeichen markiert ist, handelt es sich bei einem Plagiat um eine wörtliche, aber unmarkierte Entlehnung. Berndt und Tonger-Erk verweisen darauf, dass „die wenigsten Zitate dergestalt durch Anführungszeichen markiert sind“.²²⁵ Sie ließen sich an der Oberfläche des Textes also nicht vom Plagiat unterscheiden. Bezogen auf das Werk Kempowskis lassen sich tatsächlich „Plagiate“ nach der Kategorisierung von Genette finden – indem sich der Schriftsteller selbst kopiert.²²⁶ So endet der Roman „Uns geht’s ja noch gold“ mit exakt denselben Zeilen, mit denen der Haftbericht „Im Block“ beginnt:

„Im Morgengrauen holten sie mich aus dem Bett. Zwei trugen Lederjacken. Da hast Du was zu melden, wenn du wieder rüberkommst, dachte ich.“

(IB, S.5/Gold, S.371)

Diese Form des „Plagiats“ beziehungsweise unmarkierten Selbstzitats ist jedoch weder eine Spielerei noch eine Lesertäuschung, sondern sie hat für Kempowski eine ganz bestimmte

²²² Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/Main: Aesthetica/edition suhrkamp, 1993, S.10.

²²³ Ebd.

²²⁴ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.143.

²²⁵ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.115.

²²⁶ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.146.

Funktion: Sie verbindet die Werke und „erzeugt neue Kontexte“.²²⁷ Wer seine Bücher genau liest, wird diese literarische Strategie unschwer erkennen. Von Zitat und Plagiat hat Genette die Anspielung abgegrenzt, die sehr viel schwieriger aufzuspüren ist, da sie weder deklariert noch wortidentisch ist. Sie im Text ausmachen zu können, setzt also die Belesenheit des Publikums und eine geschulte Leserschaft voraus.²²⁸

Unter der zweiten Kategorie, der Paratextualität, versteht Genette begleitende Texte, die Bestandteil des Haupttextes sind, also etwa Titel, Untertitel, Vorwort, Motto, Fußnoten, Illustrationen oder Nachworte für den Leser.²²⁹ Damit ist all das gemeint, was der geschlossenen Struktur eines Werkes „nicht einverleibt werden kann, aber doch Bestandteil dieses Werkes ist“.²³⁰ Bezogen auf das Werk Kempowskis ist der Untertitel „Ein Haftbericht“, den er seinem Debüt „Im Block“ vorangeschickt hat, ein Paratext im Sinne Genettes. Gleiches gilt für die Untertitel „Ein bürgerlicher Roman“ (Tadellöser & Wolff) und „Eine Art Tagebuch“ (Sirius). In der Konsequenz können Paratexte die Erwartungen des Lesepublikums in eine ganz bestimmte Richtung lenken. „Im Block“ ist beispielsweise ein Roman, aber darin verarbeitet der Schriftsteller autobiografisch seine Hafterfahrungen. Zugleich verweist die Kennzeichnung „Bericht“ auf den protokollarischen Stil des Buches. Auch der Tadellöser-Roman lässt sich genauer einkreisen: Das vorangestellte Motto „Alles frei erfunden!“ führt das Lesepublikum ironisch in die Irre, denn obgleich es sich um keine Autobiografie im eigentlichen Sinne handelt, wird letztlich die Geschichte der Familie Kempowski erzählt. Zusammenfassend lässt sich mit Berndt und Tonger-Erk konstatieren, dass paratextuelle Beziehungen die „pragmatische Dimension“ eines Textes erschließen.

Unter dem Begriff Metatextualität wird die dritte Gruppe transtextueller Beziehungen von Genette zusammengefasst. Hierbei handelt es sich um Meta-Texte, also um solche, zumeist theoretische, die über andere Texte geschrieben werden. Darunter ist eine als „Kommentar“ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen zu verstehen, „der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen“.²³¹

²²⁷ Ebd., S. 147. Gerade dieses „Plagiat“ ist Feuchert zufolge von keinem Geringeren als Uwe Johnson angeregt worden, wie in dem publizierten Briefwechsel von Kempowski und Johnson nachzulesen sei.

²²⁸ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.116.

²²⁹ Genette: Palimpseste, S.11ff.

²³⁰ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.117/118.

²³¹ Genette: Palimpseste, S.13.

Mit dem vierten Typ der Transtextualität erreicht Genette jene Phänomene der Intertextualität, wie sie unter anderen von Kristeva und Bachtin erfasst wurden und für die er den Begriff Hypertextualität verwendet. Es ist zugleich der Hauptgegenstand seines Werkes „Palimpseste“, in dem seine „provisorische Definition“ nachzulesen ist:

„Darunter verstehe ich jede Beziehung zwischen einem Text B (den ich als Hypertext bezeichne) und einem Text A (den ich, wie zu erwarten als Hypotext bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.“²³²

Wie Berndt und Tonger-Erk erläutern, kann Text B auf Text A referieren, indem er A erwähnt (also A zitiert, plagiiert oder auf A anspielt), muss es aber nicht. Ausschlaggebend sei stattdessen, „dass B ohne A strukturell nicht ‚existieren‘ kann“.²³³ Um zu existieren, setzt sich B zu A in eine Beziehung, die Genette als „Transformation“ bezeichne. Unter Transformation versteht Genette demnach eine unmittelbare, direkte, einfache Beziehung von Hypertext und Hypotext, weil ein Text „dasselbe anders sagen kann“²³⁴ – gleicher Inhalt, andere Form. Nach dieser Formel transformiert „Ulysses“ von James Joyce aus dem Jahr 1922 Homers „Odyssee“ und verlegt die antike Handlung nach Dublin auf das Datum des 16. Juni 1904. Beim zweiten Typ, der Nachahmung oder Imitation, liegt dagegen eine „vermittelte, indirekte, komplexe Beziehung“ von Hypertext und Hypotext vor, weil ein Text „etwas anderes auf dieselbe Weise sagen kann“²³⁵ – anderer Inhalt, gleiche Form. Als Beispiel führt Genette Vergils „Aeneis“ an, in dem Vergil die Geschichte des Aeneas „in der Manier Homers“ erzählt.²³⁶ Zu dieser Gruppe hypertextueller Texte zählt Genette unter anderem Parodie, Travestie und Pastiche, Texte „aux second degree“, die von einem anderen abgeleitet werden.²³⁷

Die letzte und nach Müller die „am wenigsten scharfe Kategorie Genettes“ ist die Architextualität.²³⁸ Darunter verstehe er die Gesamtheit literarischer Konventionen, also auch den Hinweis auf die Zugehörigkeit des Textes zu einer bestimmten Gattung. Nach den Worten des Franzosen handelt es sich um eine „unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt“.²³⁹ Gemeint ist also die Beziehung zwischen einem Text und seiner „Bauform“. Ein

²³² Ebd., S.14ff.

²³³ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.120.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Genette: Palimpseste, S.17.

²³⁷ Müller: Komische Intertextualität, S.158.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Genette: Palimpseste, S.13.

Text zeigt seinen Architext, mit dem er in Beziehung tritt, „er referiert nicht auf ihn wie auf andere Texte“.²⁴⁰

Für Müller ist das ein Ansatz, Genettes Typologie-Entwurf zu kritisieren und ihre methodischen Vorbehalte zu formulieren. Sie weist darauf hin, dass hier „offensichtlich verschiedene Klassifikationskriterien zugrunde liegen“.²⁴¹ Intertextualität, Paratextualität und auch Architextualität fußen auf textsortenspezifische Charakteristika, wogegen Metatextualität durch ihre Funktion bestimmt werde und die Definition der Hypertextualität im Wesentlichen auf der zeitlichen Abfolge zweier Texte basiere. Eine weitere Kritik Müllers entzündet sich an jenen Textsorten, die Genette unter der Kategorie Intertextualität zusammengefasst hat: Zitat, Anspielung und Plagiat hätten jedoch völlig verschiedene Funktionen und würden gänzlich unterschiedlichen Aussageabsichten entspringen.²⁴²

3.4 Anwendbare Typologie

Nachdem die fünf Typen der Intertextualität nach Genette beschrieben worden sind, die sich in der Praxis überschneiden können und oftmals nicht eindeutig voneinander abzugrenzen sind, geht es nun um jenen oben angekündigten zweiten Ansatz zur Theorie der Intertextualität: den von Broich und Pfister. Die Kategorien und Vorstellungen der beiden Anglisten werden im Einführungsband von Berndt und Tonger-Erk kenntnisreich erläutert. In den folgenden Abschnitten beziehe ich mich weitgehend auf ihre Ausführungen und auf die von Müller. Zu beginnen ist mit Broichs und Pfisters klarem Ziel, das nicht nur für diese Arbeit, sondern auch für viele andere literaturwissenschaftlichen Vorhaben verlockend klingen dürfte – eine „anwendbare Typologie der Text-Text-Beziehungen“ zu entwickeln, die bei der textanalytischen Arbeit hilfreich sein soll.²⁴³ Anders als bei anderen „strebt hier also die Theorie zur Praxis“ und konkurriert so mit Genettes „Palimpseste“.²⁴⁴ Die historische Abfolge der Text-Text-Beziehungen spielt bei Broich/Pfister demnach eine entscheidende Rolle, denn ihre Theorie basiert auf zwei Kategorien: auf dem Text, den der Autor geschrieben hat und der gelesen wird, und dem Prätext, der diesem Text räumlich und zeitlich vorausgeht. Die historische Abfolge der Text-Text-Beziehungen ist also ausschlaggebend. Prätexte sind für Broich und Pfister nur solche Texte, „auf die der Autor bewußt, intentional und pointiert anspielt

²⁴⁰ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.124.

²⁴¹ Müller: Komische Intertextualität, S.159.

²⁴² Vgl. ebd.

²⁴³ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.145ff.

²⁴⁴ Ebd.

und von denen er möchte, daß sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution erschlossen werden“.²⁴⁵

Im theoretischen Zentrum ihrer Theorie steht die Unterscheidung zwischen Einzeltextreferenz und Systemreferenz. Letztere wird in vier Klassen unterteilt: Textkollektiva (Prätexte, die als System eine Einheit bilden und in mehr oder weniger expliziter Beziehung zueinander stehen), Diskurstypen (fest umrissene Dialekte, Soziolekte, Idiolekte), Mythen und Archetypen (weil der Mythos per se ein System darstellt und nie auf einen einzigen Text zurückgreift) sowie Gattungen (zumeist literarische). Auf der horizontalen Ebene ihres einfachen Koordinatensystems führt ihre Theorie zum Autor und zum Rezipienten von Texten, auf der vertikalen zu Quantität/Intensität (Skalierung) und Qualität (Markierung) des intertextuellen Bezugs.²⁴⁶ Die Intensität der Intertextualität nimmt demzufolge einerseits mit der Häufigkeit der hergestellten Bezüge zu und andererseits mit der Zahl und „Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte“.²⁴⁷ Um zwischen schwacher und starker Intertextualität unterscheiden zu können, haben Broich/Pfister wiederum ein Bündel von sechs Kriterien aufgestellt.²⁴⁸

1. Referentialität – Darunter versteht Pfister die Thematisierung des Prätextes im intertextuellen Text. Wobei die Beziehung umso intensiver intertextuell ist, je mehr der eine Text den anderen thematisiert.²⁴⁹
2. Kommunikativität – Je stärker sich der Autor des intertextuellen Charakters seiner Aussage bewusst ist, je mehr er das Wissen um diese Intertextualität beim Rezipienten voraussetzt und je deutlicher er seine Prätexte markiert, „desto intensiver ist dieser Text ‚kommunikativ‘-intertextuell“.²⁵⁰
3. Autoreflexiv ist ein Text dann, wenn ein Autor die Intertextualität nicht nur markiert, sondern sie auch thematisiert. Dieses Kriterium verbindet gewissermaßen die ersten beiden.
4. Strukturalität betrifft die „syntagmatische Integration der Prätexte“ in den Text.²⁵¹ Zum Beispiel Textsorten wie Parodie, Travestie, Imitation, aber auch die Übersetzung.

²⁴⁵ Broich/Pfister: Intertextualität, zitiert nach Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk, S./148.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd., S.49.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Müller: Komische Intertextualität, S.163-165.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

5. Selektivität – Die wörtliche Integration einer Textstelle aus einem Prätext in einen Text (etwa das Zitat) steht im Zentrum der intertextuellen Selektivität.²⁵²
6. Dialogizität – Dieses Kriterium entspricht im Wesentlichen Bachtins Dialogizitätskonzept. Demnach steigt die Intensität der Intertextualität, so führen Broich und Pfister weiter aus, „je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen“.²⁵³ Für Berndt und Tonger-Erk liegt es nahe, dass hier vor allem an die Gattung der Parodie gedacht wurde.²⁵⁴

Diese Kategorien verbinden Broich und Pfister nun mit der Markierung intertextueller Bezüge. Der Autor stellt damit nicht nur einen intertextuellen Bezug dar, sondern erwartet vom Rezipienten auch, dass er mithilfe der Markierung die Intertextualität für das Verständnis des Textes erkennt.²⁵⁵ Wobei diese Markierung stärker oder schwächer ausfallen kann. Als Beispiel ist etwa Ulrich Plenzdorfs Travestie von Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774) zu nennen, die er mit dem Titel „Die neuen Leiden des jungen W.“ (1972/73) versehen hat. Für Broich und Pfister gibt es drei verschiedene Formen des Textbezugs: Autotextualität (ein Text bezieht sich nur auf sich selbst), Intratextualität (ein Text bezieht sich auf einen Text oder mehrere desselben Autors), Intertextualität (ein Text bezieht sich auf „fremde“ Texte anderer Autoren).²⁵⁶

Berndt und Tonger-Erk fassen zusammen, dass Broich und Pfister ihr Ziel, eine Theorie auf die Praxis zuzuschneiden und textanalytische Parameter zu definieren, erreicht haben.²⁵⁷ Diese würden sich überdies gut mit Genette vertragen. Müller hebt lobend hervor, dass es bei Pfisters Bewertungskonzept keine scharfen Trennungslinien gebe und damit der Tatsache Rechnung trage, dass man für ein so „globales Phänomen wie das der Intertextualität kein starres Raster entwerfen kann“.²⁵⁸

Für meine Arbeit muss an dieser Stelle vorausgeschickt werden, dass in den Romanen Kempowskis vor allem drei Spielarten des intertextuellen Bezugs zu finden sind – das markierte Zitat, das Plagiat und die Anspielung, das heißt die fragmentarische, nicht deklarierte

²⁵² Ebd.

²⁵³ Broich/Pfister: Intertextualität, zitiert nach Beate Müller, *Komische Intertextualität*, S.164.

²⁵⁴ Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.150ff.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Müller: *Komische Intertextualität*, S.164.

Entlehnung, die nur zu verstehen ist, wenn der Text, auf den Bezug genommen wird, bekannt ist.²⁵⁹ Zudem kommt der Intratextualität nach dem Konzept von Broich und Pfister besondere Bedeutung zu. Feuchert versteht unter intratextuellen Bezügen die „vielfältigen Beziehungen, die sich in den Werken Kempowskis untereinander ergeben“.²⁶⁰ Ähnlich wie die intertextuellen Bezüge funktionieren sie mithilfe von deutlich erkennbaren Zitaten – etwa Leitmotive, die einzelne Werktitel überschreiten –, mithilfe von „Plagiaten“ beziehungsweise Selbstzitaten (siehe oben) und Anspielungen, die sich Kennern seines Werkes ohne Weiteres erschließen.

Bleibt noch das Thema Intermedialität zu erwähnen, die bei Kempowski „nur in einfachster Form“ vorkommt, nämlich als Bezugnahme auf andere Medien, vor allem Musikstücke oder Lieder, aber auch Filmtitel, die oftmals unmarkiert auftreten.²⁶¹ Nach den Ausführungen von Berndt und Tonger-Erk wird in der Intermedialitätstheorie der Begriff des Mediums unterschiedlich definiert: Er bezeichnet nicht nur den Übertragungskanal, sondern ebenso ein Zeichensystem, das die Information übermittelt.²⁶² Medien sind demnach die materiale Seite der Zeichensysteme, so dass Intermedialität als „Transposition von Zeichensystemen im medientheoretischen Kontext“ definiert wird und auch „die jeweiligen Künste selbst als Medien zu verstehen sind“.²⁶³ Bei dem Versuch einer Systematisierung werden nach Irina O. Rajewsky drei Formen der Intermedialität unterschieden.²⁶⁴

1. Intramedialität – Phänomene, die nur ein Medium involvieren.
2. Intermedialität – Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei Medien involvieren.
3. Transmedialität – Medienspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können.

Den Fokus legen Berndt und Tonger-Erk auf die Intermedialität, bei der wiederum drei Unterformen unterschieden werden: Medienwechsel, Medienkombination und Intermediale Bezüge. In literarischen Texten, so schlussfolgern Berndt und Tonger-Erk, stellen die intermedialen Bezüge die größte Herausforderung für Autor und Publikum dar, „weil in diesen

²⁵⁹ Vgl. Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.143.

²⁶⁰ Ebd., S.146.

²⁶¹ Ebd., S.147.

²⁶² Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität, S.158.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Ebd., S.159.

Beziehungen andere Medien versprachlicht werden“.²⁶⁵ Ergänzend unterscheiden sie zwei grundsätzliche Varianten der Bezugnahme: 1. Referenz (ein literarischer Text zitiert andere Medien) und 2. Performanz (ein literarischer Text inszeniert andere Medien). Wie oben bereits mit Hinweis auf Feuchert erwähnt, beschränken sich die intermedialen Bezüge in den hier untersuchten Werken Kempowskis auf das Zitieren einzelner Musik- oder auch Filmtitel, zumeist ohne Markierung, so dass es Aufgabe des Lesers ist, die Bezüge zu erkennen und zu interpretieren. So zitiert der Schriftsteller etwa den Hitchcock-Klassiker „Cocktail für eine Leiche“ von 1948 in einem Kapitel des Romans „Letzte Grüße“ und das Klavierstück „Der Dichter spricht“ aus Schumanns „Kinderszenen“ in einem längeren Textabschnitt zum Klavierunterricht bei Fräulein Schnabel in „Tadellöser & Wolff“. Wer diese medialen Bezüge wahrnimmt und somit Kempowskis Textnetzwerk entschlüsselt, dem verhilft dieses Wissen nicht nur zu einem besseren Verständnis des Textes, sondern auch der damit verbundenen Komik.

²⁶⁵ Ebd.

4 „Im Block. Ein Haftbericht“

4.1 Gestohlene Jugendjahre

„Gelbes Elend“ – so wurde das berüchtigte Zuchthaus Bautzen wegen seiner prägnanten Klinkerfarbe genannt.²⁶⁶ Bekannt wurde es als „Speziallager Nr. 4“ der sowjetischen Militäradministration und als Synonym für politische Verfolgung. Und ein Elend war das ständig überbelegte Gefängnis tatsächlich für die bis zu 8000 Häftlinge, die ab 1946 in der größten Haftanstalt der russischen Besatzungszone und später in der DDR unter unmenschlichen Bedingungen ihre oft langen Strafen absitzen mussten. Sie litten unter den Schikanen ihrer Bewacher, unter klaustrophobischer Enge – so wurden gleich 400 Mann in einen Saal gepfercht –, unter Hunger, unsäglichen sanitären Verhältnissen, an Depressionen, Tbc oder an der Ruhr. Mancher beging Suizid, einige wenige versuchten auszubrechen. Erfolgreich waren sie meist nicht. Bei zwei Fluchtversuchen wurden drei Häftlinge erschossen.²⁶⁷

Walter Kempowski war einer dieser zahllosen Häftlinge im sächsischen Bautzen, nachdem das zentrale sowjetische Militärtribunal den 19-Jährigen 1948 wegen angeblicher Spionage und illegalem Grenzübertritts zu 25 Jahren Straflager verurteilt hatte, von denen er am Ende acht absitzen musste. Mit dieser Verurteilung war eine Schuld verbunden, von der er sich zeit seines Lebens nicht lösen konnte: Unter der Folter des Wasserkarzers und nach schier endlosen schikanösen Verhören hatte er seine Mutter als Mitwisserin belastet, sie damit auch ins Zuchthaus gebracht und letztlich die ganze Familie zerstört.²⁶⁸ Wie Manfred Dierks in einem

²⁶⁶ Anmerkung der Autorin: Sowohl in Bautzen I, im Volksmund auch als „Gelbes Elend“ bekannt, als auch in Bautzen II, berüchtigt als „Stasi-Gefängnis“, wurden während des NS-Regimes, der sowjetischen Besatzungszeit und der SED-Diktatur Menschen aus politischen Gründen unter unmenschlichen Bedingungen inhaftiert. Nach Angaben der Gedenkstätte Bautzen nutzte die sowjetische Geheimpolizei das „Gelbe Elend“ nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges als Speziallager, in dem anfangs Funktionäre des NS-Regimes und Personen, die die Besatzungsmacht als gefährlich ansah, interniert wurden. Ab 1946 wurde es aber zu einem Haftort der Unterdrückung politischer Gegner. Unter konstruierten Anschuldigungen wie "antisowjetische Propaganda" oder "Spionage" wurden Oppositionelle verurteilt und auf Jahre von der Außenwelt vollkommen isoliert. Anfang 1950 übergab die sowjetische Besatzungsmacht die Landesstrafanstalt wieder an die deutsche Verwaltung; neuer Hausherr wurde die Deutsche Volkspolizei. Im März 1950 kam es zu einem Haftaufstand, der niedergeknüppelt wurde. Aus dem Gefängnis geschmuggelte Appelle gelangten in den Westen und prägen den seitdem geläufigen Begriff „Gelbes Elend“. Angaben: Gedenkstätte Bautzen, Stiftung Sächsische Gedenkstätten (o.J.) https://www.stgs.de/cms/bautzen/geschichte/bautzen_i. (Abgerufen am 16.11.2024)

²⁶⁷ Hempel, Dirk: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie, München: btb, 2007, S.81.

²⁶⁸ Dierks, Manfred: Hans mein Igel. Kempowski, der Schriftsteller, Anfänge, Motive, Formen, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S.130ff.

Essay erläutert, hatte der Sohn eines Reeders bestimmte Schiffskonnossemente, Frachtbriefe, einbehalten und den Amerikanern übergeben. Diese waren der Beweis, dass die russische Besatzungsmacht neben den offiziellen Reparationsleistungen eine große Menge Waren illegal aus ihrer Zone abführte und damit gegen die Vereinbarungen der Pariser Friedenskonferenz im Oktober 1946 verstieß. Aus Empörung über das erwiesene Unrecht, so Dierks, hätten die Brüder Kempowski die Frachtbriefe beiseitegeschafft: „Indem sie sie den Amerikanern übergaben, gerieten sie zwischen die Mühlsteine des Kalten Krieges.“²⁶⁹

Nach dem Verständnis von Dierks war Kempowski in seinem Selbstentwurf und seiner Größenfantasie überzeugt, „repräsentativ für die Demokratie“ gelitten zu haben. Das deckt sich mit der Selbstwahrnehmung des Schriftstellers. Denn er hatte sich in Bautzen eine „Hilfskonstruktion“ zurechtgelegt, wie er es nannte, die ihm das Überleben im Zuchthaus erleichterte: „Wir tun hier stellvertretend Buße für die, die sie nicht geschnappt haben, und für das Unrecht, das wir Deutschen begangen haben.“²⁷⁰ Umso größer war die Enttäuschung, als ihm 1957 die zuständige Behörde im Westen die Anerkennung als politischer Häftling von Amts wegen vorläufig zubilligte, sie jedoch kurz darauf wieder zurückzog. Spionage werde überall bestraft, lautete die Begründung.²⁷¹ Ein Vertreter des Bezirksbüros Eimsbüttel hatte ihn gar als „gewöhnlichen Kriminellen“ bezeichnet.²⁷² Im Ergebnis führte diese Abfuhr zur Zerstörung „des (gewiss hochgreifenden Selbstentwurfs), also die narzisstische Kränkung“, die das ganze Leben hindurch nicht verwunden wurde.²⁷³ So resümierte der Schriftsteller noch ein halbes Jahr vor seinem Tod: „Soll man nicht denken, wenn man `nen Menschen kränkt, wie lange das nachwirkt.“²⁷⁴

²⁶⁹ Ebd., S.130.

²⁷⁰ Ankowitsch, Christian: Weißt du noch, damals in Bautzen? Die früheren Häftlinge Walter Kempowski und Eduard Zimmermann reden erstmals über ihre Vergangenheit und ihre abwesenden Väter, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 04.11.2001. In diesem Gespräch erzählte Kempowski von dieser „Hilfskonstruktion“. Zimmermann ist vor allem als Moderator der Sendung „Aktenzeichen XY ungelöst“ in Erinnerung geblieben, die er mehr als 30 Jahre lang gestaltete. Als er in der Nachkriegszeit für eine Reportage nach Ostdeutschland reiste, wurde er 1950 vom sowjetischen Geheimdienst festgenommen und beschuldigt, für eine westlich-kapitalistische Zeitung spioniert zu haben. Wie Kempowski wurde er zu 25 Jahren Straflager in Bautzen verurteilt, von denen er vier absitzen musste. Er kam am 17. Januar 1954 frei. Angaben: Tagesspiegel, Eduard Zimmermann: Gangsterjäger war selber Gangster (2005) <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/gangsterjaeger-war-selber-gangster-1255828.html> (Abgerufen am 30.01.2024).

²⁷¹ Henschel, Gerhard: „Er streute keinen Betulichkeitszucker“. Kempowski-Tagung in Rostock, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.04.2019.

²⁷² Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.105.

²⁷³ Dierks: Hans mein Igel, S.132.

²⁷⁴ Henschel, Gerhard: „Da mal nachhaken“: Näheres über Walter Kempowski. München: dtv, 2019, S.126.

Um im „Gelben Elend“ acht Jahre seiner Jugend mit Humor überstehen zu können, musste Kempowski schon über eine humoristische Einstellung zum Leben verfügt haben. Eine solche Einstellung konstatierte Sigmund Freud 1927 sei eine „seltene Begabung“.²⁷⁵ Kempowski war durchaus begabt, an Humor fehlte es ihm nicht. Daher steht sein Debütroman trotz des ernsten Themas, das auf den ersten Blick so gar kein Lachen provozieren will, am Anfang dieser Arbeit. Ziel dieses Kapitels ist es, die verschiedenen Spielarten der Komikerzeugung im „Haftbericht“ aufzuzeigen, die zum Teil in den anderen drei ausgewählten Werken später wieder auftauchen. Vorausgeschickt sei an dieser Stelle auch, dass Inkongruenzen dabei eine wichtige Rolle spielen.²⁷⁶ Diese sollen an einigen Textstellen zum besseren Verständnis mithilfe der semantischen Skript-Theorie der Linguisten Victor Raskin und Salvatore Attardo aufgelöst werden.²⁷⁷ Zudem soll sich der Blick auf die intertextuellen Bezüge richten, die zu einer zentralen Strategie im Werk Kempowskis gehören, sofern sie mit der Komik einhergehen. Dabei bediene ich mich weitgehend, analog zu den Ausführungen von Sascha Feuchert, dem Konzept von Gérard Genette, der Intertextualität als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen“ bezeichnet hat.²⁷⁸

„Ich bin im Grunde heiter gestimmt“, konstatierte Kempowski in einem Zeitungsinterview. Er nehme alles, was ihm widerfahre, „von der grotesken Seite“.²⁷⁹ Auch Dierks blieb dieser Charakterzug nicht verborgen, mit dem die damaligen Freunde und Bekannten vertraut gewesen seien, wie er schreibt, der aber im stereotypen, von den Medien transportierten Bild vom „bürgerlichen Geschichtsbuchhalter“ fehle: Kempowski hatte eine „bedenkliche Neigung zum Irrwitz, zu Verformung und Verzerrung, aufgefangen meist in der Groteske“.²⁸⁰ Das war letztlich seine Rettung. Und rückblickend konnte der Schriftsteller seiner Haftzeit sogar positive Seiten abgewinnen. In seinem 1990 erschienenen Tagebuch „Sirius“ hat er die Nachwirkungen auf sein späteres Leben in Freiheit beschrieben: „Und im Grunde hat mir die

²⁷⁵ Freud, Sigmund: Der Humor, S.258. Siehe dazu auch die Ausführungen im Kapitel II zur Begrifflichkeit des Komischen.

²⁷⁶ Wie Ralph Müller in seiner „Theorie der Pointe“ ausführt, bedeutet „Inkongruenz“, „dass ein wahrgenommener Sachverhalt mit dem erfahrungsweltlichen Wissen kollidiert. Er wird entweder als unpassend oder gar als unmöglich beurteilt. Inkongruent ist ein Sachverhalt oder ein Text dann, wenn er deutlich davon abweicht, was aller Erfahrung nach eintreten sollte.“ Näheres dazu in Kapitel II.

²⁷⁷ Siehe dazu die Erläuterungen zur „Semantic Script-based Theory of Humor“ (SSTH) und zum erweiterten Modell der „General Theory of Verbal Humor“ (GTVH) in Kapitel II zur Komik.

²⁷⁸ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.143. Siehe dazu auch die Erläuterungen im III Kapitel zum Thema Intertextualität.

²⁷⁹ Hintermeier/Reents: „Der Mensch muss uns doch für verrückt halten“.

²⁸⁰ Dierks: Hans mein Igel, S.134.

Zuchthauszeit auch gutgetan. Es war nur etwas zu viel, des Guten‘.“²⁸¹ Was ihm „gutgetan“ hat, dessen war sich der Schriftsteller immer bewusst, war die enorme Antriebskraft für sein literarisches Schaffen, die von dieser in Bautzen verlorenen Jugend ausging. Als er 2002 noch einmal nach Rostock heimkehrte, um sich dort ehrenhalber zum Doktor der Philosophie promovieren zu lassen, dankte er in seiner Rede dem Schicksal: „Gerade diese Herauslöscherung und Festsetzung war es, die mich in Stand setzte, alle Erfahrungen zu komprimieren und in Ruhe ausreifen zu lassen, um ein großes Gedankenspiel zu spielen, das mich dann Jahrzehnte beschäftigte, ja meinem Leben einen Sinn gegeben hat.“²⁸²

Dennoch widerfuhr ihm in Bautzen schlimme Dinge. Er versuchte sogar zweimal, wie in Dirk Henschels Biografie nachzulesen ist, sich in der Einzelhaft mithilfe eines Löffels und eines Taschentuches selbst zu strangulieren.²⁸³ Als das misslang, flüchtete er sich in Traumwelten – der Überlebenswille war dank seines Sinns für das Groteske offensichtlich stärker – und machte sich Gedanken über die Zeit nach seiner Entlassung. Unter anderem plante er ein „Handbuch der Witzkunde“ mit einer speziellen Interpunktion, „die das pointierte Vorlesen auch für Humorlose“ erleichtern sollte, den Entwurf einer plattdeutschen Grammatik und seine zukünftige Promotionsfeier im Barocksaal der Rostocker Universität.²⁸⁴

4.2 Forcierter Stilwandel

Ein Witz-Handbuch war es nun nicht gerade, was der nun schon 40-Jährige im Jahr 1969 im Rowohlt Verlag herausbrachte, 13 Jahre nach seiner Entlassung, sondern ein protokollarischer Haftbericht und ein literarisches Dokument, das Zeugnis ablegt von der Willkürjustiz in der russischen Besatzungszone und der damaligen DDR. Im Folgenden soll zunächst die Entstehungsgeschichte des Buches beleuchtet werden, die eng mit dem Beginn von Kempowskis Schriftstellerkarriere verzahnt ist und die Auskunft darüber gibt, wie er zu dem beherrschenden Stilmittel seines Erstlings, der Lakonie, gefunden hat. Es ist auf den Einfluss seines Lektors Fritz J. Raddatz zurückzuführen, dass er sich für jenen protokollarischen und lakonischen Stil entschied, bei dem er die eigene ideale Person vollkommen in den Hintergrund treten ließ und stattdessen die Mithäftlinge mit ihren komischen Sprechweisen und Sprachfloskeln in den Fokus rückte. Die Lakonie steht am Anfang einer langen Reihe

²⁸¹ Kempowski, Walter: Sirius. Eine Art Tagebuch, München: btb, 2006, S.528. Kempowski, Sofern innerhalb eines Satzes aus „Sirius“ zitiert wird, erscheint der Seitenverweis im Fließtext.

²⁸² Henschel: „Da mal nachhaken“, S.125.

²⁸³ Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.7.

²⁸⁴ Ebd., S.8.

verschiedener Komikformen, die sich in Kempowskis Werk ausbildeten und die die wortkarge Nüchternheit in seinem Debütroman allmählich ablösten.

Die Veröffentlichung bewertet Dierks als geradezu epochal für dessen Biografie: Um dieses Datum der Schriftstellerwerdung gruppierte sich sein Lebenslauf „wie ein Heilsplan“, eine Berufung.²⁸⁵ Doch habe Kempowski diesen „Ruf“ nicht „von oben“ vernommen, denn auf diese Region habe er sich nie verlassen, sondern seinen Werk- und Lebensplan ganz aus sich selbst heraus entwickelt. Aber er war nie ganz allein. Entscheidend war die Verbindung zu dem damaligen Rowohlt-Cheflektor Raddatz, den er 1962 kennenlernte und dem seine Ausdrucksexperimente „über Jahre entscheidende Korrekturen und Anleitungen verdanken“.²⁸⁶ Zustande kam der Kontakt ausgerechnet durch jenen Gefängnispfarrer, der es den Häftlingen in Bautzen ermöglicht hatte, „in dieser sozialistischen Besserungsanstalt einen christlichen Kirchenchor aufzumachen“.²⁸⁷ Nach seiner Entlassung, als Kempowski schon im Schuldienst tätig war, schickte er dem in den Westen geflüchteten Seelsorger ein kleines Manuskript mit seinen schriftstellerischen Versuchen, das dieser sofort an Raddatz weiterleitete. Ohne dass es Kempowski geahnt hatte, war der Pfarrer dessen Pflegevater. Der Lektor hielt das Manuskript zwar für „völlig indiskutabel“, aber er war überzeugt, dass es sich lohnen würde, mit einer größeren Arbeit noch einmal zu beginnen.²⁸⁸ Und genau das tat Kempowski. „Im Block“ markiert den Anfang einer immensen Produktivität. Weitere Romane folgten und setzten sich zu seiner „Deutschen Chronik“ zusammen, in der er das Katastrophale des Zeitgeschehens aus persönlichem Blickwinkel betrachtete und die Darstellung von Geschichtserfahrung mit Komik kombinierte. Der Ich-Erzähler trägt den Namen Walter Kempowski, seine Lebensgeschichte ist mit der des Autors identisch, doch er hat seine Person aus dem Text weitestgehend zurückgenommen und erscheint nur als Protokollant.

„Im Block“ war zwar kein kommerzieller Erfolg – bis Ende 1970 wurden kaum 2000 Exemplare verkauft, im zweiten Halbjahr 1970 konnte Rowohlt insgesamt nur vier Exemplare absetzen, und Kempowskis Honorar belief sich, vor Steuern, auf sechs Mark und einen Pfennig.²⁸⁹ Aber das Buch war der Einstieg in eine ungemein erfolgreiche Schriftstellerkarriere. Dass die Rezeption in der Öffentlichkeit der Bundesrepublik derart

²⁸⁵ Dierks: Hans mein Igel, S.123.

²⁸⁶ Ebd., S.133.

²⁸⁷ Kempowski, Walter: Der Block, eine Erinnerung, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 17.06.2007, Nr. 24, S.32. In der Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung hatte sich Kempowski 2007 kurz vor seinem Tod noch einmal an seine Haftzeit erinnert.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Henschel: Da mal nachhaken, S.87.

verhalten ausfiel, begründet Dirk Hempel mit den politischen Bedingungen jener Zeit: „In den Jahren nach 1968 war in der Literatur Engagement gefragt, kritische Stellungnahme, aber zu den verkrusteten Verhältnissen in der Bundesrepublik. Ein Haftbericht aus der DDR, ein Wort gegen die Russen und gegen den Sozialismus erschien nicht jedem angebracht.“²⁹⁰ Doch die zeitgenössische Kritik kam vielfach zu einem ganz anderen Urteil und erkannte sein Potenzial. Sie zählte den „Haftbericht“ zu den wenigen aufklärerischen Büchern, „die der Notwendigkeit der gesellschaftlichen Veränderung das Wort redet. Nicht indem sie predigen, sondern indem sie unmittelbar zeigen“.²⁹¹ Die positiven Einschätzungen aber haben nichts daran geändert, dass zu Kempowskis „Haftbericht“ wie auch zu seinem Roman „Ein Kapitel für sich“, der aus drei verschiedenen Ich-Perspektiven noch einmal von seiner Haftzeit berichtet, nicht annähernd so viel Sekundärliteratur erschienen ist wie zur „Deutschen Chronik“ oder zum „Echolot“.²⁹²

Wie viele seiner Mithäftlinge hatte Kempowski nach seiner Entlassung 1956 literarische Pläne. Er wollte vor der Welt von den erduldeten Entbehrungen erzählen. Dazu fand er eine solide Ausgangsbasis als „Dorfschullehrer“. Seine Berufswahl war wohl weniger ein Schritt aus pädagogischer Überzeugung, als vielmehr das Ergebnis seiner pragmatischen Lebensplanung, die er in Übereinstimmung mit seiner Verlobten vornahm, die dieselbe Berufswahl getroffen hatte. Zudem hatte er keine Zeit zu verlieren, „und die Ausbildung zum Volksschullehrer galt als weniger anstrengend“.²⁹³ Zunächst war er nach Hamburg zu seiner Mutter gezogen, hatte sein Abitur nachgeholt, in Göttingen ein Pädagogikstudium (1957-1960) absolviert und geheiratet. Schon in seiner Examensarbeit wurde die Haftzeit in Bautzen zum Thema, indem er nach Darstellung von Dierks „seine Erinnerungen konsequent mit pädagogischen Deutungsmustern“ zusammenführte.²⁹⁴ In den Jahren 1956 bis 1959 ergab seine „Erinnerungsproduktion“ in den Tagebüchern „allmählich eine Fülle von bearbeitungsfähigem Material“.²⁹⁵ Hinzu kamen Tonbandaufnahmen mit Interviews, die er mit der Mutter, seinem Bruder und einigen Mithäftlingen führte, sowie eine umfangreiche Zettelkastensammlung, in der eigene und recherchierte fremde Erinnerungen vorlagen.

²⁹⁰ Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.125.

²⁹¹ Salzinger, Helmut: Aus dem Zuchthaus Bautzen. Zu Walter Kempowskis Haftbericht „Im Block“, in: Frankfurter Rundschau 08.10.1969, zitiert nach Kai Sina, Sühnewerk und Opferleben, Kunstreligion bei Walter Kempowski, Göttingen: Wallstein, 2012, S.68.

²⁹² Damiano, Carla, Grünes, Andreas, Feuchert, Sascha (Hrsg.): Walter-Kempowski-Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.34.

²⁹³ Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.94.

²⁹⁴ Dierks, Manfred: Autor – Text – Leser: Walter Kempowski, München: Francke, 1981, S.30.

²⁹⁵ Ebd., S.25.

Rückblickend bezeichnete Kempowski sein erstes Buch jedoch als „schwere Geburt“, weil es ihm schwerfiel, das „Trauma“ seiner Haftzeit zu bewältigen, und er zunächst auch nicht die Sprache fand, „um der Sache beizukommen“.²⁹⁶ Der praktische Hinweis eines Dozenten der Pädagogischen Hochschule, der seinen Studenten für ihre Arbeit ein Zettelsystem statt eines normalen Schreibbogens empfahl, brachte schließlich den Durchbruch. Im Karteikasten sammelte er fortan seine Erlebnisse, jedes einzelne auf einem Zettel notiert. So entstand der Grundstock für den „Haftbericht“. Das Arbeiten mit dem Zettelsystem hat der Schriftsteller auch für seine späteren Werke beibehalten. Unter der Hand sei mit den Jahren ein „ganzes Zettel-Imperium“ herangewachsen, verriet er im Gespräch mit Siegfried Lenz, gut sortiert nach Motiven, Stichworten und Vorhaben.²⁹⁷

Den Beginn systematischer und kontinuierlicher literarischer Produktion datiert Dierks auf das Jahr 1961: „Die Texte werden zunehmend umfangreicher, sind thematisch durchstrukturiert, die jeweils gewählte Stillage wird gleichmäßig durchgehalten.“²⁹⁸ Es ist eine Schreib- und Experimentierphase, in der Kempowski das Haftthema auf verschiedene Weise bearbeitet und sich „bis zur Imitation“ an Kafka orientiert.²⁹⁹ Doch realistische wie symbolisierend verschlüsselte Ansätze, die Hafterfahrung zu gestalten, scheitern. Für seine schriftstellerischen Versuche – die Erzählungen „Der Restaurator“, „Vor dem Gewitter“ oder der vierteilige Briefroman „Margot“ – werden Verlagsgutachten von namhaften Autoren erstellt, nach denen der damalige Rowohlt-Cheflektor Raddatz, „der zäh an seinem potenziellen Verlags-Autor festhält“, sich in seinen Bemühungen bestätigt sieht.³⁰⁰ Doch die Bedenken überwiegen: Zum Druck rät keiner der Gutachter. Sein literarisches Schicksal wendet sich erst nach Peter Rühmkorfs Urteil über die dritte Fassung von „Margot“ im Juni 1963. Zwar empfiehlt auch er nicht den Druck, da er Kempowski die große Form nicht zutraut, aber sein Gutachten fällt, anders als das der anderen Gutachter, „durchaus nicht niederschmetternd“ aus.³⁰¹ Daraufhin stoppt der ungedruckte Anfänger diese Entwicklungsphase, verabschiedet sich von seinen bisherigen Darstellungsverfahren und damit vom Kafka-Vorbild.

Rasch und konsequent schaltet er um und nimmt sich den „Bautzen“-Stoff vor, für den die Notizen in einer umfangreichen Zettel-Sammlung bereits fertig vorliegen und kaum noch eine

²⁹⁶ Kempowski: Der Block, eine Erinnerung.

²⁹⁷ Lenz, Siegfried: Über Phantasie. Gespräche mit Heinrich Böll, Günter Grass, Walter Kempowski, Pavel Kohut. Alfred Mensak (Hrsg.), Hamburg: dtv, 1986, S.118.

²⁹⁸ Dierks: Autor – Text – Leser, S.64.

²⁹⁹ Ebd. S.66.

³⁰⁰ Ebd., S.73.

³⁰¹ Dierks: Hans mein Igel, S.135.

sprachliche Formung benötigen.³⁰² Innerhalb weniger Monate wechselt er seinen Stil: „Protokoll“ heißt nun das Programm, mit der Collage als Kompositionsprinzip, also der Montierung in sich selbstständiger, auch heterogener Texteinheiten. Ziel ist ein kommentarloser, wertungsfreier Bericht. Dazu hat er vor allem die Darstellung der eigenen idealen Person aufgegeben, denn der Protokollant kann sich in seinem Protokoll ja nicht vordrängen, wie Dierks feststellt. Die eigene Person „ist reduziert auf primäre Reaktionen: die Erwartung von Schlägen, die Angst vor dem Wärter“.³⁰³ Von Vorteil ist, dass Raddatz diesen Neuansatz überwacht, denn es fällt Kempowski schwer, seine eigene Person vollkommen zurücktreten zu lassen und sie um des Werkes willen zu opfern. Er habe Monate gebraucht, „diesen schmerzhaften Schritt durchzuführen“, schrieb er 1964 an Raddatz.³⁰⁴ In der Korrespondenz mit dem Lektor wird denn auch immer wieder die Notwendigkeit von „Kühle“ und „Distanz“ betont.³⁰⁵ Die Mühe aber war nicht vergebens: Kempowski fand nach Ansicht von Lieselotte M. Davis auf diese Weise zu einem Stil, „mit dem man das ‚Unvorstellbare‘ sehr wohl erzählen kann“. Das große Verdienst dieses Stils sei das „totale Ineinander-Aufgehen des Grausamen der Situation mit dem eisernen Willen des Nicht-Aufgeben-Wollens in komisch-lapidarer Form“.³⁰⁶ Diese Form des Schreibens spricht daher einen intelligenten Leser an, „dem nicht alles bis in die kleinsten Einzelheiten vorgekaut werden muss“, sondern der mitdenken kann und dem zudem das Spiel mit der Sprache Vergnügen bereitet.³⁰⁷

4.2.1 Collage als Kompositionsprinzip

Bevor herausgearbeitet werden soll, welche komischen Effekte der Schriftsteller mit seiner wortkargen Nüchternheit erzielt und wer sein literarisches Vorbild war, soll an dieser Stelle auf sein Kompositionsprinzip eingegangen werden: die Collage. Es soll gezeigt werden, dass sie eine der Grundvoraussetzungen für die Komikerzeugung im „Haftbericht“ ist. Auf der Darstellungsebene wird in einem kühlen, nüchternen und distanzierten Erlebnisbericht die erlittene Zuchthauszeit geschildert. Der Aufbau als Collage, in der selbstständige, heterogene Texteinheiten montiert werden, bot sich angesichts der „verzettelten“ Materialsammlung an. „Im Block“ zeigt bereits die typische Handschrift von Kempowskis „Deutscher Chronik“: ein impressionistisch anmutendes, mosaikartiges Erzählverfahren mit chronologisch geordneten

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Dierks: Autor – Text – Leser, S.79.

³⁰⁵ Ebd., S.76.

³⁰⁶ Davis: Gefangenschaft lesbar machen, S.117.

³⁰⁷ Ebd.

Blöckchen aus äußerst knappen, typografisch unverbundenen Textpassagen. Peter Wapnewski nennt es „Brockentechnik“ oder auch „Bilderbogendemonstration“.³⁰⁸ Es sind gestochen scharfe Momentaufnahmen, die jeweils mit einer Leerzeile voneinander getrennt sind. Nach und mit seinen Erfahrungen in Bautzen begann der Schriftsteller, seine eigene Technik des literarischen Schaffens zu entwickeln und legte sich selbst in einem Essay zur Form der Collage darüber Rechenschaft ab:

„Wie das Wundern der Ansatz zur Beschreibung unserer Welt sein kann, so ist auch die Kontrastierung des Immergleichen – über das man sich allerdings wundern müsste, um es zum bewegenden Schreibmotiv werden zu lassen – ein Rezept, das taugt, eine Knastbeschreibung zustande zu bringen. Und ausgerechnet diese Einstellung bewegte mich, als ich, wieder in Freiheit, begann, meine offenbar verlorenen Jahre per Beschreibung zurückzugewinnen. Ich tat dies, nachdem andere Formen sich untauglich erwiesen, mittels einer Collage.“³⁰⁹

Dabei denke man an Bilder von Max Ernst und Schwitters, erläutert er, „in denen autonome Stücke zusammengesetzt und dann eine Spannung erzeugen durch das Nebeneinander von anscheinend Unvereinbarem“.³¹⁰ Diese von der Collage erzeugte Spannung in seinen Romanen resultiert für ihn aus dem Zusammentreffen unähnlicher Elemente und fremder Materialien.³¹¹ „Fremdstatements“, also Zeugnisse von „Fremden“ als wesentlicher Bestandteil eines fiktionalen Ganzen, werden allerdings erstmals in „Ein Kapitel für sich“ eingesetzt.³¹² In Kempowskis Erstling sowie in den beiden darauffolgenden Romanen „Tadellöser & Wolff“ und „Uns geht’s ja noch gold“ finden sich lediglich Geschichten von Kempowski, die aus Interviews mit Familienmitgliedern sowie mit deren Freundes- und Bekanntenkreis entstanden sind, „zusammen mit Schilderungen, die er durch sein eidetisches Gedächtnis rekonstruierte“.³¹³ Die Erzählperspektive wird also nicht durch die Einbeziehung „fremder“ Stimmen verändert. Aber weil er den Verdacht hegte, seine subjektiven Erinnerungen seien vielleicht nicht repräsentativ und entsprächen nicht der Wahrheit, wollte er „Im Block“ noch einmal schreiben. In der Umschreibung des „Haftberichtes“, der 1975 unter dem Titel „Ein Kapitel für sich“ erschienen ist, versuchte der Schriftsteller, seinem eigenen Misstrauen entgegenzuwirken, indem er sich nach der Darstellung von Damiano der Collage/Montagetechnik bediente, „einer Technik also,

³⁰⁸ Wapnewski, Peter: Ein Buch zum Wiedererkennen. Simplicissimus in Rostock. Walter Kempowskis dritter Roman „Uns geht’s ja noch gold“, in: DIE ZEIT, Nr.39/1972, 29.09.1972. Der Autor rezensierte die ersten drei damals erschienenen Romane Kempowskis. Die mangelnde Identifizierungsmöglichkeit mit den Zuchthausgeschehnissen ist für ihn der Grund, warum „Im Block“ bei gleicher literarischer Technik und der „eminenten Bedeutung des Sujets“ nicht den Erfolg des nächsten Bandes hatte.

³⁰⁹ Kempowski, Walter: „Collage“, unveröffentlichter Essay vom 6. Februar 1983, zitiert nach Carla Damiano, Montage/Collage, Walter-Kempowski-Handbuch, S.267.

³¹⁰ Ebd. S.268.

³¹¹ Ebd.

³¹² Vgl. Damiano: Montage/Collage, S.274.

³¹³ Ebd., S.273.

die er in den dazwischenliegenden Befragungsbänden mit ‚Fremdstatements‘ eingeführt und verfeinert hatte“.³¹⁴

Nach Ansicht von Hans-Werner Eroms ist Kempowskis Kompositionsprinzip mehr als ein bloßes Zusammenstellen von Wirklichkeitselenenten. Es sei vielmehr die vom Autor vorgenommene „strikte Einordnung des Gesammelten und Gefundenen in eine Gesamtstruktur, die der Leserschaft zur Bewertung angeboten wird“.³¹⁵ Dieses Vorgehen ziehe sich durch sein gesamtes Werk. Durch das Nebeneinander von anscheinend Unvereinbarem erzeugt der Schriftsteller aber nicht nur Spannung. Mit den Mitteln der Collage, bei der Kontrastierung das Ordnungsprinzip darstellt, schafft er auch eine Möglichkeit, Kontrasteffekte zu erzielen, die zu einem wichtigen Element seines umfangreichen Instrumentariums für die Komikerzeugung gehören.

4.2.2 Komische Wirkung einer wortkargen Nüchternheit

Kempowskis mosaikartiges Erzählverfahren, seine Blöckchen-Technik, die Satzblöcke und Einzelsätze typografisch freisetzt, sodass sich „Leerstellen“ ergeben, macht dem Lesepublikum nach der Analyse von Dierks ein Angebot, „seinerseits dem Text Bedeutung einzutragen“. Die Leerstellen, in denen sich die Assoziationen der Leser sammeln können, bezeichnet er daher als „Assoziationshöfe“.³¹⁶ Wie oben zum Thema „Collage“ bereits ausgeführt, bot sich dem Schriftsteller über das Kompositionsprinzip und die typografische Organisation der Texte eine Möglichkeit, kalkulierte Kontraste und Pointen besonders herauszustellen und das Erlebte wie literarisches Material zu bearbeiten. Durch notwendige Nacherfindungen – etwa der Dialoge – und kompositorische Eingriffe wird eine Mischung aus Fakt und Fiktion hergestellt. Durch den Verzicht auf die Darstellung eines „literarischen Ichs“, auf Kommentare, Wertungen und Emotionen, erzielt der Text überdies eine wortkarge Nüchternheit, deren Verbindung zu Kempowskis Humor im Folgenden untersucht wird.

Durch die Technik des Ausstellens von Wörtern und Satzteilen werden Einzelheiten verstärkt, mit Bedeutung aufgeladen, Pointen aus dem Satzverband freigesetzt und komische Inkongruenzen betont. Um Letztere zu präzisieren und aufzulösen, bietet es sich gerade für den „Haftbericht“ an, sie mithilfe von Raskins script-semantic Inkongruenztheorie zu

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Eroms, Hans-Werner: Sprache, in: Carla Damiano, Andreas Grünes, Sascha Feuchert (Hrsg.): Walter-Kempowski-Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.345.

³¹⁶ Dierks, Manfred: Walter Kempowski, Autorenbuch, Band 39, München: C.H. Beck und edition text + kritik, 1984, S.37.

untersuchen.³¹⁷ Grundlage der Theorie ist ein „abstrahiertes Lexikon“, das sich aus scripts zusammensetzt.³¹⁸ Für Linguisten repräsentiert ein script das semantische Umfeld eines Wortes oder eines Begriffs. Dazu gehören standardisierte Ereignisabfolgen und allgemeine kulturelle Regelmäßigkeiten wie der typische Ablauf von Handlungen oder die lexikalische Bedeutung von Ausdrücken. Raskin zufolge kann ein Text als komisch bezeichnet werden, wenn er teilweise oder vollständig kompatibel mit zwei verschiedenen scripts ist und wenn beide in Opposition zueinander stehen.³¹⁹ Der sprachliche Humor ist demnach das Resultat von script-Konflikten in Texten – auch literarischen –, entstanden durch die Verbindung oppositioneller scripts, aber auch durch ihre deviante Verwendung oder die Verknüpfung disparater scripts. Ein Beispiel aus „Im Block“ zeigt zunächst die typografischen Besonderheiten des Textes, mit der Kempowski zugleich die Inkongruenzen im Text hervorhebt:

Zum Geburtstag schenkten mir Freunde ein aus Buchenholz geschnitztes Medaillon.

*Wohl dem, ders beste nicht verlor
im Kampf des Lebens den Humor*

Ich galt bei ihnen als Spaßvogel.

(IB, S.213)

Kempowskis Humor war seinen Mithäftlingen offensichtlich nicht verborgen geblieben. Sein trockener Kommentar – „Ich galt bei ihnen als Spaßvogel“ –, der weder Gefühle noch Humor erkennen lässt, steht allerdings im Widerspruch zu der zitierten Einschätzung. Gerade deshalb wirkt die kurze Textpassage komisch. Sie lebt von der Opposition zweier scripts: zwischen dem des gereimten Sinnspruchs auf dem Medaillon, der auch aus einem Poesiealbum stammen könnte, und mit dem die Empathie der Gratulanten und Mithäftlinge angesichts der gemeinsam erlittenen schauerhaften Zustände im Gefängnis zum Ausdruck kommt, und dem lakonischen Kommentar-script in der letzten Zeile, der den gut gemeinten Vers geradezu konterkariert. Nach Darstellung von Ralph Müller bedeutet das besondere Oppositionsverhältnis zweier scripts nicht zwangsläufig, dass sie im Sinne eines polaren Gegensatzes weit auseinander liegen müssen, sondern bloß, „dass beide scripts wenigstens teilweise in einem inkongruenten Verhältnis zueinander stehen“.³²⁰ Das ist für die zitierte Texteinheit von Kempowski ebenso zutreffend wie für ein von Kindt angeführtes Beispiel – Heinz Ehrhardts Gedicht „Der Berg“ –

³¹⁷ Siehe Kapitel II Dort ist die „Semantic script-based Theory of Humor“ und die weiterführende „General Theory of Verbal Humor“ des Linguisten Victor Raskin erläutert.

³¹⁸ Müller: Theorie der Pointe, S.115/116.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Ebd.

, wenn auch in weit geringerem Ausmaß.³²¹ In seiner Rolle als Protokollant erlaubt Kempowski sich keinerlei Emotionen. Zugleich erzielt diese komische Inkongruenz beim Lesen aber durchaus Gefühle und wirkt auch durch die visuelle Gestaltung wie ein Vierzeiler mit abschließender Pointe.

Der Humor im „Haftbericht“ wurde von Fritz J. Raddatz, der sich nach all den Jahren der Autorenbetreuung quasi als „Geburtshelfer“ des Schriftstellers verstand, allerdings nicht als solcher anerkannt. Die bis ins „stilistische Detail austarierte Distanz“ werde allzu oft als Komik missverstanden, kritisierte er: „Wenn man, wenn er Glück hat, heißt es ‚Lakonie‘“.³²² Darunter versteht man eine „gehaltvoll pointierte Wortkargheit“, wie das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft erläutert.³²³ In ihrer prägnanten Kürze, einem gelungenen Aphorismus nicht unähnlich, kann sie komisch wirken. Das Historische Wörterbuch der Rhetorik gibt ebenfalls Auskunft. Demnach ist Lakonismus (heute sind eher die Begriffe Lakonie oder Lakonik gebräuchlich) „eine den Bewohnern der peloponnesischen Landschaft Lakonien als eigentümlich zugeschriebene und nach ihnen benannte extrem knappe, verdichtete Ausdrucksweise, die besonders glänzend in schlagfertigen, treffsicheren Antworten hervortritt.“³²⁴ Auch von „Kommandosprache“ ist dort die Rede. Thomas Combrink fasst den Begriff im Hinblick auf Kempowskis „Im Block“ aber weiter: „Vielmehr ist die Reduktion des Sprachmaterials auf das unbedingt Nötige, das Wegschneiden jeglicher Redundanzen eine Form des Lakonismus, die etwas mit Humor zu tun haben kann.“³²⁵ So wie der Witz nie langatmig und umständlich sein dürfe, so könne man auch behaupten, „dass Lakonik ein existenzieller Bestandteil der Pointe ist“.³²⁶ Und so wie die Pointe dank der Inkongruenz Gelächter auslösen kann halte ich in der Konsequenz auch Lakonie in einem pointierten Text dank der Inkongruenz für einen Stimulus, der zum Lachen reizt.³²⁷ So ist Raddatz zu widersprechen. Die von ihm gelobte „bis ins stilistische Detail austarierte Distanz“ (siehe oben)

³²¹ Vgl. dazu das von Kindt angeführte Gedicht „Der Berg“ von Heinz Ehrhardt in Kapitel II.

³²² Anmerkung der Autorin: Wie Raddatz 2004 in einem Zeitungsbeitrag zu Kempowskis 75. Geburtstag ausgeführt hat, ist bereits in dessen Erstling „all das angelegt – meisterlich übrigens –, was das spätere Werk auszeichnet: eine schwer zu definierende Balance aus Trauer, Entsetzen, Not und einer bis ins stilistische Detail austarierten Distanz“. Raddatz, Fritz J.: „Die Gnade des scharfen Blicks“, in: Welt am Sonntag, 25.04.2004.

³²³ Braungart, G. et al.: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 2007, S.379/380.

³²⁴ Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 5, Tübingen: De Gruyter/Niemeyer, 2001, S.17, zitiert nach Combrink, Ästhetik der Leerstellen, S.54.

³²⁵ Ebd., S.55.

³²⁶ Ebd., siehe dazu auch die Ausführungen zum Komik-Begriff in Kapitel II.

³²⁷ Vgl. Müller: Theorie der Pointe, S.106.

im „Haftbericht“ kann als eine Form der Lakonie klassifiziert werden, die durchaus etwas mit Komik zu tun hat.

Pathosgesten und Selbstmitleid sucht man im „Haftbericht“ also vergebens, auch einen „Sinn“ bietet der Text nicht an. Der Ich-Erzähler protokolliert seine Erlebnisse sachlich, emotionslos und in weiten Teilen lakonisch, mit der von Raddatz hervorgehobenen Distanz. Für Kempowski war diese Art des Humors eine Möglichkeit, die Schrecken des Zuchthauses, aber auch die grenzenlose Monotonie des Gefängnisalltags auszuhalten und zu verarbeiten. Er war ein „Überlebensmittel“.³²⁸ Für seine Lakonie ist das für den „Haftbericht“ entwickelte Kompositionsprinzip geradezu prädestiniert. Durch die Block- und Schnitt-Technik gelingt es Kempowski, die distanzierte, wortkarge Nüchternheit sogar noch zu forcieren. Je knapper die Texteinheit, desto plötzlicher und treffsicherer die Pointe und desto größer der Kontrast. Eine kurze, entscheidende Passage aus dem „Block“ macht das Stilprinzip deutlich. Auf eine script-Analyse kann in diesem Fall verzichtet werden, denn die Inkongruenz lässt sich auch ohne sie auflösen. Entscheidend ist die lakonische Verkürzung, die jede Emotion ausbremst:

„Als alles ausgestanden war, fünfundzwanzig Jahre wegen Spionage, § 58,6 erster Teil, plauderten wir noch ein Weilchen über das Wetter.“

(IB, S.42)

Inkongruent ist seine einzige Reaktion auf die drakonische Strafe: eine Plauderei über das Wetter. Detaillierter, aber ebenso nüchtern berichtet er in den Absätzen zuvor von der Gerichtsverhandlung, deren Ausgang er mit einem Satz vorwegnimmt: „Der Richter zog um mich die Wände hoch.“³²⁹ (IB, S.42) Minimalistischer lässt sich der bevorstehende Urteilsspruch kaum umschreiben. Bis ins kleinste Detail schildert der Häftling jedoch die Umgebung. Das sowjetische Militärtribunal fand „in einem besonderen Raum“ (ebd.) statt, „holzgetäfelt, mit Barriere“ (ebd.). Er erinnert sich an einen Beisitzer, „er beguckte sich im Taschenspiegel“ (ebd.), an einen Protokollanten, der „affektierte Streckbewegungen mit der Hand“ (ebd.) machte, und an den Richter „in der Mitte übergroß“ (ebd.). Einen Verteidiger gab es nicht. Für den Richter war die Sache offensichtlich klar: „Aus dem Westen gekommen, Labor Company der U.S. Army, Ami-Hemd – also Spion!“ (ebd.) Im Schlusswort verweist Kempowski auf seine „neunzehn Lenze“ und bittet um eine Zigarette. (Ebd.)

³²⁸ Reinhardt, Stephan: Hungerhalluzinationen. Witz als Überlebensmittel: Walter Kempowskis Haftbericht „Im Block“ neu aufgelegt, in: Frankfurter Rundschau, 28.07.2004.

³²⁹ Kempowski, Walter: Im Block (1969), München: Knaus, 2. Aufl., 2004, S.42. Sofern innerhalb eines Satzes aus dem „Haftbericht“ zitiert wird, erscheint der Seitenverweis im Fließtext.

In der Zusammenfassung zeigt sich, wie gekonnt Kempowski sein gewähltes Stilmittel einsetzt. Die Lakonie lebt zwar von der sprachlichen Reduktion und dem Verzicht auf Redundanzen, aber in der Häufung der äußerst knappen Formulierungen zu diesem lebensbestimmenden Erlebnis gelingt ihm ein Höchstmaß an Anschaulichkeit. Die damit einhergehende Irritation des Lesepublikums – da wird jemand zu 25 Jahren Haft verurteilt und verliert darüber kein einziges Wort – ist beabsichtigt. Die Lakonie sieht Combrink „im Verschweigen der eigentlichen Gefühlslage“, die beim Lesen provoziert: „Die Teilnahmslosigkeit des Verurteilten, die ausbleibende Erschütterung über dieses heftige Urteil fordern den Leser auf, sich der Person und dem Innenleben des Ich-Betrachters zu stellen.“³³⁰ Gleichzeitig erzeuge der Schriftsteller damit Distanz, denn für Combrink weist nicht nur der Text Leerstellen auf, sondern auch die Erzähler-Figur, die zwar versuche, Abgeklärtheit zu vermitteln, der man die „souveräne Handhabung der eigenen Erfahrung aber nicht so recht abnimmt“.³³¹ Demnach erscheint das Ich als Betrachter anderer Personen – Mithäftlinge, Wärter – als durchaus vertrauenswürdig, als Beobachter seiner selbst hingegen weniger. Im Rückblick bewertet Kempowski diese Textpassage in einem Interview jedoch anders und kalkulierter. Dass es „mich fast umgehauen hat“, verstand sich für ihn von selbst.³³² Es bedurfte seiner Ansicht nach keiner ausführlicheren oder emotionaleren Darstellung. Den Effekt hat der Schriftsteller nach eigener Darstellung beabsichtigt: „Es bauen sich in ihm (dem Leser) Emotionen auf, anstatt daß er die Gefühle des Erzählers zur Kenntnis nimmt.“³³³ Diese Aussagen machen deutlich, dass sich Kempowski mit dem Ich-Erzähler von „Im Block“ gleichsetzt, dass es sich um eine Art Autobiografie handelt, die dennoch zur Gattung Roman gerechnet werden muss. Zur Frage der Fiktionalität des „Haftberichts“ hat Michael Rutschky betont, „dass Walter Kempowski, statt seine Zuchthauserlebnisse uns nahe zu bringen, die präzise umrissenen Erinnerungen eines gewissen Walter Kempowski zitiert“.³³⁴ Ein Rest von Fiktionalität bleibt also erhalten, aber wie groß sich dieser Rest ausnimmt, wusste nur der Autor selbst.

Die Lakonie, das Aussparen von Einzelheiten und Emotionen, findet sich auch in vielen anderen Textstellen. Erneut wirkt der Erzähler distanziert wie ein scharf beobachtender, aber letztlich unbeteiligter Zuschauer:

³³⁰ Combrink: Ästhetik der Leerstellen, S.55/56.

³³¹ Ebd.

³³² Combrink, Thomas: Interview mit Walter Kempowski vom 7. Juni 2005 in Nartum, Die Spalten, Text und Bilder aus dem Kempowski-Archiv, Rostock: Redieck & Schade, 2006, S.15.

³³³ Ebd.

³³⁴ Michael Rutschky: „Unbelebte Erinnerung“, in: Merkur 57, 2003, zitiert nach Combrink, Ästhetik der Leerstellen, S.54.

„Durch eine Türritze konnte ich einen Blick auf den Korridor werfen: Huschende Schatten, ein alter Mann, den sie stießen. Über die Türritze hatte einer geschrieben: Nicht hinauslehnen!“

(IB, S.13/14)

In einer Zelle des Schweriner Untersuchungsgefängnisses der sowjetischen Geheimpolizei brütete Kempowski vor sich hin und marschierte Stunde um Stunde auf und ab, „in der Hoffnung, daß man mit der Bewältigung von Raum gleichzeitig die Zeit bewältigt“.³³⁵ Im offenbar halbdunklen Korridor erblickt der Ich-Erzähler jemanden, dem es offensichtlich genauso schlecht ergeht wie ihm: Ein alter Mann, der von „huschenden Schatten“ gestoßen wird. Auch hier handelt es sich um einen script-Konflikt: Die gespenstische Beschreibung in den ersten beiden Zeilen – das Beobachter-script – kontrastiert mit dem disparaten script in der abschließenden Zeile, die mit einem Ausrufezeichen endet („Nicht hinauslehnen!“) und aus einem völlig anderen Bedeutungszusammenhang stammt. Die Lakonie besteht folglich nicht nur im reduzierten Satzbau und der nüchternen, unbeteiligten Sprache des Ich-Erzählers und Beobachters hinter der Zellentür, sondern auch im script-Konflikt: Derartige Verbote und Warnungen kennt man aus alten Eisenbahnen, wo sie als Schilder an den Zugfenstern montiert waren. Hier funktioniert die überraschende, in diesem Fall groteske Aufforderung wie ein Kipphebel, denn zum Hinauslehnen hat der Erzähler weder die Möglichkeit noch gibt es dafür einen Anlass. Indem Kempowski plötzlich den Kontext wechselt, verschafft er dem Leser und damit auch ihm selbst Abstand zum Grauen der Situation.

Einen weiteren Bezug zur Eisenbahn findet sich viele Seiten später, als der Häftling, nun nicht mehr in Einzelhaft, sondern in einen Saal mit 400 Mann auf großen Pritschenblöcken, seine Haftzeit überstehen musste. Lakonisch beschreibt Kempowski den Ort:

„Ein Leben wie in einem Wartesaal. Alle Schalter geschlossen. Der Zug fährt nicht ab. Man macht es sich notgedrungen bequem.“

(IB, S.80)

Vor dem Hintergrund des Schauplatzes, der Gefängnissaal, ist diese Textpassage, in der der Ich-Erzähler imaginiert, sich im Wartesaal eines Bahnhofs zu befinden, eine Häufung von Inkongruenzen. Deren komische Wirkung entsteht nicht durch den Einsatz oppositioneller scripts, sondern durch die Verwendung eines einzigen devianten, des Reise-scripts.³³⁶ Im Zusammenhang mit dem erzwungenen Aufenthalt im Zuchthaus erscheint es unpassend. Hier fahren mit Sicherheit keine Züge ab und hinaus. Der Vergleich vermittelt auch jenen, die noch

³³⁵ Lenz: Über Phantasie, S.128.

³³⁶ Kindt: Literatur und Komik, S.90.

nie ein Gefängnis von innen gesehen haben, das Gefühl der Ausweglosigkeit und des Stillstandes. Der letzte Satz deutet überdies an, dass sich der Ich-Erzähler mit seiner Situation notgedrungen abgefunden hat. Das belegt auch sein Gespräch mit Eduard Zimmermann. Darin konnte Kempowski rückblickend dem überfüllten Gefängnissaal „auch angenehme und interessante Seiten“ abgewinnen.³³⁷ Er verglich ihn mit „Sebastians Narrenschiff“.³³⁸

Die klaustrophobische Enge des Gefängnissaals, aber auch die Isolation der Einzelhaft in Schwerin oder das Gedränge in einer mit 50 Mann überbelegten Doppelzelle bilden den Hintergrund für Kempowskis geschilderte Szenen aus dem Zuchthausalltag. Die folgenden Abschnitte zeigen, wie es ihm gelingt, mit dem Stilmittel der Lakonie die von Raddatz eingeforderte Distanz und Kühle zwar einzuhalten, aber dank der entstehenden Inkongruenzen auch humoristische Wirkungen zu erzielen. Dazu finden sich Beispiele, die sich zum Teil mit der script-Theorie analysieren lassen. So versucht der junge Häftling in der Einzelzelle auf geradezu kindliche Weise, sich irgendwie abzulenken und die Zeit auszufüllen, nicht nur mit dem stundenlangen Abmarschieren der wenigen Meter, die ihm zur Verfügung standen, oder mit dem Hinauslugen in den dunklen Korridor, sondern auch mit weitaus sinnloseren Tätigkeiten:

„Hin und wieder benutzte ich zum Waschen und Essen nur die linke Hand. Die rechte hielt ich in der Tasche. Fit halten, was mitbringen, wenn's nach Hause geht. Oder ich jonglierte mit dem Handfeger: „Das hab ich im Knast gelernt.““

(IB, S.16)

Die Inkongruenz in diesem Textblöckchen ist offensichtlich. Es handelt sich hier allerdings um keine Opposition, sondern um die Verwendung eines einzigen devianten scripts, des Training-scripts. Es ergibt sich aus den schlimmen Bedingungen der Einzelhaft, die sich der Häftling zur Selbstoptimierung nutzbar macht. Die kurzen lakonischen Aussagesätze beschreiben sein groteskes Tun, das sowohl mit der erzwungenen Isolation als auch mit seinem jugendlichen Alter erklärt werden kann. In den letzten beiden Zeilen imaginiert der 19-Jährige die Zeit nach Bautzen. Das deviante script entsteht aus der befremdlichen Vorstellung, das einarmige Essen und Waschen in der Zelle käme seiner Fitness zugute („fit halten“) und das Jonglieren mit dem

³³⁷ Ankowitsch: Weißt du noch, damals in Bautzen?

³³⁸ Anmerkung der Autorin: „Das Narrenschiff“ von Sebastian Brant (1457-1521) ist eine bebilderte Moralsatire, die erstmals am 11. Februar 1494 in Basel im Druck erschien. Die Leitmetapher ist ein mit Narren voll besetztes Schiff, das Kurs auf das imaginäre Narrenland „Narragonien“ nimmt. Das Buch sollte in unterhaltsamer Form den Lesern ihre Schwächen und Missetaten vor Augen führen. Angaben: Narragonien digital, Projektgruppe an der Universität Würzburg (2014-2021) <https://www.narragonien-digital.de>. (Abgerufen am 30.10.2024)

Handfeger wäre eine nützliche Fertigkeit für zu Hause („das hab ich im Knast gelernt“). Der Textabschnitt ist nicht nur ein Beispiel für die komische Wirkung der Inkongruenzen in Kempowskis Bericht, sondern auch für seinen besonderen Humor, für den Fritz Reuter eine Inspiration war. Darauf soll im Abschnitt zu Kempowskis Vorbildern noch eingegangen werden.

Wer in Bautzen landete, war nicht unbedingt kriminell. Wie Dirk Hempel in seiner Kempowski-Biografie ausführt war der KPD-Vorsitzende Ernst Thälmann einer der Insassen, bevor ihn die Nationalsozialisten 1944 in Buchenwald ermordeten.³³⁹ Ende der 40er Jahre sei das Zuchthaus überwiegend von Männern belegt gewesen, die zu hohen Haftstrafen verurteilt worden waren. Demnach traf Kempowski dort, eigenen Worten zufolge, „auf Sozialdemokraten, die sich der Zwangsvereinigung widersetzt hatten, und auf Ostbüro-Leute, auf Christen und auf Liberale, auf Bauern, die ihr Soll nicht erfüllt hatten, aufmüpfige Schüler und Studenten. All jene Leute saßen hier, die störten beim Aufbau (...): Saboteure, die in Aue irgendein Malheur gehabt hatten, Kaufleute, Gutsbesitzer. Es waren allein in Bautzen über 8000 Menschen, von denen in den ersten beiden Jahren täglich welche starben, an TBC meist.“³⁴⁰

Eine Textstelle im „Haftbericht“ belegt die Beschreibung und zeigt, welche „Vergehen“ ausreichten, um in Bautzen zu landen, wie unvorhersehbar und willkürlich die Verhaftungen waren. Die Syntax ist im zweiten Zitat bis aufs Äußerste reduziert, auf einen kompletten Aufbau mit Subjekt/Prädikat/Objekt wird verzichtet, so dass die abschließende Pointe noch stärker herausragt:

„Ein Bauer wurde mir gezeigt, der bei Kriegsende ein Flakgeschütz in seine Scheune geschoben hatte. Vielleicht könnte er es ja noch mal gebrauchen. Zehn Jahre wegen Waffenbesitz. Einer im Frack. Den hatten sie von seinem Hochzeitskuchen weggeholt. Durfte ein Stück mitnehmen.“

(IB, S.114)

In beiden Fällen handelt es sich um Inkongruenzen: Im ersten Textbeispiel betrifft dies bereits den beschriebenen Sachverhalt: ein einfacher Bauer, der in der abwegigen Vorstellung, sie vielleicht „noch mal gebrauchen“ zu können, eine nach Kriegsende ausgediente Flugabwehrkanone in seiner Scheune versteckt. Die Konsequenz („zehn Jahre Haft wegen Waffenbesitz“) wirkt wie eine groteske Pointe. Die komische Wirkung ergibt sich einerseits aus der lakonischen Kürze und andererseits aus der irrwitzigen Logik der Sowjets: Was hätte

³³⁹ Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.73.

³⁴⁰ Kempowski, Walter: Tagebuch vom 30.12.1989, WKA 500, zitiert nach Hempel, Eine bürgerliche Biographie, S.73.

ausgerechnet ein einzelner Bauer mit einem Flakgeschütz anfangen sollen? Anders sieht es im zweiten Textbeispiel aus, das im Wesentlichen von seiner Lakonie lebt und vom inkongruenten abschließenden Satz. Dass der Mann im Frack, offensichtlich frisch vermählt, bei seiner Verhaftung ein Stück von seinem Hochzeitskuchen mitnehmen durfte, ist eine grotesk-komische Vorstellung.

In einzelnen Passagen ist die Texteinheit dagegen kurz und witzig, aber nicht lakonisch, der Satzbau vollständig, die Pointe rasch zu entschlüsseln:

„An den Vierteljahresbriefen wurde lange gefeilt. Die Angehörigen sollten schließlich wissen, wie saumäßig man uns hier behandelte. ‚Mir geht es jetzt ein bisschen besser als Onkel Fritz...‘, wurde geschrieben. Da besagter Onkel schon seit Jahren unter der Erde lag, konnte sich Mutti vorstellen, wie’s um den Papi bestellt war.“
(IB, S.119)

In diesem Textbeispiel wird die Pointe dem Leser geradezu präsentiert, ihm wird wenig assoziative Mitarbeit abverlangt: Dem Mithäftling geht es jetzt „ein bisschen besser als Onkel Fritz“, der aber schon vor Jahren gestorben ist. Das genügt als Hinweis für die Ehefrau, um ihr zu vermitteln, wie schlimm die Bedingungen in Bautzen sind. Die Texteinheit ist ein Witz, der ein beredtes Beispiel für die Kreativität der Häftlinge abgibt. Um die Angehörigen aufzuklären und die Zensur durch ihre Bewacher zu umgehen, mussten sie sich etwas einfallen lassen. Durch die Verwendung der Anrede „Mutti“ und „Papi“ wirkt die Komik an dieser Stelle kindlich. Offenbar macht sich der Ich-Erzähler über seine Mithäftlinge lustig und distanziert sich von ihnen. Auf der biografischen Ebene könnte es dafür eine mögliche Erklärung geben, denn Kempowski konnte seinen Angehörigen nicht schreiben. Seine Mutter und sein Bruder befanden sich ebenfalls im Gefängnis. Für die Inhaftierung der Mutter gab er sich selbst die Schuld. Die Komik ist in diesem Textabschnitt eine Form der Distanzierung. An anderer Stelle wiederum versteckt Kempowski den Humor in einer „Kontrastmontage“ mit größtmöglicher Verknappung, wie er sie später unter anderem in seinem Tagebuch „Alkor“ weiterentwickelt hat und die keine offensichtliche Pointe enthält“.³⁴¹ Das zeigt sich in folgendem Zitat:

„Er hielt populärwissenschaftliche Geschichtsvorträge. Dabei rückte er einem auf den Pelz. Bis an den äußersten Rand der Pritsche wich man zurück. Ob er mir mal ins Ohr pusten dürfe?“
(1410, Schlacht bei Tannenberg.)

(IB, S.206)

Aus den historischen Fakten lässt sich keine Verbindung zwischen den Annäherungsversuchen von Gert, der sich dem Ich-Erzähler bis ans Ohr aufdrängen will, und der Schlacht bei

³⁴¹ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.282/283.

Tannenberg erschließen. Der Feldzug, in dem 1410 der Deutsche Orden den polnisch-litauischen Truppen unterlag, gehört zu den wichtigsten nationalen Mythen der polnischen Geschichte.³⁴² Mit Bautzen und Kempowski hat er vordergründig nichts zu tun. Es ist eine jener Textstellen, in denen allein die Inkongruenz komisch wirkt. Diese „Montagekomik“, eine Grundform der Witzerzeugung, beschreibt Kindt in seinem Aufsatz über das Tagebuch „Alkor“. Sie entstehe dadurch, „dass zwei miteinander inhaltlich auffällig kontrastierende Textelemente räumlich nebeneinander platziert werden“.³⁴³ Bei den Resultaten entsprechender Kontrastmontagen handle es sich in der Regel um „Nonsenshumor“ im Sinne der neueren Komikforschung: Zwischen den inkongruenten Elementen besteht nur ein Kontrast, jedoch keine Korrespondenz.³⁴⁴

Ein Beispiel aus „Alkor“ macht das Prinzip deutlich. So stellt Kempowski im Tagebuch von 1989 seinen täglichen Notaten jeweils eine Schlagzeile der „Bild“-Zeitung und des „Neuen Deutschland“ voran, eine Gegenüberstellung, die komisch wirkt, wenn zwischen den Schlagzeilen ein seltsamer Zusammenhang zu bestehen scheint. Beispiel vom 1. Juni 1989:

„Bild: Abtreibung: Zwilling vergessen – er lebt./ND Brüderliche Beziehungen entwickeln sich allseitig und dynamisch.“

(A, S.252)

Die unvermittelte Erwähnung der Tannenberg-Schlacht im „Haftbericht“, überdies in abtrennende Klammern gesetzt, ist eine Kontrastmontage ohne jeden Zusammenhang. Eine mögliche Verbindung zu den ersten vier Sätzen der Textpassage über die Annäherungsversuche des Mithäftlings Gert lässt sich schlechterdings nicht herstellen. Da sich die textliche Inkongruenz also nicht auflösen lässt, ist sie nach Raskins script-Theorie ein Beispiel für Nonsenshumor, die sich aus der Verbindung zweier nicht oppositioneller, sondern disparater scripts ergibt.³⁴⁵ Kindt zufolge hat man es im Fall von Nonsenshumor mit Inkongruenzen zu tun, „die man nicht im Rückgriff auf einen semantischen Mechanismus zu motivieren vermag, die man also nicht auflösen kann“.³⁴⁶ Kindt formuliert dazu auch den Begriff „Komik des Unsinn“³⁴⁷, nicht barer oder beliebiger Unsinn, sondern, analog zu den Ausführungen von

³⁴² Krzemiński, Adam: Die mythische Schlacht (2010), ZEIT online, <https://www.zeit.de/2010/27/GES-Grünwaldschlacht> (Abgerufen am 05.12.2024)

³⁴³ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.282/283.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Kindt: Literatur und Komik, S.119.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ Ebd.

Robert Gernhardt, „systematisch betriebene Sinnverweigerung“.³⁴⁸ Im Fall von Kempowskis „Haftbericht“ hat die Erwähnung der „Schlacht“ tatsächlich System, eine besondere Funktion, unabhängig vom obigen Textbeispiel. Es handelt sich offenbar um einen dieser „Bildungsreste“, wie sie zuvor wortwörtlich beim Häftling Helm Erwähnung finden, bei jenem Helm, der Filme erzählt und Rilke zitiert:

„Er verfügte über Bildungsreste. ‚Mit den Merseburger Zaubersprüchen ging’s ja los. Si si gilimida sin... Und 1410: Schlacht bei Tannenberg.‘ Tagelang grübelte er, ob es nun Wessobrunner Gebet oder Wessobrunner Lied heiße.“

(IB, S.63)

Auch dieses Zitat ist eingebettet in unzählige kleine, unverbundene Textblöcke, deren Sätze oft ebenso unzusammenhängend wirken. Mal geht es um die kargen Mahlzeiten, die niemanden sättigen, mal um die Erfahrungen der Häftlinge in anderen Gefängnissen, von denen sie in den schaurigsten Details zu berichten wissen, mal um die wöchentlichen Gefangentransporte, mal um Bildung und Kenntnisse. Das Repetieren von Wissen, um es vor dem Vergessen zu bewahren und sich im trostlosen Gefängnisalltag geistig fit zu halten, spielt eine besondere Rolle, auf die im Folgenden noch eingegangen werden soll.

In 14 Kapiteln protokolliert Walter Kempowski seine achtjährige Haftzeit. Der Monotonie des Gefängnisalltags und der immer wiederkehrenden Abläufe ist es wohl geschuldet, dass er sich nicht an die strikte Chronologie der Ereignisse hält. Dafür baut er Hinweise für seine Leserschaft ein, in welchem Jahr sie sich gerade befindet – etwa den Tod Stalins am 5. März 1953 –, denn Zeitgeschichte wird auch in Bautzen wahrgenommen. Doch von außen dringt nur wenig in den „Block“ ein. Und so verändert sich in der Abgeschlossenheit der Haft das Zeitgefühl.³⁴⁹ Für den Häftling war es eine Zeit der Ohnmacht, Langeweile und grenzenlosen Leere, die die Gemeinschaft der Häftlinge zu füllen versuchte – mit Ersatzhandlungen, die ihnen eine normale Welt mit einer bürgerlichen Gesellschaft vorgaukelten. Aber es bot sich noch eine weitere Möglichkeit, der Monotonie zu entrinnen und „Bildungsreste“ aufzufrischen. Kempowski trat in den Saalchor ein, dem er sechs Jahre angehörte und zwei Jahre „sogar unter schwierigsten Umständen“ leitete.³⁵⁰ „Singen war meine Hauptbeschäftigung, was sollte man auch machen den ganzen Tag.“ (IB, S.214). Damit konnte er offenbar an vorhandene Kenntnisse anknüpfen: Als Schüler und „höherer Sohn“ hatte er für kurze Zeit einen Harmonielehre-Kurs

³⁴⁸ Gernhardt, Robert: „Alles falsch“ (1985), in: „Was gibt’s denn da zu lachen?“, S.230-232, 232, zitiert nach Kindt, Literatur und Komik, S.121.

³⁴⁹ Combrink: Ästhetik der Leerstellen, S.57.

³⁵⁰ Kempowski: Der Block, eine Erinnerung.

am Konservatorium besucht, wie Kempowski im Gespräch mit Lenz erzählte.³⁵¹ Ein Pfarrer brachte den Häftlingen manchmal Noten von Bach-Chorälen mit. Zwischenzeitlich war Kempowski nicht im Gefängnissaal, sondern mit 50 Mann in der „Doppelzelle West 4“ untergebracht. „In diesem Raum geschah alles: das Umschreiben der Noten, essen, schlafen,“ erinnerte er sich im Gespräch mit dem Fernsehmoderator Zimmermann. „Und bei 50 Leuten sitzt dauernd einer auf dem Klo“.³⁵² Zur Ablenkung und Beschäftigung wurden auch Diskussionsrunden und Bildungsstunden abgehalten, Filme und Theaterstücke, ja sogar Sinfonien erzählt. Diese „erzählte“ Sinfonie ist eine jener Kuriositäten, die Kempowski in seinem Zuchthausbericht nutzt, um Lakonie mit Situationskomik zu verbinden, die wiederum hier in aller Regel als Dialogkomik einzustufen ist, aufs Äußerste reduziert:

Eines Abends erzählte Gert Seger die Neunte Sinfonie von Beethoven. Als er fertig war, rief einer:
„Da capo!“

(IB, S.165)

Die komische Wirkung lässt sich auch in diesem Textbeispiel mit Hilfe der script-Theorie präzisieren. Wieder handelt es sich um einen script-Konflikt, der sich aber auch an dieser Stelle nicht aus einer Opposition, sondern allein aus der Situation und den Beschränkungen des Gefängnisses ergibt. In beiden Zeilen handelt es sich um einen Konzert-script, doch wird Beethovens neunte Sinfonie, wie sich aus der ersten Zeile erschließt, den Zuhörern notgedrungen und erklärlicherweise nur erzählt, nicht vorgespielt. Schon aus diesem besonderen Umstand ergibt sich eine komische Inkongruenz. Die letzten zwei Wörter – die begeisterte Aufforderung „Da capo!“ – erscheinen folglich disparat, da ja offensichtlich keine Musiker im Gefängnissaal anwesend sind, um die Sinfonie wiederholen zu können. Das Zitat ist also einerseits ein Beispiel für die von Kempowski eingesetzte Lakonie und andererseits das Beispiel für einen knappen Witz, in dem die komische Inkongruenz mit einer abschließenden Pointe noch einmal gesteigert wird. Damit handelt es sich zugleich um einen weiteren Beleg für die in diesem Abschnitt zum Thema Lakonie formulierte Feststellung, dass dank der Inkongruenzen, die durch einen pointierten Text evoziert werden, Lakonie durchaus Gelächter auslösen und als Komiksignal fungieren kann.

³⁵¹ Vgl. Lenz: Über Phantasie, S.136/137.

³⁵² Ankowitsch: Weißt du noch, damals in Bautzen?

4.2.3 Bewundertes Vorbild

Kempowski, der sich in Bautzen anfangs nur unter Mühen mit Büchern versorgen konnte – die Anstaltsbibliothek war zu Klopapier verarbeitet worden –, hatte verschiedene Vorbilder für sein Schreiben, über die er sich in Interviews äußerte, die er aber auch direkt in seinem Werk erwähnte. An dieser Stelle soll es nur um einen gehen, der für die komischen Wirkungen im „Haftbericht“ entscheidend war, für die grotesken Textpassagen und seinen lakonischen Stil. Ein bewundertes Vorbild war nach Darstellung von Liselotte M. Davis der niederdeutsche Dichter Fritz Reuter³⁵³. Mit ihm wurde er nicht erst in Bautzen bekannt, denn dessen „Gesammelte Werke“ standen, wie bei so vielen mecklenburgischen Familien, zu Hause im Bücherschrank. Nach Davis' Analyse hat Kempowski in seiner ersten Ausgabe von „Im Block“ geschrieben, dass er aus der Bautzener Lagerbibliothek eine der frühen gereimten anekdotischen Arbeiten Reuters entliehen habe: „De Reis' nah Bellingen“. Doch die Bewunderung hält sich noch in Grenzen. Davis zufolge gibt er in der Ausgabe von 1987 ein „abwertendes Urteil“ ab, erweitert seine Reuter-Lektüre aber um den autobiografischen Roman „Ut mine Festungstid“ und ändert daraufhin seine Meinung. Dass er Reuters Stil und die Verwendung des Humors bei der Schilderung seiner Haftzeit bewundert, erwähnt er allerdings mit keinem Wort. Stattdessen spricht er von Reuters „Klasse“³⁵⁴:

„Ich las Fritz Reuter: ‚De Reis‘ na Bellingen‘. Die Sache mit Buer Swatt und Buer Witt. Ziemlich albern. ‚Ut mine Festungstid‘ war hingegen erstklassig: dem war das so ähnlich ergangen wie uns.“

(IB, S.161)

An dieser Stelle sei erwähnt, dass es sich bei dem Textabschnitt um ein markiertes Zitat im Sinne Genettes handelt. Zu dieser Form des intertextuellen Bezugs gehört auch die bloße Nennung eines Werktitels.³⁵⁵ Durch die Erwähnung der beiden Bücher bekommt der Leser einen direkten Hinweis auf die Parallelität der Hafterfahrungen. Reuter schildert ebenfalls die Tristesse des Gefängnisalltags und einschneidende Erfahrungen, deren Bitternis er mit heiteren Episoden seiner Haftgenossen zu bewältigten versuchte. Auch die biografischen Parallelen zwischen Reuter und Kempowski sind verblüffend: Beiden gemeinsam sind die mecklenburgischen Wurzeln, die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Rostock, ihre Verhaftung im jugendlichen Alter und jahrlange Gefängnisstrafen. Mit Anfang 20 schloss sich Reuter (1810-1874) der Jenaichen Burschenschaft „Germania“ mit ihrer radikal-

³⁵³ Davis: Gefangenschaft lesbar machen, S.113.

³⁵⁴ Ebd. S.107.

³⁵⁵ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.143. Siehe auch die Ausführungen in Kapitel III dieser Arbeit zum Thema Intertextualität.

republikanischen Ausrichtung an. Die Polizei fand den aus Jena geflohenen Freigeist am 30. Oktober 1833 in Berlin und kerkerte ihn in der Festung Silberberg ein. Der Vorwurf: Teilnahme an hochverräterischen burschenschaftlichen Verbindungen in Jena und Majestätsbeleidigung.³⁵⁶ Das Todesurteil wegen Hochverrats wurde in 30 Jahre Festungshaft umgewandelt, von denen er am Ende sieben absitzen musste. Verlorene Jahre, ganz so wie bei Kempowski. Nach ihrer Entlassung fanden sowohl Reuter als auch Kempowski zunächst eine feste Anstellung als Lehrer und begannen erst später mit dem Schreiben. Im Gefängnis empfanden beide „das erzwungene Nichtstun als schlimmste Strafe“, so Davis, und beide benutzten „denselben Ausweg“, um „der Vertrocknung ihrer grauen Zellen“ entgegenzuarbeiten.³⁵⁷ Zum Glück hatten sie durch ihre Schulbildung eine Basis, auf der sie aufbauen konnten. So erinnern sich beide an auswendig gelernte Gedichte und sagen sie laut her, lesen sie alles, was ihnen an Büchern in die Hände fällt, und suchen sich Gesprächspartner für weiterführende Diskussionen. Als Autoren waren sie nach der Analyse von Davis „sehr bewusste Stilisten“ und wussten zum einen, dass der Leser das Buch aus der Hand legen würde, „wenn ihm das Grauensvolle nur Grauen erregt“, und zum anderen, dass „sie eine künstlerisch akzeptable Struktur brauchten, um dem Erzählten ein literarisches Leben zu verleihen“.³⁵⁸

Die Lakonie ist sowohl in Kempowskis „Block“ als auch in Reuters „Ut mine Festungstid“ das beherrschende Stilmittel. Aber es gibt noch weitere gemeinsame Strukturelemente, wie bei Davis nachzulesen ist. In seiner Vorliebe für Details setzt Reuter bevorzugt Wiederholungen und Häufungen ein. Genauso strukturiert auch Kempowski seinen Text. So zieht sich etwa die Suche des Häftlings nach der geografischen Lage der Stadt Antofagasta wie ein roter Faden durch die Kapitel und wird „zum Mantra für die Erinnerung an und die Suche nach Wissen“.³⁵⁹ Auch Reuters wiederkehrendes Spiel mit Sprich- und Sagwörtern findet sich ebenso im „Block“, nur dass Kempowski „im Gebrauch solcher täglich wiederholten Sprüche noch weit über das Reuter’sche Maß“ hinausgeht.³⁶⁰ Als Sprachformeln der Familie Kempowski, die sich stereotyp wiederholen, kommen sie später gehäuft im Roman „Tadellöser & Wolff“ zum Einsatz. Um das Geschehen im Zuchthaus für den Leser erträglicher zu machen und Distanz zu schaffen – für sein Publikum und für sich selbst – verfügt Kempowski aber noch über weitere

³⁵⁶ Probol, Britta: Fritz Reuter: Plattdeutscher Bestsellerautor mit Humor (2024)
<https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Fritz-Reuter-Plattdeutscher-Bestsellerautor-mit-Humor,fritzreuter111.html> (Abgerufen am 01.11.2024)

³⁵⁷ Davis: Gefangenschaft lesbar machen, S.113.

³⁵⁸ Ebd., S.106.

³⁵⁹ Ebd. S.113.

³⁶⁰ Ebd.

Formen des Komischen, die zum Teil die Lakonie ergänzen und mit ihr verschmelzen. Da ist zum einen die Sprachkomik zu nennen, denn er hat eine Vorliebe für Mundarten, vor allem für den Berliner Jargon, die er lautmalerisch wiedergibt und damit komische Kontraste erzielt.³⁶¹ Dazu gehört aber auch der Spott des Ich-Erzählers über seine Mithäftlinge. Darauf wird später noch näher eingegangen.

4.3 Scurrile Aussprache und Dialektsplitter als komischer Kontrast

Der immer wieder überraschende Humor Kempowskis ist seiner Beobachtungsgabe zu verdanken. Raddatz nannte es die „Gnade des scharfen Blicks“.³⁶² Mit seiner feinen Wahrnehmung registriert er noch die kleinste sprachliche beziehungsweise mundartliche Besonderheit und übersetzt sie in Schriftsprache. Als guter Zuhörer schaut der Ich-Erzähler seinen Mithäftlingen „aufs Maul“. In Bautzen ist es oft die „Berliner Schnauze“ und lässt sie reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist.³⁶³ Bei dieser Form der Sprachkomik handelt es sich zumeist um Monologe mit Dialekteinfärbung. Die komischen Inkongruenzen entstehen vor allem auf der sprachlichen Ebene. Auf Antworten verzichtet Kempowski, bleibt unbeteiligt im Hintergrund und lässt an einer Stelle einen „Lebenslänglichen“ unkommentiert zu Wort kommen:

„Kennste det Schilla-Goethe-Denkma in Weima?... Haste ma uff'n Sockel jekiekt? Nee? ...Und de Sechsa-Maake mit'n Hitla-Kopp druff? Haste di ma anjekiekt? Nee? Hättste solln machen!... Und in'n Krieg, de Fünfte? Beethoven un Churchill? um-bum-bum Bum? Nee? Allet keen Zufall.' Morgens und abends gab er mir die Hand.“

(IB, S.82)

In diesem Monolog ergibt sich die komische Wirkung aus der Berliner Mundart, ihrer besonderen Grammatik, dem verkürzten Satzbau und dem komischen Kontrast in der letzten Zeile, mit dem die mundartliche Rede abbricht. Der Ich-Erzähler schreibt an keiner Stelle, dass er seinen Mithäftling für einfältig hält, er lässt ihn einfach vor sich hin reden und endet mit dem lapidaren Satz über den höflichen, aber wortlosen Händedruck morgens und abends. Diese kurzen monologischen Passagen fügen sich mitunter zu humorvollen Charakterstudien, die

³⁶¹ Siehe dazu die entsprechenden Ausführungen in Kapitel II.

³⁶² Raddatz: Die Gnade des scharfen Blicks.

³⁶³ Anmerkung der Autorin: Berlinerisch (wiss.: Berlinisch) ist kein Dialekt im Sinne einer sprachwissenschaftlichen Definition, sondern ein Metrolekt, eine Stadtsprache, die durch eine Mischung von Dialekten und Sprachen unterschiedlicher Herkunft entstanden ist. Im Spannungsfeld der vielen Zugezogenen entstand der heute sprichwörtliche Witz, die grobe, aber harmlose Schnoddrigkeit. Angaben: Adam-Tkalec, Maritta: Wie das Berlinische zu seinem Wortwitz kam (2020) <https://berliner-zeitung.de/mensch-metropole/wie-das-berlinische-zu-seinem-wortwitz-kam-li.118371> (Abgerufen am 06.12.2024)

längste handelt von Jonni. Der Sohn eines Hoteliers, der sich im Knast hauptsächlich mit Stricken und dem Aufribbeln seiner Pullover beschäftigt, nimmt Kempowski im 400-Mann-Saal unter seine Fittiche. Trotz seiner proletenhaften Wortwahl und Aussprache ist er keineswegs einfältig, sondern verfügt über eine gute Portion Mutterwitz. Im saloppen Berlinerisch gibt er dem Ich-Erzähler und jungen Pritschengenossen – „er hielt mich für einen weltfremden Sonderling“ (IB, S.88) – Tipps, wie er im Knast am geschicktesten die Zeit überlistet:

„Mußt dia einbilden, dette nich fertig wirst mitte Arbeet. Denn vajeht de Zeit schnella.“

(IB, S.89)

Die Beziehung leidet allerdings unter Jonnis Besitzansprüchen. Wenn sich Kempowski zu lange und zu weit von ihm entfernt, gibt es bühnenreife Eifersuchtsszenen wie bei einem alten Ehepaar, deren Glaubwürdigkeit allerdings unter dem komisch klingenden Berliner Jargon leidet:

„In schweren Fällen dauerten die Vorwürfe bis spät in die Nacht. Was er mir alles an Wohltaten erwiesen habe, zählte er auf, und was ich ohne ihn machen würde. Einmal häufte er alle seine Klamotten auf mich. ‚So. Un nu stell ick mia in’n Hemde hier ant offne Fensta. Un wenn ick `ne Lungenentzündung krieg, hast du de Schuld‘.“

(IB, S.93)

Auch hier bleibt Kempowski weitgehend unsichtbar und lässt seinen Mithäftling Jonni selbst beim emotionalen Erpressungsversuch skurril wirken. Welcher Art die Beziehung zwischen den beiden ist, bleibt unklar. An keiner Stelle des „Haftberichts“ gebe der Erzähler zu erkennen, ob er in homosexuelle Praktiken involviert ist, erläutert Combrink: „Immer wird nur angedeutet.“³⁶⁴ Und so setze die Lakonik, das Aussparen von Einzelheiten, gerade dann ein, wenn es um Homosexualität geht. Einige Komponenten in dem Verhältnis zwischen Jonni und Kempowski wurden durch Letzteren „vermutlich verschwiegen“.³⁶⁵

In den zitierten Textpassagen belegt Kempowski sein Gespür für Sprache, deren skurrile Abweichungen und Besonderheiten, die für einen Großteil seines literarischen Erfolgs verantwortlich sind.³⁶⁶ Mehr noch: Der Umgang mit Sprache ist nach Ansicht von Volker Ladenthin das Zentrum der Arbeiten Kempowskis.³⁶⁷ Besonders gilt dies für „Tadellöser &

³⁶⁴ Combrink: Ästhetik der Leerstellen, S.56.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Nolte, Andreas: „Man muss auf seiner Sprache spielen wie auf einem Instrument.“ Sprichwörter und Redensartliches bei Walter Kempowski, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019, S.12.

³⁶⁷ Ladenthin, Volker: Literatur als Gegensatz. Zur Einführung ins Werk Walter Kempowskis, in: Die Sprache der Geschichte, Beiträge zum Werk Walter Kempowskis. Eitorf: gata, 2000, S.29.

Wolff“, aber wie sich bereits gezeigt hat, ebenso für seinen Erstling, den „Haftbericht“. Auch Hans-Werner Eroms attestiert Kempowskis Gesamtwerk ein vom Autor unablässig thematisiertes Bemühen, „die Welt sprachlich so zu erfassen, dass sie sowohl in ihrer Vielgestaltigkeit als auch gerade in ihrer Gleichförmigkeit abgebildet wird“.³⁶⁸ Die Gleichförmigkeit ergibt sich im „Haftbericht“ aus der dargestellten Monotonie des Gefängnisalltags, die Vielschichtigkeit der Welt zeigt sich in der „Gebrochenheit, der Skurrilität, der Idiosynkrasie der Figuren und in deren unterschiedlicher Sprachhaltung“.³⁶⁹ Komisches Potenzial hat sowohl die Sprache der Gefangenen als auch die ihrer Bewacher. Von ihnen hing die Größe der Rationen ab, sie konnten willkürlich Strafen verhängen und die gefürchtete Einzelhaft anordnen. Manche Kommandanten waren verhältnismäßig gutmütig, andere fast schon sadistisch. Doch selbst die Verfehlungen eines neuen Kommandanten, eines kleinen buckligen Polen, entbehren bei Kempowski nicht einer gewissen Komik. Auch diesmal sind sprachliche Eigenarten, aber auch sein merkwürdiges Aussehen – „wie Quasimodo trollte der Neue durch die Gänge und scheuchte harmlose Schläfer hoch“ (IB, S.122) – ausschlaggebend für die Wirkung:

„Aufs Pfeifen war er scharf. Sobald jemand die Lippen spitzte, rief er: ‚Wo is Nachtigall? Ich will nich habben Nachtigall auf meine Sall! Fimf Tagge Scheißdienst.‘ Schließlich protestierte der Scheißhausminister. Er hatte keine Ahnung, wie er all die Missetäter beschäftigen sollte.

(IB, S.123)

Früher hatte man sich am Morgen bei der Zählung verabredet, während des langen Wartens auf den Posten konnte man immer so gut debattieren. Nun lief der Kommandant die Reihen ab und verbot das Sprechen. ‚Quatscha keine Opper!‘ Wer sprach, kriegte Scheißdienst‘.“

(IB, ebd.)

Die karikierende Darstellung des Polen, der die Macht hatte, den Häftlingen sogar das Sprechen zu verbieten, schafft Distanz und fordert intelligente Leser heraus, sich dieser unglaublichen Verbindung von Komik und Schrecken zu stellen. Ebenso wie der Mithäftling Jonni ist der Kommandant ein Beispiel für Kempowskis geschickt eingesetzte Figurenkomik, die er mit Sprachkomik kombiniert. Bei beiden Protagonisten handelt es sich um „flat characters“, um typenhafte Figuren ohne Entwicklung, die auf ganz wenige Eigenschaften reduziert sind.³⁷⁰ Die Verunstaltung des Kommandanten, sein körperliches Gebrechen, mindert nicht die komische Wirkung. Wie Beate Müller in ihrem Buch zur komischen Intertextualität ausführt, sich auf Bergson beziehend, kann jede Verunstaltung komisch wirken, „die ein wohlgestalteter Mensch

³⁶⁸ Eroms: Sprache, S.351.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Müller: Komische Intertextualität, S.194.

nachzuahmen vermöchte“.³⁷¹ So sei es möglich, einen Buckligen durch einen gekrümmt gehenden, normal gewachsenen Menschen zu imitieren. Dieser ist „potenziell komisch“, weil der Bucklige den Eindruck eines Menschen erwecke, der sich krumm hält.³⁷² Die Komik des neuen Kommandanten im „Block“ allerdings beruht weniger auf seinen physischen Besonderheiten. Vielmehr machen erst seine Wutausbrüche, sein polnischer Akzent, nur ein wenig überzogen und in Schriftsprache übersetzt, und seine skurrile Wortwahl ihn zu einer komischen Figur.

4.3.1 Sich lustig machen

Eine weitere Spielart des Humors im „Haftbericht“ hat mit Kempowskis Eigenart zu tun, nicht nur mit scharfem Blick auf seine Mithäftlinge zu blicken, sondern auch auf sie herab, vor allem wenn er auf offensichtliche Bildungslücken stößt. In diesem Abschnitt soll untersucht werden, wie sich diese Komik mit dem Modell der „Überlegenheitstheorie“ erklären lässt.³⁷³ In einem weiteren Schritt wird analysiert, welche intertextuellen Bezüge in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen. Letztere setzen ein belesenes Publikum voraus, das bereit ist, den Verweisen auf andere literarische Texte nachzuspüren.

Die Unwissenheit seiner Zellengenossen wird von Kempowski kühl, fast schon gnadenlos registriert. Bevorzugter Anlass ist die „Kulturarbeit“ (IB, S.162) im 400-Mann-Saal. Wissenschaftliche Vorträge und Zirkel waren ein beliebter Zeitvertreib im eintönigen Gefängnisalltag, und Kempowski lief in den ersten Wochen „von einer Ecke in die andere“ (IB, S.163) und hörte sich alles an. Das Ergebnis seiner Beobachtungen ist eine Vielzahl kleiner und kleinster Textblöcke, von denen einige besonderes Komik-Potenzial entfalten:

„Ein Kurs über Psychologie war bei einem Studenten aus Erfurt zu belegen. Er sprach von ‚Luhst‘- und ‚Unluhstgefühlen‘.“

(IB, S.163)

Damit wir verstünden, was Schall sei, wurde im Physikzirkel ein Löffel hingeworfen. Ob Ingenieur und Inschenschör dasselbe sei? Fragte einer. Ersterer bekomme doch besser bezahlt?“

(IB, ebd.)

Mit diesen kurzen Passagen, die scheinbar ohne Zusammenhang aneinandergereiht werden, registriert der Ich-Erzähler kommentarlos die Unwissenheit einiger seiner Mithäftlinge, stellt

³⁷¹ Ebd., S.195.

³⁷² Vgl. ebd.

³⁷³ Die drei prägnantesten Erklärungsmodelle des Komischen – die Überlegenheits-, Entlastungs- und Inkongruenztheorie – werden in Kapitel II zur Begrifflichkeit des Komischen näher erläutert.

sie gewissermaßen zur Schau und gibt sie der Lächerlichkeit preis. Die Komik ergibt sich aus dem Gefühl der demonstrativen Überlegenheit des Ich-Erzählers, die sich nach den Mechanismen der Überlegenheitstheorie, der ältesten Theorie des Komischen, erklären lässt.³⁷⁴ Schon Platon und Aristoteles haben einen Zusammenhang zwischen dem Fehlerhaften und dem Lachenerregenden gesehen. Vertreter dieser Theorie gehen davon aus, dass das Lächerliche mit einer Wahrnehmung von Unzulänglichkeit einhergeht, die im Betrachter ein Gefühl der Größe beziehungsweise Überlegenheit hervorruft, sofern er selbst von dem Makel nicht betroffen ist. Das Fehlerhafte wird in den zitierten Texteinheiten offensichtlich, denn Kempowski übersetzt die falsche Aussprache der Häftlinge – der „Inschenschör“ oder die „Unluhstgefühle“ – in Schriftsprache. Zugleich drängt er den Ich-Erzähler in seiner emotionslosen Rolle als Protokollant, der sich hier überlegen fühlt, so weit in den Hintergrund, dass das Lachen, das vom Gefühl der Überlegenheit provoziert wird, dem Lesepublikum überlassen bleibt. Der Affekt wird gewissermaßen nach außen verlagert.

Die „Kulturarbeit“ diene aber nicht nur der Ablenkung. Einige Häftlinge nutzten ihre Haftzeit, um sich systematisch weiterzubilden und fremde Sprachen zu erlernen. Nicht aber der Ich-Erzähler: „Mir kommt in erster Linie zugute, was ich schon weiß, und das muß ich retten – so dachte ich,“ erinnerte sich Kempowski im Gespräch mit Lenz. Er habe seine eigene Persönlichkeit „hermetisieren“ müssen, „das Wesentliche immer enger, eben hermetischer zusammendrängen“.³⁷⁵ Das Wissen, das er zu retten versuchte, brachte er von zu Hause mit. Nach Angaben des Biografen Dirk Hempel war in seiner Familie der Alltag nicht nur durch Arbeit und Ordnung bestimmt, sondern auch durch Tischgespräche, Lektüre, Konzertabonnement und Hausmusik. Lateinkenntnisse erwarb sich der kleine Walter in der Schule, aber auch in einer „Art privatem Literaturunterricht“ bei einem Lehrer aus der Nachbarschaft, der ihm für einige Monate Nachhilfestunden gab und bei dem er die Werke der lateinischen Antike zu schätzen lernte.³⁷⁶ Dass die Nachhilfestunden offenbar erforderlich waren, deckt sich mit der Darstellung im Roman „Tadellöser & Wolff“. Dort lassen die schulischen Leistungen des jungen Walter zu wünschen übrig, findet er Latein „schlimm“, und bei den Verben *velle*, *nolle*, *malle* „streckt er die Waffen“ (T&W, S.241/242). In „Haftbericht“ jedoch fühlt er sich gegenüber Akademikern ebenso überlegen wie gegenüber dem Gefängniskaplan. Der Witz hat dabei durchaus etwas Überhebliches:

³⁷⁴ Kindt: Komik/Humor, S.2-6.

³⁷⁵ Lenz: Über Phantasie, S.133/34.

³⁷⁶ Vgl. Hempel: Eine bürgerliche Biografie, S.40.

„Sein Verhältnis zur Liturgie war unkompliziert. Die Floskel ‚et cum spiritu tuo‘ übersetzte er mit ‚danke gleichfalls‘.“

(IB, S.241)

In den Absätzen zuvor gibt sich der Ich-Erzähler viel Mühe, den Kaplan detailliert zu beschreiben, im distanzierenden Konjunktiv. Der Kaplan ist einer, der Gedichte liebt und das stundenlange Hocken im eiskalten Beichtstuhl als Zumutung empfindet: „Das sei vielleicht `ne Strapaze!“ (ebd.). Über sein „unkompliziertes Verhältnis“ zur Liturgie macht sich der Häftling lustig, weil der Kaplan die lateinische Antwort der Gemeinde zu Beginn des Gottesdienstes auf den Gruß des Priesters „Dominus vobiscum“ (Der Herr sei mit Euch) nicht mit „Und mit Deinem Geiste“ übersetzt, sondern vereinfachend und verkürzend mit „danke gleichfalls“.

Bei den Akademikern, die in der Verwaltung arbeiten, kommt der Protokollant schneller auf den Punkt, das heißt zur Pointe, und beschränkt sich dabei auf das Wesentliche. Bei diesem Witz ist die Lakonie essenzieller Bestandteil der Pointe, wie in der folgenden Textpassage deutlich wird:

Hin und wieder hatte ich in der Arbeitsverwaltung zu tun. Dort saßen nur Akademiker. Einer war doppelter Doktor, dem mußte man alles zweimal erklären.“

(IB, S.256)

Dieser Textabschnitt ist nicht nur ein Beispiel für Sprachkomik. Die Komik beruht auch auf dem Gefühl der eigenen Überlegenheit, das sich bei dem Häftling nicht nur gegenüber bildungsfernen Mithäftlingen ausbildet, sondern auch in Anwesenheit von Akademikern, die in der Arbeitsverwaltung arbeiten. Einer von ihnen verfügt sogar über zwei Doktorgrade. Das ist für den Ich-Erzähler an dieser Stelle jedoch kein Beleg für Intelligenz und Bildung, sondern im Gegenteil, wie er in seinem lakonischen Kommentar feststellt: Dem musste man alles zweimal erklären.

Der Hinweis auf eigenes Wissen, das vor dem Hintergrund der Unwissenheit eines Gegenübers komisch wird, begegnet dem Leser schon sehr früh im „Haftbericht“.³⁷⁷ Bei der „Untersuchungsbefragung“ durch die sowjetische Militäradministration in Schwerin, zu der Kempowski nach seiner Gefangennahme in Rostock zunächst gebracht wurde, zeigt sich, wie Kempowski seine Überlegenheitsgefühle mit Chuzpe verbindet. Diese Komik, die sich aus dem literarischen Wissen des Häftlings beziehungsweise dem Unwissen des Militärs ergibt, geht mit einer weiteren Spielart der Intertextualität einher: der Anspielung, das heißt der

³⁷⁷ Vgl. Davis: Gefangenschaft lesbar machen, S.114.

fragmentarischen, nicht deklarierten Entlehnung, „die der Leser nur erkennt, wenn ihm der Text, auf den Bezug genommen wird, bekannt ist“.³⁷⁸ Als Kempowski wieder und wieder nach seinen „spionischen Agenten“ (IB, S.13) gefragt wird – auch diese Formulierung lässt erkennen, dass sich der Ich-Erzähler selbst in der bedenklichsten Situation lustig macht über die russischen Machthaber – und „um endlich Ruhe zu haben“ (ebd.), denkt er sich einfach welche aus und borgt sich kurzerhand Namen aus den Dramen Shakespeares:

„Auf meiner Arbeitsstelle in Wiesbaden sei so eine merkwürdige Type gewesen, sagte ich, sicher ein Spion. Ein gewisser Rosenkranz. Und in Hamburg, in der Adolfstraße wohne ein Mensch namens Güldenstern, der habe mich mal um Informationen gebeten. Sofort kriegte ich Zigaretten. ‚Karascho!‘ Alles wurde notiert. Die Liste der Agenten erweiterte sich. Ich mußte sie täglich repetieren: Paul Jago, Güldenstern und Richard Gloster.“

(IB, S.13)

Die Namen, die der Häftling nennt und damit „entlarvt“, stammen aus „Hamlet“ (Rosenkranz und Güldenstern), „Othello“ (Jago) und „Richard III“ (Richard, der Herzog von Gloster). Er wählt sie durchaus nicht zufällig aus, sondern auch hier beweist er seine Belesenheit, die sich am Ende in Form von Zigaretten sogar noch auszahlt. Bei den vermeintlichen Agenten handelt es sich ausschließlich um intrigante oder machtgierige Dramenfiguren, denen eine Spionagetätigkeit zuzutrauen wäre.

Später im 400-Mann-Saal war das Bildungsgefälle unter den Häftlingen oft derart groß, dass manche Kommunikation, die der Erzähler in bester Absicht aufzubauen versucht, absurd und damit schon wieder komisch anmutet. Folgendes Beispiel belegt den Irrwitz mancher Gespräche:

„Blaue Bohne, mein Kopfnachbar, lag einem mit seiner schlabberigen Sprache dauernd in den Ohren. ‚Junge, ick bin doch nich blutarm...‘ Als ich ihm mal ein Buch übergeben wollte, wehrte er ab: ‚Vom Wahrsagen kann ick mir nich anähren.‘“

(IB, S.202)

Aus den Zeilen vor und nach dem Zitat erklärt sich, dass „Blaue Bohne“ ein „Alt-Kommunist“ ist und in Bautzen seine Strafe absitzt, weil er in der Nazizeit „Genossen ins KZ gebracht (hat), um seine eigene Haut zu retten“ (IB, ebd.). Hinter dem skurrilen, kryptischen Textblöckchen im Berliner Jargon verbirgt sich offensichtlich ein intertextueller Bezug, eine Anspielung nach den Kategorien Genettes, die sich allerdings nur spekulativ entschlüsseln lässt. Der Spitzname des Kopfnachbarn, „Blaue Bohne“, könnte ein Hinweis auf den Zuchthausroman „Wasser, Brot und blaue Bohnen“ von Gustav Regler (1932) sein, in dem er den bürgerlichen Strafvollzug

³⁷⁸ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.143. Siehe dazu auch Kapitel III zum Thema Intertextualität.

kurz vor der nationalsozialistischen Machtergreifung geißelt. Dass Kempowski den Roman gelesen hat, vielleicht sogar in der Lagerbibliothek, halte ich für sehr wahrscheinlich. Auch angesichts der politischen Entwicklung des Autors spricht meines Erachtens einiges dafür, dass sich Kempowski für ihn interessiert hat. Wie nachzulesen ist, war Regler (1898-1963) Mitglied in der Kommunistischen Partei und emigrierte 1933 nach Paris. Seine Zweifel am Kommunismus begannen in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre, und spätestens seit dem Hitler-Stalin-Pakt wendete er sich von der KP ab und trat 1942 aus der Partei aus.³⁷⁹ „Blaue Bohne“ in Kempowskis „Haftbericht“ gibt den Lesern allerdings Rätsel auf, Sinn und Zusammenhang seiner „schlabberigen“ Äußerungen beziehungsweise deren Komik sind auch mithilfe der semantischen script -Theorie nicht aufzulösen. Gerade diese Unergründlichkeit der Textpassage macht diese bemerkenswert und verführt dazu, ihrer Bedeutung nachzuspüren.

Scurrile Kommunikationsschwierigkeiten gab es auch mit einem Häftling aus Bayern. Diesmal gibt sich der Mithäftling Paul als etwas dummlich zu erkennen, als er den Grafiker Alfons, der kunstvolle Schachfiguren aus Seife schnitzt, missversteht und statt der Göttin Diana einen Indianer erwartet. Die nüchterne Beobachtung durch den Ich-Erzähler und die entlarvende Schreibweise „Indiana“ lassen erkennen, dass er sich von diesem Fehler distanziert:

„Wir gaben ihm zwei Stück Seife und baten ihn um irgendetwas Schönes. ‚I mach eich `ne Diana‘, sagte er. Als sie fertig war, wunderte sich Paul über das nackte Mädchen. Er hatte an einen ‚Indiana‘ gedacht.“

(IB, S.71)

Nur auf den ersten Blick offenbart auch der Berliner Pritschengenosse Jonni einen eklatanten Mangel an Bildung. Anlass ist Thomas Manns Aufenthalt in Weimar.³⁸⁰ Das Datum ist dem Text nicht zu entnehmen. Es muss sich aber um die Verleihung des ersten Goethe-Nationalpreises und des Ehrenbürgerbriefes der Stadt Weimar am 1. August 1949 gehandelt haben, im Vorfeld des 200. Goethe-Geburtstages. Im selben Textblöckchen ist von einer Feuilleton-Polemik über einen Goethe-Film die Rede, eine Seite weiter von der Gründung der DDR, die auf den 7. Oktober 1949 zu datieren ist. Es war der erste Besuch des Literaturnobelpreisträgers in Weimar nach Jahren des Exils. Er wurde als Zeichen der Versöhnung und einer möglichen Rückkehr Thomas Manns nach Deutschland gewertet. Prompt

³⁷⁹ Luxemburger, Ferdinand: Gustav Regler. Ein Weltbürger aus Merzig (o.J.) <https://www.saarland-lese.de/persoenlichkeiten/r/regler-gustav/gustav-regler/> (Abgerufen am 07.11.2024)

³⁸⁰ Kegel, Sandra: „1949: Thomas Mann in Weimar. Willkommen oder nicht“, Als Thomas Mann 1949 nach Frankfurt und Weimar fuhr, um Goethe zu würdigen (2024), <https://blog.klassik-stiftung.de/1949-thomas-mann-in-weimar/> (Abgerufen am 14.11.2024)

rätseln die Häftlinge, ob der große Schriftsteller sich wohl für sie einsetzen würde – „wetten daß – wetten, daß nicht?“ (IB, S.118). Jonni hat sich seine Meinung schon zuvor gebildet:

„Thomas Mann in Weimar. ‚Det is `ne Flasche‘, sagte Jonni. ‚Wie kann ma `n janzet Buch üba `n Bucklichten schreim?... Nachher atrinkt a inna Pfütze.““

(IB, ebd.)

Auch in diesem Beispiel für Sprachkomik wirkt Jonnis Gequassel erheiternd, der Witz steckt in seiner lakonischen, blitzkurzen Inhaltsangabe im letzten Satz. Die kurze Texteinheit verlangt einen Leser, der aufmerksam liest und den intertextuellen Bezug entschlüsselt. Das Werk, auf das Jonni offensichtlich anspielt und das er tatsächlich gelesen haben muss, ist die kurze Novelle „Der kleine Herr Friedemann“ aus Thomas Manns Frühwerk, weitaus weniger bekannt als etwa die „Buddenbrooks“.³⁸¹ Der Held ist ein zwergenwüchsiger, verkrüppelter Mann, der sich in seinem schweren Leben so gut wie möglich eingerichtet hat. Das Unheil bricht in Gestalt einer schönen Frau über ihn herein, in die er sich verliebt. Der Einbruch dieser Leidenschaft, der er sich nicht entziehen kann, bedeutet zugleich seinen Untergang. Als sie ihn verächtlich zurückweist, fühlt er sich vernichtet, stürzt zum Ufer eines nahegelegenen Flusses, lässt sich mit dem Oberkörper ins Wasser fallen und hebt den Kopf nicht mehr, die Beine noch immer am Ufer. In Jonnis knapper Inhaltsangabe, die sich nicht um literarische Korrektheit bemüht, dafür aber einen komischen Effekt erzielt, „ertrinkt er in einer Pfütze“. Mit dieser kurzen Texteinheit zeigt sich, dass Jonni alles andere als dumm ist und dass er sich deutlich von den anderen Mithäftlingen unterscheidet, über deren Unwissenheit sich Kempowski in einem Gefühl der Überlegenheit lustig macht.

4.3.2 Kuriose Sprachformeln und Komik der Wiederholung

In seinem Debütroman setzt Walter Kempowski noch weitere Formen der Komik ein, die in seinem späteren Werk wieder auftauchen. Dazu gehören etwa skurrile Sprachformeln, wie sie im letztlich inhaltsleeren Familienidiom der Kempowskis in „Tadellöser & Wolff“ nachzulesen sind, und komische Wiederholungen, wie er sie dann auch in „Letzte Grüße“ verwendet. Aber anders als im Tadellöser-Roman benennt der Schriftsteller im „Haftbericht“ den Einsatz der Floskeln explizit und schickt auch deren Urheber voraus. Auf die prägnantesten Formeln sowie ihr komisches Potenzial wird im Folgenden eingegangen.

³⁸¹ Mann, Thomas: Der kleine Herr Friedemann (1897), in: Thomas Mann, Sämtliche Erzählungen, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag, 1981.

„Paddelhand verpestete den Saal mit blöden Schlagwörtern. Alle paar Tage wurde ein neues vom Stapel gelassen. Zeitweilig wurde dauernd ‚Jede Menge Barcelona!‘ gerufen, kurz darauf ‚Jupp die Geige!‘. Und später ‚Da stehste machtlos wie so ’n Vieh‘.“

(IB, S.207)

Für Horst Bienek sind es „Sätze, die nichts und alles aussagen, Leerformeln, die je nach Sinn oder Betonung mit Sinn ausgefüllt werden: mit jedwedem Sinn übrigens“.³⁸² Daher können sie ebenso als verbale Verstärkung für Begeisterung dienen wie als Nonsense-Synonyme für das Verlorene. Aus der Zeit, von der die Häftlinge mehr als genug haben, „will man Welt machen, die nicht vorhanden ist“.³⁸³ Tatsächlich schufen sich die Häftlinge in Bautzen eine Art von Ersatzfreiheit in einer Ersatzgesellschaft, in der es ihnen sogar möglich war zu feiern, zum Beispiel mit einem „Bunten Abend“ oder Theateraufführungen, die den grauen Gefängnisalltag vergessen ließen.

„Die Jockers hotteten und der Schauspieler aus Borna bot als ‚Mädchen vom Lande‘ eine Entkleidungsszene. Jede Menge Barcelona! Sein Geschlechtssteil klemmte er nach hinten weg.“

(IB, S.209)

Bei einem Theaterabend mit „Faust I“ wirkt der Protokollant sogar selbst mit, zwar sichtbar, aber seiner Rolle entsprechend im Hintergrund, wiederum verstärkt durch eine jener Leerformeln:

„Ich war Souffleur. Jupp die Geige! Zu meinem Ärger blieb niemand stecken. Ich hätte gern einmal eingeholfen.“

(IB, S.208)

Diese skurrilen Sprachformeln der Verstärkung und Begeisterung sind erkennbar verwandt mit jenem familieninternen Ausdrücken, die Kempowski in „Tadellöser & Wolff“ vor allem Vater Karl und Bruder Robert leitmotivisch in den Mund gelegt hat und die nach dem Erscheinen der ersten Romane und nach der TV-Verfilmung durch Eberhard Fechner eine Zeitlang sogar in den damaligen bundesdeutschen Sprachgebrauch eingegangen sind. Der wohl bekannteste Familienspruch, welcher der positiven, zustimmenden Verstärkung dient, ist zugleich der Titel des Romans: „Tadellöser & Wolff“. Frei abgeleitet vom Namen der Berliner Tabakwarenfabrik „Loeser & Wolff“, über die Vater Karl Kempowski, seine Zigarren bezog. Was das tatsächlich

³⁸² Anmerkung der Autorin: Horst Bienek (1930-1990) war 1969 einer der ersten, der eine Rezension zu Kempowskis 1969 erschienenem Roman verfasste. Er wurde 1951 aus politischen Gründen in der DDR verhaftet und nach vier Jahren Lagerhaft in Workuta amnestiert. Er lebte seit 1956 in der Bundesrepublik.

³⁸³ Bienek, Horst: Jede Menge Barcelona, in: Der Spiegel, 24/1969.

heißen soll, lässt sich nur vermuten. Erst sehr viel später im Pionierband der „Deutschen Chronik“ gibt es eine kurze und eher unvollständige Erläuterung zu diesem Familienidiom:

„Na, gut dem Dinge, weiter nichts. So rede man eben in der Stadt. ‚Gutmannsdörfer‘, das sei auch so ein Schnack. Wenn man etwas gut finde, dann sage man einfach ‚Gutmannsdörfer‘ oder ‚Schlechtmannsdörfer‘ oder ‚Miesnitz & Jenssen‘.“

(T&W, S.427)

So klingen nur einige der Sprachformeln, passend für jede Lebenslage der Familie und immer wieder einsetzbar. In der Analyse des Romans sollen sie noch genauer untersucht werden. An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Phrasen als Hilfsmittel dienen, mit denen auf das Leben reagiert wird, und die Menschen versuchen, „mit dem Schicksal fertig zu werden, sich in ihm zu arrangieren“. Konsequenterweise und analog zu „Tadellöser & Wolff“, so Peter Wapnewski, hätte der Zuchthausbericht „Jede Menge Barcelona“ betitelt werden müssen.³⁸⁴

Beide Romane verbindet zudem ein weiteres Strukturelement, das der Wiederholung, das durchaus komische Effekte zeitigt. Diese „Komik der Wiederholung“, die ihm schon bei Fritz Reuter aufgefallen war, hat Kempowski im „Haftbericht“ derart konsequent angewendet, dass sie nach Ansicht von Lieselotte M. Davis neben der Lakonie als eines der wichtigsten Strukturelemente des Romans bezeichnet werden kann.³⁸⁵ Schon im Reuter’schen Vorbild häufen sich die Parolen über baldige Entlassung, mit denen sich die Gefangenen an jeden noch so kleinen Hinweis klammern und ihn zum Gerücht über die zu erwartende Freilassung ausweiten. Wobei Kempowski – anders als Reuter – die ständig wiederholte Erwartung „jeweils zu einer Wiederholung in einer anderen Tonart“ verwandelt.³⁸⁶ Sie betrifft nicht nur die skurrilen Sprachformeln, sondern auch die ständige Suche nach einzelnen Partikeln der bedrohten Erinnerung und die wiederkehrenden Amnestiegerüchte, die im „Gelben Elend“ immer wieder die Runde machten. Erwähnt werden im Zuchthausbericht mehr als 40 Entlassungsparolen. Aus der erinnernden Sicht des Schriftstellers verwundert diese Häufung nicht, denn „der normale Häftling“, berichtete Kempowski rückblickend im Gespräch mit Lenz, „denkt in erster Linie an seine Entlassung“. Doch dabei handle es sich um ein Trugbild, der Augenblick der Entlassung sei kurz, ein Glücksgefühl für wenige Minuten – „danach stürzt alles ein...“.³⁸⁷

³⁸⁴ Wapnewski: *Simplicissimus* in Rostock.

³⁸⁵ Davis: *Gefangenschaft* lesbar machen, S.115.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Lenz: *Über Phantasie*, S.134/135.

Angesichts dieser nüchternen Einschätzung, die sich vermutlich auf die eigene Erfahrung stützt, bekommen die Entlassungsparen noch einmal ein anderes Gewicht: Sie sind nicht bloß Ausdruck der Verzweiflung und der nie verloren gegebenen Hoffnung auf eine baldige Rückkehr in die Gesellschaft. Der protokollierende Ich-Erzähler weiß auch um das Trügerische solcher Sehnsucht und kann sich daher in lakonischem Ton von ihr distanzieren. Nüchtern und unbeteiligt beschreibt er die komischen Folgen der wiederkehrenden, durch keine Versprechen oder Fakten begründeten Amnestiegerüchte auf die wenigen erlaubten Beschäftigungen der Gefangenen. Stets bestand die Gefahr, dass eine Entlassung, so sehr sie auch ersehnt wurde, das Ende für ihre kleinen Handarbeiten bedeuten würde. Einige der Insassen hatten sich aufs Sticken verlegt und ließen sich von künstlerisch begabten Mithäftlingen „Kölner Dome und Gletscher in Malbuch-Manier auf Taschentücher oder Teile von Bettlaken“ (IB, S.97) aufzeichnen, um sie anschließend in Feinarbeit auszusticken. Im Grunde waren die Männer von sich selbst überrascht: „Das glaubt ja kein Mensch“ (ebd.). Ein vorzeitiges Ende durch eine plötzliche Entlassung aber war gefürchtet, wie folgende Textpassage belegt:

„Ihre ständige Sorge war, eine Amnestie könnte die Vollendung eines Kunstwerkes verhindern. Ich guckte mir gern die Rückseiten an.“

(IB, S.97)

Die Häftlinge waren so sehr mit ihrer Tätigkeit beschäftigt, dass sie zumindest zeitweise dem beklemmenden Gefängnisalltag entfliehen konnten. Das ließen sich die Sticker einiges kosten: Nadeln gab es für drei Portionen Zucker. Der Draht und ein kleines Eckchen Rasierklinge, mit dem ein Ohr hineingeschnitten wurde, mussten mit zwei Portionen bezahlt werden. (IB, S.98) Von den gestickten „Kunstwerken“ guckte sich der Häftling Kempowski gern „die Rückseiten“ an, jene weniger attraktiven Seiten, auf denen keine Muster sichtbar sind, sondern nur ein Gewirr aus Fäden und Knoten. Die kontrastierende letzte Zeile lässt sich als Metapher verstehen: Die Rückseiten stehen für das, was nicht offen zutage tritt. Gemeint ist die Konsequenz der Stickerei für die Häftlinge: Die Ersatzhandlung ist zum Lebenszweck geworden, die Vollendung der Stickerei erscheint wichtiger als die herbeigesehnte Amnestie.

Von Amnestie-Sorgen waren auch die Bildungshungrigen unter den Häftlingen geplagt. Zwar waren sie erleichtert über die Eröffnung der Gefängnisbibliothek, aber nun lasen alle „mit rasender Geschwindigkeit, weil wir dachten, die Entlassung komme dazwischen“. (IB, S.198) Dennoch wurden überall versteckte Hinweise auf die so lange ersehnte Freiheit vermutet. Einige nahmen fast schon wahnhaftige Formen an, wie das folgende, besonders skurrile Beispiel für die „Komik der Wiederholung“ belegt:

„Die Amnestie-Gerüchte erhielten Nahrung durch den Pommern. Der hatte Internierte beim Zeitungslesen beobachtet. Und einer hatte dabei gelacht. Das konnte doch nur Amnestie bedeuten.“

(IB, S.99)

Eine der auffälligsten Wiederholungen im „Haftbericht“ betrifft eine Stadt im Norden Chiles: Antofagasta. Monatlang wird darüber diskutiert, ob es nun Autofagasta oder Antofagasta heißt. Was der Name eigentlich bedeutet, interessiert niemand. Es handelt sich wieder um einen dieser „Bildungsreste“, dieser halb erinnerten Wissenspartikel, die wie ein Ohrwurm im Gedächtnis aufpoppen und quälend nach Aufklärung verlangen. Zum ersten Mal taucht der Name der Stadt, die Frage nach ihrer Schreibweise und geografischen Lage am Anfang des „Haftberichts“ auf. Es ist die Zeit nach den wochenlangen Verhören in Schwerin, der 19-Jährige ist allein auf seiner Zelle:

„Nach einem Monat hatten sie alles beisammen, ich wurde nicht mehr geholt. Stunde um Stunde marschierte ich auf und ab, siebzehn Stunden lang fünfzehn Kilometer pro Tag, zählte Büchertitel auf oder definierte den Unterschied zwischen Mut und Tollkühnheit. Was war mit Erasmus von Rotterdam? Was mit Hieronymus im Gehäus? Wo lag Antofagasta? Oder hieß es Autofagasta?“

(IB, S.13)

Im Tagebuch „Sirius“ aus dem Jahr 1990 stößt Kempowski erneut auf den Ortsnamen – beim Lesen eines anderen Diariums, eines Kap-Hoorn-Tagebuches aus dem Jahr 1881, und er erinnert sich sogleich an seine Haftzeit:

„Der sonderbare Ortsname Antofagasta hat mich in der Einzelhaft sehr beschäftigt. Dauern mußte ich daran denken: Wie es dort wohl aussieht.“

(S, S.374/375)

Erneut verbindet der Schriftsteller seine Werke mit- und untereinander, ob Haftbericht, Tagebuch oder Roman, indem er einzelne Begriffe, Personen, Namen, Orte oder Leitmotive aus dem einen Buch in einem anderen wieder auftauchen lässt und damit neue Kontexte erzeugt. Ein literarisches Verfahren, das kundigen Lesern ein Wiedererkennungserlebnis beschert. Die vielfältigen Beziehungen, die sich untereinander ergeben, bezeichnet Feuchert als „intratextuelle Bezüge“³⁸⁸, die auch in der Typologie des Textbezugs von Ulrich Broich und Manfred Pfister aufgeführt werden und mithilfe von erkennbaren Zitaten funktionieren.³⁸⁹ Vor allem die Leitmotive überschreiten bei Kempowski oft einzelne Werktitel. So fügt sich das

³⁸⁸ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.146/147.

³⁸⁹ Vgl. Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität. Bei der Intratextualität bezieht sich ein Text auf einen oder mehrere Texte desselben Autors. Siehe dazu auch Kapitel III zum Thema Intertextualität.

Schlusszenario von „Tadellöser & Wolff“ mit Gretes Ausspruch „Uns geht’s ja noch gold“ nahtlos in die Anfangsszenen des Romans „Uns geht’s ja noch gold“.

Kultur oder Wissen wird im Gefängnis zum Besitz, aber nur das, was einer repetieren kann, ist als Wissensschatz auch vorhanden, weil wiederhol- und abrufbar. Im „Haftbericht“ ist es die Stadt Antofagasta, die leitmotivisch wiederholt und für den Häftling zum Synonym für das Wissen wird, das er zu retten versucht und das er auch bei anderen abfragt, etwa bei Jochen Opitz, einen Studienrat aus Dessau, mit dem er sich regelrecht ein Wissensduell liefert. (IB, S.102/103) Auch ihn fragt der junge Mann nach Antofagasta, wo es liegt und ob es nicht „Autofagasta“ heiße:

„Nein, er könne sich nicht erinnern. In Afghanistan? Nein, er könne sich nicht erinnern.“

Das geht die nächsten Zeilen immer so weiter. Auch die für einen langjährigen Zuchthäusler eher abwegige Frage, was von einem Menschen zu halten sei, der Wildlederschuhe zum Frack trage, kann Opitz nicht beantworten. Dafür kontert der Studienrat mit einem Witz und erläutert stattdessen den Begriff Anachronismus: „Das ist Friedrich der Große mit `ner Armbanduhr“ (IB, S.103). Was der Ich-Erzähler wiederum nicht auf sich sitzen lässt und mit seinem Wissen prahlt: „Und ich erwähnte, daß Mecklenburg als letzter Staat dem Rheinbund beigetreten sei. Es heiße übrigens Meeklenburg, nicht Mekklenburg.“ (ebd.) Die Ausführlichkeit, mit der Kempowski vom Aufeinandertreffen der beiden Männer erzählt – die Begegnung zieht sich über mehrere Seiten, in größere und winzige Textblöckchen unterteilt – geht über das rein Anekdotenhafte hinaus. Mit dieser Begegnung hat es eine besondere Bewandnis, denn den Dessauer Studienrat und den Dorfschullehrer in spe verbindet etwas Entscheidendes, auf das der Schriftsteller in anderen Werken noch wiederholt zurückkommen wird. Hier erwähnt er zum ersten Mal ein Motiv, das sich auch im Tagebuch „Sirius“ wiederfinden lässt und eine zentrale Komponente seines persönlichen Narrativs ist.

„Du und ich“, sagte er, „wir sind, glaube ich, mausgrau. Wir fallen nicht auf. Sind nicht das, was man Persönlichkeiten nennt.“

(IB, S.102)

Ob er Opitz zustimmt, wird im „Haftbericht“ nirgends beantwortet. Es ist allerdings zu vermuten, dass es sich auch als Wiederholung in „Sirius“ nicht um eine Selbsterkenntnis handelt, sondern um eine von Kempowskis vielen Selbstinszenierungen, denen nicht unbedingt zu trauen ist. Bei einem dreitägigen Autorentreffen in seinem Haus in Nartum, von dem der Schriftsteller im Tagebuch berichtet, wird die Formulierung des Studienrats fast wörtlich wiederholt:

„Es war wohl so, daß man mir aus den verschiedensten Gründen, unseren offen zutage liegenden Wohlstand verübelte. Natürlich macht es sich auch hier wieder bemerkbar, daß ich keine Ausstrahlung habe, mausgrau wirke und das Format vermissen lasse, mit dem ich unser Chalet ausfülle oder erfülle.“

(S, S.450)

Die komischen Wiederholungen, bis hin zum Running Gag, sind sowohl im Folgeroman „Tadellöser & Wolff“ als auch in Kempowskis vorletztem Roman „Letzte Grüße“ ein wichtiges Strukturelement, wie noch in den weiteren Kapiteln dieser Arbeit belegt werden soll.

4.4 Aus komischer Distanz

Zwei Jahre nach Erscheinen des „Haftberichts“ wurde Kempowski der Förderpreis des Lessingpreises der Freien und Hansestadt Hamburg verliehen. Dieser erste Erfolg beschleunigte seine schriftstellerische Karriere. „Im Block“ war nicht nur die Grundlage für den Roman „Ein Kapitel für sich“ aus dem Jahr 1975, der „Haftbericht“ ist auch in „Überlappungstechnik verfugt“ mit einem weiteren Band der „Deutschen Chronik“, mit dem Roman „Uns geht’s ja noch gold“, der 1972 erschienen ist und die Familiengeschichte von 1945 bis 1948 in Rostock erzählt.³⁹⁰ Der Roman endet mit exakt jenen Zeilen, mit denen der „Haftbericht“ beginnt: mit der Festnahme des Ich-Erzählers durch die Sowjets.

„Im Morgengrauen holten sie mich aus dem Bett. Zwei trugen Lederjacken. Da hast du was zu melden, wenn du wieder rüberkommst, dachte ich.“

(Gold, S.371/IB, S.5)

Kempowski hat den intratextuellen Bezug zu seinem Erstling offenbar mit Bedacht hergestellt, um auch eine chronologische Verbindung mit den Bänden der „Chronik“ zu erzeugen.³⁹¹

In seinem Romandebüt hat Kempowski damit begonnen, ein umfangreiches Instrumentarium für die Komikerzeugung aufzubauen, das sich auch in seinen anderen Werken nachweisen lässt. Den stilistischen und humoristischen Schwerpunkt markiert im „Haftbericht“ die Lakonie, jene wortkarge Nüchternheit und bis ins stilistische Detail austarierte Distanz, die dank der Inkongruenzen in einem pointierten Text zum Lachen reizt und durchaus etwas mit Komik zu tun hat. Mit dem Kompositionsprinzip der Collage und mit einer besonderen Block- und Schnitt-Technik, seiner „Brockentechnik“, gelingt es Kempowski, diese distanzierte Nüchternheit sogar noch zu forcieren und mit Kontrastierungen zu kombinieren. Das wiederum

³⁹⁰ Wapnewski: Simplicissimus in Rostock.

³⁹¹ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.146. Für Feuchert handelt es sich bei dieser Wiederholung um ein „Plagiat im Genette’schen Sinne“ beziehungsweise um ein „unmarkiertes Selbstzitat“.

ergänzt sich mit seinem Gespür für Sprache, mit der er seine Figuren charakterisiert. Hervorzuheben sind die sprachlichen Besonderheiten und skurrilen Abweichungen bei der Darstellung seiner Mithäftlinge, so dass die Sprachkomik oftmals mit Figurenkomik einhergeht. Vorbild für den stilistischen Einsatz der Lakonie, um Hafterfahrungen für ein Publikum lesbar zu machen, war der niederdeutsche Dichter und Schriftsteller Fritz Reuter. Von ihm lernte Kempowski auch den Umgang mit Häufungen und Wiederholungen, erkannte deren komisches Potenzial und strukturierte mit ihnen den „Haftbericht“.

Wer sich auf die Lakonie und Komik in Kempowskis Zuchthausbericht konzentriert, könnte leicht den Eindruck gewinnen, der Schriftsteller hätte seine Erlebnisse geschönt und damit verharmlost. Dass er selbst menschliche Darmgeräusche mit seinem bildhaften, mitunter drastischen Humor lesbar macht, sagt viel über sein literarisches Können aus, aber kann nicht als Verharmlosung missverstanden werden:

„Gefurzt wurde überall und ständig. Es war wie das Fontäneblasen einer Walfischherde.“

(IB, S.93)

Für Kindt hat die überwiegende Zahl witziger Passagen in Kempowskis Werk eine grundlegende Funktion: die der Distanzierung³⁹². So werde etwa in Textpassagen des Tagebuches „Alkor“ deutlich, dass Komik und Ernst für ihn ausgesprochen eng miteinander verknüpft waren und dass der Zugang zu seinem Werk vom Zugang zu seinem Humor abhängt. Der Verleger Albrecht Knaus muss zu jenen gehört haben, dem diese Verbindung offenbar fehlte: „Der Verleger hat im Grunde nichts verstanden. Er hat keinen Draht zu meiner ‚Chronik‘, meinen Humor hat er nicht verstanden.“ (A, S.211), heißt es im Tagebuch des Wendejahres.

Die Komik ist für den Schriftsteller kein Hindernis, Geschichte und Geschichtserfahrung, Verbrechen und Leid darzustellen, sondern „im Gegenteil deren Grundlage“.³⁹³ Auf welche Weise das für den Roman „Tadellöser & Wolff“ zutrifft, soll im Folgenden analysiert werden. Dass diese Verbindung aus Humor und dem Schrecken seiner Zeit im Zuchthaus oder des Zweiten Weltkrieges durchaus möglich, darstellbar und lesenswert ist, liegt an einer besonderen Eigenschaft beziehungsweise Voraussetzung: Nach Darstellung von Kindt scheint es eine „der wenigen unstrittigen Ideen“ innerhalb der Humorforschung zu sein, dass das Komische mit einer „mental distanzierten Perspektive“ einhergeht.³⁹⁴ Es beruht auf ihr, legt sie nahe oder zieht

³⁹² Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.28/288.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.288. Kindt zitiert in diesem Zusammenhang unter anderen den Philosophen John Morreall, der von „mental distance“ spricht.

sie nach sich. Die Komik bei Kempowski sei in diesem Sinne „zumeist Resultat einer Haltung der Distanz oder eines Schrittes der Distanzierung“, seit Bautzen auch eine „Form des Selbstschutzes und der Selbstverteidigung“. ³⁹⁵ In der Konsequenz muss sie aber keineswegs zur Verharmlosung ihres Gegenstands führen. Auch schließt eine Komisierung der Figuren, wie sie etwa bei Karl und Grete in „Tadellöser & Wolff“ festgestellt werden kann, nicht die Empathie und Sympathie mit ihnen aus. Viele Abschnitte der „Deutschen Chronik“ beruhen Kindt zufolge im Wesentlichen darauf, dass sie die Unzulänglichkeit und Lächerlichkeit der Figuren bloßstellen und zugleich zur Anteilnahme an ihrem Schicksal auffordern. Komische Distanz gehe nicht notwendigerweise mit emotionaler Reserviertheit einher. ³⁹⁶

Das gilt ebenso für den kränkelnden Schriftsteller Alexander Sowtschick in „Letzte Grüße“, der im letzten Kapitel dieser Arbeit die Hauptrolle spielt und der am Schluss des Romans in einem New Yorker Hotelzimmer stirbt. Er erscheint in vielen Passagen als lächerliche Figur mit peinlichen Auftritten überall auf seiner Lesereise quer durch Amerika. Sowtschicks erbärmlicher Tod aber geht zu Herzen. Das ist auch dem Ende des „Haftberichts“ nicht abzusprechen: Der Ich-Erzähler wird entlassen und sieht nach den acht schlimmen Jahren im Zuchthaus endlich seine Mutter wieder. Die Szene, die wieder nur ein Textblöckchen von fünf Zeilen beansprucht, ist trotz der betonten Beiläufigkeit rührend, denn die Begegnung weckt bei dem Erzähler sogleich Erinnerungen: Seine Mutter trägt ihren alten Mantel, in dem sie früher immer Milch geholt hatte. Doch Kempowski erlaubt sich auch in den letzten Zeilen seines protokollierenden Haftberichts nur wenige Emotionen. Tatsächlich brechen Mutter und Sohn in Tränen aus, doch der lakonische, ernüchternde Kommentar des Taxifahrers in der letzten Zeile bremst den Gefühlsausbruch der beiden. Ein Kontrast, eine Art emotionale Kollision und Distanzierung, aus der sich bei Kempowski erneut der stimulierende Reiz des Komischen ergibt:

„Der Wagen hielt in einer kleinen, dunklen Straße. Da wartete meine Mutter in ihrem alten Mantel. In dem hatte sie früher immer Milch geholt. Wir weinten beide, und der Taxifahrer ging um sein Auto rum und sagte: ‚Das ist ja direkt erschütternd.‘“

(IB, S.315)

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd.

5 „Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman“

5.1 Erprobte Komikformen

Der nickenden Zustimmung seines Publikums konnte sich Walter Kempowski beim Erscheinen seines Romans sicher sein: Genauso war es...³⁹⁷ „Tadellöser & Wolff“ (1971), der Folgeroman nach dem Haftbericht „Im Block“ und werkgeschichtlich der erste Band seiner insgesamt neunbändigen „Deutschen Chronik“ gehört zu den auflagenstärksten deutschsprachigen Romanen nach 1945 und ist durch die TV-Verfilmung von Eberhard Fechner aus dem Jahr 1975 auch der populärste.³⁹⁸ Die Leser, die die im Roman aus komisch-beschränkter Familienperspektive erzählte Zeit zwischen 1938 und 1945 noch selbst erlebt haben, erkennen sich wieder, ohne dass ihnen ein Urteil gleich mitgeliefert wird. Denn wie bereits in seinem Erstling enthält sich der Schriftsteller einer (offensichtlichen) Bewertung oder eines Kommentars. Die Zeitgeschichte wird nicht eigens thematisiert, sondern bildet den „Bezugshintergrund für die Familie Kempowski“.³⁹⁹ Seine Ideologiekritik verbirgt sich daher in der von seinen Figuren benutzten Sprache, deren Vergnügungswert unbestritten ist. Der Jargon ist denn auch das herausragende humoristische Element in diesem Roman und zugleich das Instrument, mit dem sich die Familie gegen die desaströsen Ereignisse wehrt. Und die sind schrecklich genug: Der Vater muss als Soldat an die Front, dazu die Luftangriffe, Bomben auf das geliebte Rostock und Tote auf den Straßen und schließlich der Einmarsch der sowjetrussischen Armee. Es ist der verbale Versuch, das außergewöhnliche Geschehen zu bändigen. Oder wie es Eckehard Czucka formuliert: „Jede Episode des Romans zeigt, wie die

³⁹⁷ Schilly, Barbara: Short Cuts aus dem Archiv des Lebens. Zur Phänomenologie der Chronik des deutschen Bürgertums von Walter Kempowski, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S.59-71. Wie Schilly in ihrem Essay ausführt, kam die „Deutsche Chronik“ derart gut beim Publikum an, dass Fanclubs entstanden, die sich zum Teil sogar nur einer der Romanfiguren verschrieben hatten, und dass sich Kempowski-Leser als Eingeweihte verstanden, indem sie einzelne Phrasen als Erkennungsmarken austauschten.

³⁹⁸ Anmerkung der Autorin: Kempowskis „Deutsche Chronik“ setzt sich zusammen aus sechs Romanen und drei Befragungsbüchern, hier sortiert nach Erscheinungsjahr: „Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman“ (1971), „Uns geht’s ja noch gold. Roman einer Familie“ (1972), „Ein Kapitel für sich“ (1975), „Aus großer Zeit“ (1978), „Schöne Aussicht“ (1981) und „Herzlich Willkommen“ (1984) sowie „Haben Sie Hitler gesehen?“ (1973), „Immer so durchgemogelt. Erinnerungen an unsere Schulzeit“ (1974) und „Haben Sie davon gewußt?“ (1979). Im Zentrum steht die Rostocker Reederfamilie Kempowski, die das Publikum vom ausgehenden 19. Jahrhundert an bis zum Ende der 1950er Jahre begleitet.

³⁹⁹ Schilly: Short Cuts, S.61.

private Alltäglichkeit sich gegen die öffentliche Katastrophe durchsetzt, indem sie das Katastrophale alltäglich macht.“⁴⁰⁰

In „Tadellöser & Wolff“ setzt Kempowski alle Formen des Komischen ein, die er sich bereits im Haftbericht angeeignet hat. Am auffälligsten sind die skurrilen Sprachformeln, die im Tadellöser-Roman das Familienidiom der Kempowskis ausmachen, die Komik der Wiederholung und die provokativen, kalkuliert eingesetzten Kontrastmomente, in denen Entsetzen und Scherz, Tiefsinn und Banalität, Tragisches und Lächerliches aufeinanderprallen und die zu den wirkungsvollsten Instrumenten Kempowskis gehören. Und erneut entwickelt sich das komische Potenzial in der Wiedergabe sprachlicher, mundartlicher Eigenheiten, die der Schriftsteller in Schriftsprache übersetzt und mit denen er seine Figuren charakterisiert. Dabei handelt es sich um das, was in der Komikforschung gemeinhin als Sprachkomik eingestuft wird.⁴⁰¹ Statt des Berliner Jargons, der im Debütroman oftmals die Monologe der Häftlinge beherrscht, wird die Rede in „Tadellöser & Wolff“, meist im distanzierenden Konjunktiv I wiedergegeben, immer mal wieder von Plattdeutschsplintern unterbrochen, die ebenfalls als Kontrastmomente und Komiksignale fungieren. Erneut zeigt sich die Nähe zu dem niederdeutschen Dichter Fritz Reuter, den der Autor verehrte und dessen lakonischer Stil für ihn ein Vorbild war. Die Ostseestadt Rostock gehört zum Umkreis von Reuters mecklenburgischer Heimat, deren ehemalige Zweisprachigkeit von Hoch und Platt Kempowski einfängt.⁴⁰² So spricht der gelähmte Großvater niederdeutsch und wird von seinen hochdeutsch sprechenden Enkeln kommentarlos verstanden. Satzteile auf Plattdeutsch tauchen – zumeist völlig unvermittelt – vor allem in der Rede von Mutter Grete auf. Prägnante Beispiele für Figuren mit sprachlichen Eigenarten sind zudem die Nachhilfelehrerin „Tante Anna“ und die Klavierlehrerin „Fräulein Schnabel“. Hinzu kommt diesmal verstärkt die Komik der uneigentlichen Rede. Die Lakonie dagegen, die im Haftbericht das herausragende Stilprinzip ist, wird in „Tadellöser & Wolff“ zurückgedrängt zugunsten einer lapidar-komischen Erzählweise, mit der der kindliche Ich-Erzähler noch vom größten Unheil berichtet.

Im Folgenden sollen die Komikformen – jeweils angelehnt an historische, politische und familiäre Lebensbereiche des Romans – genauer untersucht werden. Da Kempowski erneut mit

⁴⁰⁰ Czucka, Eckehard: Aus dem bürgerlichen Alltagsleben. Die Geschichte eines Familienidioms. Zu Walter Kempowskis Romanen der „Deutschen Chronik“, in: Volker Ladenthin (Hrsg.), Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis, Eitorf: gata-Verlag, 2000, S.84.

⁴⁰¹ Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel II zur Begrifflichkeit des Komischen.

⁴⁰² Vgl. Brüchert, Erhard: Hoch und Platt in Rostock, in: Platt neben Hoch in der deutschen Literatur. Interpretationen, Isensee Verlag, Oldenburg, 2007, S.112-115.

komischen Inkongruenzen arbeitet, sollen diese, sofern es sich anbietet, mithilfe der semantischen script-Theorie von Raskin und Attardo untersucht und aufgelöst werden. Da sich die Komik aber vor allem an der Sprache und der konstruierten Naivität des Erzählers und anderer Protagonisten festmachen lässt, ergeben sich auf der humoristischen Ebene nur vergleichsweise wenige script-Konflikte, die der Auflösung bedürfen. Denn es handelt sich in der Regel um das von Beatrix Müller-Kampel formulierte „konkret Komische in Funktion“,⁴⁰³ das sich den engen Grenzen des theoretischen script-Modells entzieht. Weitgehend unberücksichtigt bleiben in dieser Arbeit die „vielfältigen Realitätspartikel“,⁴⁰⁴ oft in verballhornter Form, die in die segmentierten Textblöcke eingespeist werden, da sie zumeist für die Analyse der Komik im Tadellöser-Roman wenig beitragen. Die eingestreuten Markennamen, Schlagertexte, Werbeslogans und Volksliedstrophen wären wie viele andere sprachliche Elemente in diesem Werk eine eigene Untersuchung wert.

Grundsätzlich ist die Komik bei Kempowski nach Auffassung von Tom Kindt „zumeist Resultat einer Haltung der Distanz oder eines Schrittes der Distanzierung“.⁴⁰⁵ Seit den Haftjahren in Bautzen ist dieser Witz, wie bereits ausgeführt, für Kempowski ein „Überlebensmittel“ gewesen, eine Art Schutzschild. Zudem sei er poetologisch betrachtet, so Kindt, „eine Möglichkeitsbedingung für die Konfrontation mit nicht selten grauenhaften privaten Erlebnissen und monströsen historischen Geschehnissen“. Nur unter Ausnutzung von Distanz, „die mit Komik verbunden ist, lässt sich Geschichte Kempowski zufolge in umfassender Weise vergegenwärtigen“.⁴⁰⁶

Formal ist „Tadellöser & Wolff“ noch konsequenter durchgestaltet als „Im Block“. Es gibt zwar eine weitgehend chronologische, sich an den text-externen politischen Ereignissen orientierende, aber keine sich dynamisch entwickelnde Erzählung. Der Text besteht stattdessen aus aneinandergereihten Textblöcken und Kleinstabsätzen, jeweils signifikant abgetrennt durch eine Leerzeile. Die Texteinheiten – selten länger als eine halbe Seite – sind Momentaufnahmen, Standbilder, komponiert aus einer Vielzahl von Einzelheiten, die sich schließlich zum Panorama ordnen. Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, hat der Germanist Peter Wapnewski diese Erzählweise 1972 in der „ZEIT“ als „Brockentechnik“ oder „Bilderbogendemonstration“ bezeichnet, mit deren Hilfe Vorgänge, Zustände und die darauffolgenden verbalen Reaktionen

⁴⁰³ Müller-Kampel: Komik und das Komische, S.12.

⁴⁰⁴ Hagestedt, Lutz (Hrsg.): Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/New York: De Gruyter, 2010, Vorwort des Herausgebers, XIX.

⁴⁰⁵ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.288.

⁴⁰⁶ Ebd.

der Menschen eingefangen werden.⁴⁰⁷ Wobei die mündliche Rede eine Stilisierung durch den distanzierenden Konjunktiv erfährt. Das triviale Detail wird auf diese Weise isoliert und in eine besondere Position versetzt, so dass es sich nach Ansicht Wapnewskis als Kompositionselement eignet, als „Träger von Bedeutung und Bedeutsamkeit“. Die Vorgänge erhalten somit „den Charakter des Exemplarischen“.⁴⁰⁸ Für dieses Darstellungsverfahren ließ sich Kempowski von seinem amerikanischen Kollegen John Dos Passos (1896-1970) inspirieren. „Von seiner Collagetechnik habe ich mich für T & W anregen lassen“, heißt es im Tagebuch „Sirius“ (S, S.264). Allerdings stieß er damit bei seinem Lesepublikum mitunter auf Unverständnis. „Wie die mich immer mit den Blöckchen elenden“, beschwerte er sich einmal (ebd., S.271). „Ein ganz Schlauer hat mal gemeint, ich hätte die Leerzeile verwendet, damit das Buch dicker wird.“

5.1.1 Alles frei erfunden

Im folgenden Abschnitt soll es noch nicht um die Komikformen im Tadellöser-Roman gehen, sondern um unterschiedliche Aspekte, die zum besseren Verständnis vorab zu klären sind: die Arbeitsweise Kempowskis, seine Rolle als Chronist des Bürgertums, die Rezeption des Romans und die grundsätzliche Klarstellung, dass es sich trotz der biografischen Parallelen um keine Autobiografie handelt. Auf der Handlungsebene wird das Erzählte konsequent aus der Perspektive des kindlichen Erzählers dargeboten. Wohingegen der Leser „in der Regel der Besserwisser ist“.⁴⁰⁹ Aus dieser Spannung ergibt sich für Wapnewski der stimulierende Reiz, vor allem des Komischen, der umso stärker wirke, als der unerfahrene Erzähler mit „brutaler Arglosigkeit“ erzähle.⁴¹⁰ Diese Konfrontation der simplen Seele mit der Schrecklichkeit des Geschehens, so schlussfolgert er, „ergibt immer wieder jenem Simplicissimus-Effekt, der das nachhaltigste Kunstmittel Kempowskis ist“.⁴¹¹ Tatsächlich beruhte auf der unerwarteten Verbindung von Humor und leidvoller Geschichte der große Erfolg des Romans beim Publikum, wie Manfred Dierks ausführt.⁴¹² Bei „hoher Detailpräzision und (von betroffenen Lesergenerationen nachprüfbarer) Plausibilität im notwendig Fiktiven“ werden den Lesern im Roman Erklärungsmöglichkeiten angeboten, „die sie in der akademischen

⁴⁰⁷ Wapnewski, Peter: Ein Buch zum Wiedererkennen. Simplicissimus in Rostock. Walter Kempowskis dritter Roman „Uns geht's ja noch gold“, in: DIE ZEIT, Nr.39/1972.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Dierks: Autor – Text – Leser, S. 220ff. In seinem Buch über künstlerische Produktivität und Leserreaktionen am Beispiel „Tadellöser & Wolff“ wurde in enger Zusammenarbeit mit Kempowski rekonstruiert, wie ein Autor zu seinem Darstellungsverfahren kommt.

Geschichtsschreibung nicht vorfinden“.⁴¹³ Dabei gelang es dem Schriftsteller, der sich als Chronist der deutschen Bürgerlichkeit dieses Jahrhunderts verstand – bestimmt durch seine Herkunft als Rostocker Bürgersohn und durch die Fixierung auf die Geschichte seiner Familie –, seine erklärte Sympathie mit dem Bürgertum gegen die starke negative Besetzung dieses Begriffs in der Bundesrepublik durchzuhalten. Wie Dierks festgestellt hat, erschien er als „Experte für einen Sektor aktuell relevanten gesellschaftlichen Wissens“ und wurde „häufig von den Medien zu entsprechenden Fragen konsultiert“.⁴¹⁴

Die Ursprünge des Romans liegen gewissermaßen in Bautzen: Da er im Zuchthaus nicht arbeiten musste, verbrachte Kempowski viel Zeit damit, sich an sein Elternhaus und die Nazizeit zu erinnern – „eine Art Gedächtnistraining“: „Ich hab` auf meiner Pritsche gelegen, mir Augen und Ohren zugeklemmt und mir zum Beispiel vorgestellt: Was hast du am 1. April 1938 gemacht?“⁴¹⁵ Als er nach acht Jahren entlassen, aber in der Bundesrepublik nicht als politischer Häftling anerkannt wurde, hat er sich wieder in seine Erinnerung geflüchtet, seine Mutter vor das Tonband geholt und später auch andere Verwandte, um sein Gedächtnis weiter aufzufrischen. Das Tonbandgerät hatte sich Kempowski bereits 1957 angeschafft, wie er sich im Tagebuch „Sirius“ erinnert (S. S.452), von einer Rentennachzahlung. Seine Verwandtschaft habe nur den Kopf geschüttelt und ihn für verschwendungssüchtig gehalten. Die Investition hat sich jedoch gelohnt: Ohne die Informationen seiner Mutter, die ihm ihr ganzes Leben auf Band sprach, „hätte ich die Romane nicht schreiben können“.⁴¹⁶

Das Motto „Alles frei erfunden!“, das Kempowski dem Roman „Tadellöser & Wolff“ vorangestellt hat, war für ihn „natürlich ein Witz“ und eine Schutzbehauptung: „Es könnten sich Leute wiedererkennen, obgleich ich die Personen alle ein bisschen ‚gemixt‘ habe.“⁴¹⁷ Nach Darstellung von Sascha Feuchert ist das Motto eine „Absage an den autobiographischen Pakt“. Der Romantext sei eben keine Autobiografie, sondern Literatur „in einem viel engeren Sinne: konstruiert, arrangiert, montiert, fiktionalisiert“, eine Mischung aus Fakten und Fiktion. Romaninhalt und Biografie der Familie Kempowski werden „parallelisiert und ununterscheidbar miteinander verwoben“.⁴¹⁸ Auf dieses spezifische literarische Verfahren hat der Schriftsteller selbst immer wieder hingewiesen und es erläutert – bei Lesungen, in seinen

⁴¹³ Ebd., S.225.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Hage: Bücher und Begegnungen, S.26ff.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Hage: Bücher und Begegnungen, S.26.

⁴¹⁸ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.141.

Literatur-Seminaren in Nartum und im Gespräch mit Siegfried Lenz, in dem er die besondere Rolle der Fantasie betonte. So haben etwa die Straßen in Rostock, wie er sie Roman beschreibt, nie existiert: „So gibt es sie nur auf dem Papier.“⁴¹⁹ Das gilt ebenso für die Mitglieder der Familie Kempowski, die der Schriftsteller verfremdet hat, und die typisiert erscheinen. Selbst sein Vater Karl, so vermutete er, würde sich in dem Buch nicht wiedererkennen. „Der würde lachen und sagen: Das ist aber ein lustiger Bursche, der hat Ähnlichkeit mit mir.“⁴²⁰ Dass die Romane der „Chronik“ aufgrund der Namensgebungen fälschlicherweise für Autobiografien gehalten werden, hat den Schriftsteller oftmals verärgert: „Es ist mehr als ein Schönheitsfehler der Chronik, daß die Familie K. unter den Originalnamen auftritt. Mich hat das von Anfang an gestört.“ (S, S.452) Missverständnisse seien damit programmiert. Und ebenso fehlende Wertschätzung, denn in Deutschland, davon war Kempowski überzeugt, gelte autobiografisch getönte Prosa nichts. „„Das kann ich auch“, denken die Leute (und sagen es auch).“⁴²¹

Die scheinbare Gemütlich- und Behaglichkeit der „bürgerlichen Romane“, die sich auf skurrile Redeweisen und Äußerungen innerhalb einer Familie fokussieren, dabei einen großen Vergnügungs- und Unterhaltungswert entwickeln und welterschütternde politische Ereignisse nur indirekt erwähnen, kam beim Publikum gut an, wurde aber in der Kritik „sehr verhalten aufgenommen“. ⁴²² Führenden Kritikern galten sie als „trivial“, und ihre Komplexität wurde vollends übersehen“. ⁴²³ Angesichts der im Handlungsverlauf immer wieder aufblitzenden Komik war von unzulässiger Verharmlosung die Rede. ⁴²⁴ Doch Kempowski hatte sich stets gegen diesen Vorwurf verwahrt: „Ich finde diese Harmlosigkeit neben dem Grauenhaften ist ja viel schlimmer, als wenn ich jetzt nur das Grauenhafte beschreibe. Gerade die Idylle bringt den Leser ja dazu, nach dem Grauenhaften zu fragen“, sagte er im Gespräch mit Volker Hage“. ⁴²⁵ Oder im Interview mit Dieter Zimmer: „Wie will man denn heute die ältere Generation noch einmal dazu bringen, über die Nazi-Zeit nachzudenken? Da muss man sich ja geradezu einschleichen.“⁴²⁶ Als „Standardlibi“ gegen den Vorwurf, er habe die Nazizeit verharmlost, führte er auch gern den Film „Modern Times“ von Charlie Chaplin an. Er war für ihn ein

⁴¹⁹ Lenz: Über Phantasie, S.111.

⁴²⁰ Ebd., S.149.

⁴²¹ Ebd., S.518.

⁴²² Feuchert, Sascha: „Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman“, Analyse, in: Carla Damiano, Andreas Grünes, Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter-Kempowski-Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.37.

⁴²³ Ebd.

⁴²⁴ Vgl. Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.275.

⁴²⁵ Hage: Bücher und Begegnungen, S.32.

⁴²⁶ Zimmer, Dieter E.: Die Schule und das Leben. Interview mit Walter Kempowski. In: Die ZEIT/Literatur, Nr. 15, 05.04.1974.

Musterbeispiel dafür, „daß man mit Hilfe der Groteske soziale Mißstände wirkungsvoll anprangern kann“. (S, S.141)

Zu Kempowskis Strategie gehört, alle großen politischen Ereignisse nur am Rande zu erwähnen, sie „in einem Reflex von zitierten Redeweisen“ zu brechen oder mit der dargestellten Lebenswelt „syntagmatisch zu kombinieren“.⁴²⁷ Das weitgehende „Ausblenden des Heillosen“ ist jedoch keineswegs als Versuch misszuverstehen, den Schrecknissen affirmativ zu begegnen, sondern als Provokation des Lesers, der den Ausgang der Geschichte kennt. Kempowskis zitierter Selbstinterpretation zufolge hat er ganz bewusst Alltagssituationen ohne politische oder ideologische Wertungen und Ereignisse dargestellt, um seine Leser anzuregen, sich selbst ein Bild zu machen. Jede Leerzeile zwischen den Erzählblöcken erweist sich somit nicht nur als „Assoziationshof“,⁴²⁸ sondern durch das konsequente Auslassen von Textzeilen auch als beständige Aufforderung. Kempowski selbst war überzeugt, sein Publikum mit der Lektüre nicht zu überfordern: „Ich halte den Leser für intelligent genug, seine Schlüsse selber zu ziehen.“⁴²⁹

André Fischer bezeichnet diese Strategien und das Darstellungsverfahren des Schriftstellers als „inszenierte Naivität“⁴³⁰. Die Differenz zwischen dem Wirklichkeitsmodell der Familie Kempowski, die alles Unangenehme ausblendet, und die fingierte, heterogene Rede- und Stimmenvielfalt wirken nach der Theorie Fischers „unerwartet kindlich“. Gleichzeitig entfalten sich aber gerade dadurch humoristische Zusammenhänge, etwa in der Diskrepanz zwischen der politischen Blindheit von Mutter Grete und ihrer komisch vorgetragenen Unwissenheit. Ihr Schwanken zwischen Einfalt und Komik erscheint kindlich-naiv und dient immer wieder als Anreiz zum Lachen. Durch seine kalkuliert eingesetzten Kontrastmomente, die in Opposition zur konstruierten Naivität der Figuren stehen, gelingt es Kempowski überdies, die NS-Ideologie komisch zu decouvrieren. Daraus ergeben sich komische Inkongruenzen, die sich zum Teil mit der semantischen script-Theorie auflösen lassen. Im Gegensatz zum „Haftbericht“, in der die Inkongruenzen durch das vorherrschende Stilprinzip der Lakonie befördert werden, ergeben sie sich hier aus der Diskrepanz zwischen den geschichtlichen Ereignissen und den sprachlichen Reflexen der Figuren, ihrer unerwarteten Kindlichkeit. Die Theorie Fischers von der „inszenierten Naivität“, so stimmig und nachvollziehbar sie auch ist, unterschätzt meines

⁴²⁷ Fischer: Inszenierte Naivität, S.270ff.

⁴²⁸ Dierks: Walter Kempowski, Autorenbuch, S.37.

⁴²⁹ Hage: Bücher und Begegnungen, S.31.

⁴³⁰ Fischer: Inszenierte Naivität, S.271.

Erachtens aber die Konsequenz, die sich aus dieser Komisierung des Unheils ergibt: Die Komik selbst wird zweifelhaft und bedenklich. Angesichts der schlimmen Ereignisse, die im Tadellöser-Roman verhandelt werden, ist das Lachen, das Kempowski mit den verharmlosenden, kindlichen Reaktionen seiner Figuren erzeugt, stets eines, das in der Kehle steckenbleibt und bleiben soll. Nur dann können sich Leser dazu veranlasst sehen, eine andere Einstellung zu finden, als sie die Komik zur Verfügung stellt.

Ein anderer Literaturwissenschaftler hat diesen provozierenden Gestus des Komischen im Tadellöser-Roman schon früh erkannt. Wolfgang Preisendanz hatte sich bereits 1976 mit dieser besonderen Darstellung von Geschichtserfahrung beschäftigt. Nach seiner Analyse färbt sich der Humor in Kempowskis Roman mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges „schwarz“ ein und wird „bedenklich“.⁴³¹ Tatsächlich ist diese Komik mit einer gewissen Fragwürdigkeit verbunden, denn sie gibt auf provozierende, irritierende Weise die schlimmsten Erscheinungen der Zeitgeschichte dem Lachen anheim. Für Preisendanz lenkt die humoristische Brechung den Blick jedoch weniger auf das Komische des Sachverhalts als vielmehr auf die „Bedenklichkeit“ des darin zum Ausdruck kommenden Sinns für Komik, den er für zynisch, bizarr, makaber und naiv hält. Folglich hafte dem Komischen, das der Leser registriert, eine „bedenkliche Motivation und zweifelhafte Legitimität des Komischfindens und Komischmachens“ an.⁴³² Bezogen auf die Romanhandlung sieht Preisendanz eine Welt der Alltäglichkeit beschrieben, die vom „Schrecken der Zeit nur umwittert“ ist. Das Katastrophale erscheine nur so, „wie es sich in den Manifestationen normalen und trivialen Daseins bricht“.⁴³³ Aber gerade in diesen „scheinbar verharmlosenden Brechungen offenbart sich das Verderbliche, das überall durch die fadenscheinige Behaglichkeit des ‚bürgerlichen Romans‘ durchblickt“.⁴³⁴ Sowohl für Fischers Hypothese als auch für die Theorie von Preisendanz lassen sich Belege finden. Beide ergänzen die folgende Analyse der Komikformen, die Kempowski schon im Haftbericht „Im Block“ etabliert und in „Tadellöser & Wolff“ weiterentwickelt hat.

5.1.2 Bürgerliche Rede

Mit „Tadellöser & Wolff“ avancierte Walter Kempowski zum „Chronisten des deutschen Bürgertums“⁴³⁵, ohne eine derart allgemeingültige literarische Rolle angestrebt zu haben. Seine

⁴³¹ Preisendanz: Komik und Geschichtserfahrung, S.153ff.

⁴³² Ebd. S.160.

⁴³³ Ebd. S.153.

⁴³⁴ Ebd. S.154.

⁴³⁵ Dierks: Autor – Text – Leser, S.141.

Absicht war im Grunde eine andere: „Ich habe den bürgerlichen Alltag in einem autoritären Staat gezeigt und die Einsicht beim Leser erzielen wollen, daß zahlreiche charakteristische Züge jenes Bürgertums, das einst Nährboden des Nationalsozialismus war, noch immer bestehen.“⁴³⁶ Daher erscheint es notwendig, in diesem Abschnitt das Thema Bürgertum beziehungsweise Bürgerlichkeit in den Blick zu nehmen, das bei der Rezeption des Romans schon früh eine Rolle spielte und das die literaturkritische ebenso wie die literaturwissenschaftliche Einordnung bestimmte.⁴³⁷ Gerade vor dem Hintergrund dieser Bürgerlichkeit, ihrer Werte, Normen und Konventionen, der sich die Protagonisten in „Tadellöser & Wolff“ bis hinein in ihre simulierte Alltagsrede verpflichtet fühlen, entwickelt sich das komische Potenzial des Romans. Komisch wirkt die Diskrepanz zwischen dem, was unter allen Umständen bewahrt werden soll, und der politischen Realität im Dritten Reich, in der genau diese Werte und Normen, an die sie sich festhalten, längst keine Rolle mehr spielen.

Bereits der Untertitel gibt dazu einen ersten Hinweis: „Ein bürgerlicher Roman“. „Bürgerlich“ ist auch das entscheidende Adjektiv in der Biografie des Autors. Nach den Lebenserinnerungen von Margarethe Kempowski lebte die junge Familie Kempowski bis März 1938 in der Steintorvorstadt, Alexandrinenstraße 81, in einer „bürgerlichen Gegend“.⁴³⁸ Sie waren also schon vor dem Umzug in die komfortable Wohnung in der Augustenstraße 90, mit dem Kempowski seinen Roman „Tadellöser & Wolff“ einsetzen lässt, in einem bürgerlichen Umfeld etabliert. Die Familie gehörte in der 30er Jahren „zum gehobenen Wirtschaftsbürgertum“, mit eigener Firma, Angestellten, Schiffs- und Immobilienbesitz.⁴³⁹ Das „Bürgerliche“ bestimmte Hempel zufolge Kempowskis Kindheit, „prägte sein Denken und Handeln über alle biografischen Brüche und Krisen hinweg“.⁴⁴⁰ Ein Blick des Erzählers in den Bücherschrank der Kempowskis lässt erahnen, wie es um diese bürgerliche Familie bestellt war, die auf die „Ascheimerleute“ in ihren „kackbraunen Uniformen“ (T&W, S.274)⁴⁴¹ herabsah, deren Familienoberhaupt aber Mitglied der SA war (ebd., S.16): Luther steht neben den

⁴³⁶ Neue Osnabrücker Zeitung 1971, zitiert nach Schilly, Short Cuts, S.59.

⁴³⁷ Kyora: Das deutsche Bürgertum, in: Carla Damiano, Andreas Grünes, Sascha Feuchert (Hrsg.): Walter-Kempowski-Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.245.

⁴³⁸ Zitiert nach Hempel, Eine bürgerliche Biografie, S.24.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Kempowski Walter: Tadellöser & Wolff (1971), München: Penguin, 2016, S.274. Sofern innerhalb eines Satzes aus Kempowskis Romanen zitiert wird, erscheint der Seitenverweis jeweils im Fließtext.

„Buddenbrooks“ und „Professor Unrat“, Wiechert neben Hesse und Ruth Schumann, Chamberlain neben Lilly Braun. (T&W, S.34).⁴⁴²

Was aber genau ist das „Bürgerliche“? Der so häufig im Zusammenhang mit der „Deutschen Chronik“ und ihrem Autor verwendete Ausdruck bedarf einer Klärung. Die Begriffe „bürgerlich“ und „Bürgertum“ hat Dierks 1981 im Grunde für eine „Verlegenheit“ gehalten und Argumente aus den 1970er Jahren angeführt.⁴⁴³ Nur die marxistische Klassentheorie könne sie exakt und zugleich negativ als „gesellschaftsgeschichtlich überständige ‚Bourgeoisie‘“ definieren. Was Kempowski darunter verstehe, sei jedoch positiv, wenn auch undeutlicher: Gemeint sei eine Lebenshaltung, „die sich in Wertorientierungen, Bildungsinhalten und gesellschaftlichen Verkehrsformen an eine Tradition hält, die im 19. Jahrhundert in Deutschland von einer damals noch politisch präzise definierten Klasse ‚Bürgertum‘ begründet worden ist“.⁴⁴⁴ Diese Tradition spiegelt sich in allen Konventionen und Gewohnheiten, Vorstellungen und Tabus (vor allem im Hinblick auf Sexualität und Sexualerziehung), die von der Familie Kempowski, von Grete und Karl, aus der Sicht des Ich-Erzählers transportiert werden.

Im Mittelpunkt des Romans steht der Nationalsozialismus, auf den die Kempowskis und die bürgerlichen Familien in ihrer Nachbarschaft gezwungen sind zu reagieren, vor allem durch den zunehmenden Erfolg der Nationalsozialisten. Wegen ihrer deutschnationalen Gesinnung sind Margarethe und Karl Kempowski auf der politischen Ebene des Textes als „konservativ bis reaktionär“ einzustufen.⁴⁴⁵ Man arrangiert sich. Ihr Verhältnis zum Dritten Reich und den Nazis lässt sich auch als „konservativer Opportunismus“ bezeichnen und schwankt zwischen anerkennender Zustimmung und Distanzierung, abhängig von deren Erfolg und Misserfolg.⁴⁴⁶ Die Kinder in der dritten Generation der Kempowskis, Walter, Robert und Ulla, werden im „bürgerlichen“ Lebensstil erzogen. Dazu gehören der Besuch des Gymnasiums und die passenden Freizeitvergnügungen (Tennis- und Segelclub). Auch die vermittelten Normen und Werte bezogen auf Sexualität entsprechen den damaligen bürgerlichen Konventionen. Welche humoristischen Zusammenhänge sich dabei entfalten, soll noch erörtert werden.

⁴⁴² Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.144. Feuchert verweist darauf, dass die Figuren des Romans häufig schon durch die Nennung von Buchtiteln und Autorennamen charakterisiert werden.

⁴⁴³ Dierks: Autorenbuch, S.15.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Alfs/Rabes: „Genauso war es...“ Kempowskis Familiengeschichte im Urteil des Publikums. Schriftenreihe der Universität Oldenburg. Oldenburg: Holzberg, 1982, S.23.

⁴⁴⁶ Ebd.

Literaturgeschichtlich sieht Sabine Kyora in Kempowskis Familienromanen „eine gewisse Verwandtschaft“ mit dem bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts und den Romanen Fontanes, weil beide Autoren ihre Figuren und deren Klassenzugehörigkeit „über ihre Redeweisen kennzeichnen“.⁴⁴⁷ Fontanes Darstellung von Tischgesprächen und bestimmten Redewendungen lassen die Normen und Werte sichtbar werden, die von ihrem sozialen Status abhängig sind. „Man kann Kempowskis Romane als eine Art Fortsetzung dieses Verfahrens verstehen“, argumentiert die Literaturwissenschaftlerin, konstatiert aber vor allem bei „Tadellöser & Wolff“ eine Reduktion.⁴⁴⁸ Anders als bei Fontane schildere der Erzähler nur wenig die äußeren Lebensumstände seiner Figuren, sondern lasse vielmehr diese durch die Gespräche deutlich werden: „So archiviert er nicht nur den bürgerlichen Lebensstil, sondern auch dessen Sprachmuster.“⁴⁴⁹

Als zweiter Vertreter des bürgerlichen Romans ist Thomas Mann zu nennen. Kempowskis „Deutsche Chronik“ wird häufig mit dessen Roman „Buddenbrooks“ verglichen. Er selbst hat „gewisse Parallelen zum ‚Tadellöser‘“ gezogen, aber im Interview mit Volker Hage auch die deutlichen Unterschiede hervorgehoben: Thomas Mann habe „sehr viel kommentiert und ich überhaupt nicht“.⁴⁵⁰ Einen zweiten wesentlichen Unterschied, der auch die Werke Fontanes betrifft, sieht Kyora im Erzählverfahren Kempowskis, der in den Familienromanen mit Montagen arbeitet, etwa indem er einzelne Verse, Liedfragmente oder Werbesprüche in den Erzählvorgang integriert.⁴⁵¹

Die unveränderliche bürgerliche Prägung Kempowskis ist für Kyora der Grund dafür, dass er auch „nur über bürgerliche Figuren schreiben“ kann.⁴⁵² Das deutsche Bürgertum als beherrschendes Sujet der „Deutschen Chronik“ lasse sich zudem kaum von seinen Autorschaftskonzepten trennen: Auch in seinen Tagebuch-Inszenierungen, auf die ich im nächsten Kapitel dieser Arbeit näher eingehen werde, tritt er vielfach als bildungsbürgerlich geprägter Autor auf. Und das gilt schließlich auch für den Protagonisten in „Hundstage“ und „Letzte Grüße“, Alexander Sowtschick, den Edo Reents als „sehr verspäteten Bildungsbürger“ kennzeichnet.⁴⁵³ Das Bürgerliche ist hier wie dort ein veraltetes Konzept, mit dem die Romanfiguren nur unzureichend für das Schicksal und die Unwägbarkeiten des Lebens

⁴⁴⁷ Kyora: Das deutsche Bürgertum, S.251.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Hage: Bücher und Begegnungen, S.29.

⁴⁵¹ Vgl. Kyora: Das deutsche Bürgertum, S.251/252.

⁴⁵² Ebd., S.252.

⁴⁵³ Reents: Mein Lieblingsbuch: „Hundstage“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.08.2004.

ausgerüstet sind. Die Kontrastmomente und -effekte, die sich aus der Kollision mit der Realität ergeben, sei es in „Tadellöser & Wolff“, in „Letzte Grüße“ oder auch beim Tagebuch-Ich in „Sirius“, sind Bestandteil jener Komik, der in dieser Arbeit auf den Grund gegangen werden soll.

5.1.3 Katastrophen im Konjunktiv

Die oben erwähnten komischen Kontrastmomente werden durch die Sprache, die Alltagsrede der Familie und die Erzählperspektive befördert. In diesem Abschnitt soll gezeigt werden, wie die gebrochene Perspektivierung durch den Konjunktiv selbst angesichts katastrophaler Ereignissee als Komiksignal fungiert. Im Interview mit Volker Hage hat Walter Kempowski einmal die Diskrepanz zwischen dem realen Schrecken der Nazi-Zeit und seiner eigenen jugendlichen Unbekümmertheit erklärt: „Ich habe ‚Tadellöser & Wolff‘ doch wohl aus der Perspektive des Zehn- bis Fünfzehnjährigen geschrieben, und der hat sich mehr um Jazzplatten gekümmert als um das Schreckliche – weil er das auch nicht erfuhr als Jugendlicher, das hielt man ja von ihm ab.“⁴⁵⁴ Zwar lässt Kempowski den jungen Walter in der Ich-Form berichten, doch verzichtet er wie schon im „Haftbericht“ auf die ausführliche Darstellung der eigenen Person, hat sich „konsequent ausgelassen“ und ist nur „Zuschauer der Szenerie“.⁴⁵⁵ Dabei ist der Pennäler aber auch ein Medium für die Rede anderer, für die unaufhörlich fließende, simulierte Alltagsrede der Familienangehörigen, die der Ich-Erzähler ungerührt und kommentarlos referiert. Oft verschwindet er hinter dem Gezeigten und den Meinungen, die durch die Umformung zur indirekten Rede als Banalitäten oder Phrasen besonders herausgehoben werden. Indem der „unbeteiligte, weil wegen seiner Jugend auch urteilsunfähige ‚mediale‘ Erzähler“ die Rede anderer „kommentarlos seinen Kopf passieren lässt und sie dennoch arglistig markiert“, werde er „sehr wohl zur kritischen Instanz“, urteilt Dierks.⁴⁵⁶ Gerade dadurch gelinge ihm „die Denunziation des Banalen, der Phrase oder des reichhaltigen Abwehrvokabulars, das gegenüber den Vorgängen im ‚Dritten Reich‘ eingesetzt wird.“⁴⁵⁷

In ihrer Analyse über „Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur“ geht Georgeta Vancea sogar noch etwas weiter und formuliert Grundsätzliches, das auch für „Tadellöser & Wolff“ und für Kempowskis Erzählperspektive gilt: „Vor allem die Erzähl- und Sprachtechnik

⁴⁵⁴ Hage: Bücher und Begegnungen, S.64.

⁴⁵⁵ Ebd., S.26.

⁴⁵⁶ Dierks: Autorenbuch, S.105.

⁴⁵⁷ Ebd.

(„uneigentliche Rede“) fungieren als Komiksignale und Mittel humoristischer Wirkung“.⁴⁵⁸ Die ungewohnte, gebrochene Perspektivierung, die „komisierende Verzerrung“ ermögliche, dass das Komische nicht im Objekt, sondern im Subjekt und seiner Illusion wohne. „Lachen und Grauen greifen oft ineinander und potenzieren das provokative Kontrastmoment des Komischen.“⁴⁵⁹

Im Roman gibt es viele Beispiele für diese provokativen Kontrastmomente, die in Verbindung mit dem Konjunktiv humoristische Wirkungen erzielen. In einem Fall bietet es sich an, die sich daraus ergebenden komischen Inkongruenzen mithilfe der script-Theorie zu untersuchen, sodass deutlicher wird, wie die Komik zustande kommt.⁴⁶⁰ Im folgenden Textbeispiel zieht die verharmlosende Komik die zerstörerischen Folgen eines Luftangriffs ins Lächerliche. Dass die „Hiobsbotschaften“ eigentlich gar keine sind, lässt bereits das vorangestellte, spöttisch eingesetzte Adjektiv („sogenannte“) vermuten. Gerettet werden muss hier kein Mensch, sondern nur Marken-Porzellan. Das Textblöckchen wechselt vom Indikativ zum Konjunktiv I, der von wörtlich zitierten Satzketten unterbrochen wird. Dabei orientiert sich Kempowski hier am visuellen, anarchischen Slapstick, wie er schon in der Stummfilmzeit benutzt wurde:

„Fortwährend kamen sogenannte Hiobsbotschaften. Warkentins seien abgebrannt. ‚Retten Sie mein Meißner!‘, habe die Frau Amtsgerichtsrat gerufen. ‚Ist es dies?‘, habe ein Mann gefragt und den Korb aus dem Fenster geworfen. (Die sei nun wohl auch geheilt.)“

(T&W, S.197)

Aufgerufen werden hier zwei sich partiell überlagernde scripts, die in Opposition zueinander stehen: Der Schrei der Frau Amtsgerichtsrat ist mit dem „Hilferuf“-script verträglich, das Textende mit dem „Retter“-script. Die beiden stehen miteinander in Konflikt, weil sie auf der semantischen Skala zwischen den Polen „Rettung vs. keine Rettung“ voneinander abweichend zu verorten sind. Der Mann findet das Meißner und wirft es Frau Warkentin zu. Da er es allerdings aus dem Fenster wirft, zerstört er es zugleich. Der letzte Satz in Klammern, im Konjunktiv wiedergegeben, dürfte von Grete stammen und verrät einiges über deren Standesdenken. Frau Amtsgerichtsrat Warkentin steht in der sozialen Hierarchie höher als die Kempowskis, die sich zwar den neuesten Komfort leisten können, aber „noch zu den gesellschaftlichen Aufsteigern in Rostock gehören“.⁴⁶¹ Nun aber ist die Frau Amtsgerichtsrat

⁴⁵⁸ Vancea: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur, S.143.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Vgl. Kindt: Literatur und Komik, S.69. Der Linguist Victor Raskin hatte in den 1980er Jahren eine Theorie sprachlichen Humors als „Semantic Script Theory of Humor“ (SSTH) entwickelt, die er in der Folgezeit gemeinsam mit Salvatore Attardo und anderen zur „General Theory of Verbal Humor“ (GTVH) ausgebaut hat. Siehe dazu auch Kapitel II dieser Arbeit.

⁴⁶¹ Fischer: Inszenierte Naivität, S.277.

„wohl auch geheilt“, das heißt, sie ist aus bitterer Erfahrung klug geworden und hat fortan weniger Grund, sich überlegen zu fühlen. Die Komik dieser Texteinheit resultiert auch hier aus einem Kontrastmoment: Zwar sind Warkentins „abgebrannt“, aber die angekündigten „Hiobsbotschaften“, von denen sich der Erzähler mit dem eingefügten Adjektiv „sogenannte“ distanziert und damit gleich zu Beginn die Trivialität markiert, beziehen sich auf die vergleichsweise banale Sorge um das teure Porzellan.

Eine besonders komische Wirkung erzielt der Text, wenn Mutter Grete auf ihre Weise versucht, etwas zu erklären, das ihrem kindlich-naiven Wirklichkeitsmodell widerspricht – entlarvt und gebrochen durch eine Mischung aus Konjunktiv I und verkürzter Redewiedergabe im Indikativ. Abgeschlossen wird das folgende Textblöckchen mit einer kurzen, derben Frage auf Plattdeutsch, die als Kontrast zum erschreckenden Geschehen wirkt, aber der Verständnislosigkeit Gretes entspricht. Anlass ist die Verhaftung des Nachbarn Krasemann:

„Der sei ja auch zu und zu unvorsichtig gewesen. Früher SP-Mann, schwarz-rot-senf, und nie den Mund gehalten. Immer allen die Meinung gegeigt. Seinen Sohn im Mantel zum Hitlerdienst geschickt, `n Mantel über der Uniform! Das konnte ja nicht gut gehn. Anstatt nun froh zu sein, daß er nicht in den Krieg braucht. Eigentlich anerkennenswert, aber: ‚Watt sall dat?‘“

(T&W, S.440)

Der Konjunktiv im ersten Satz genügt, um auch die folgende Rede als Wiedergabe durch den Ich-Erzähler im Hintergrund zu kennzeichnen. Dabei erkennt Grete zwar den Zusammenhang zwischen der politischen Überzeugung Krasemanns und dessen Verhaftung, doch die Willkür und Brutalität verdrängt sie. Mehr noch: Unverhohlen gibt sie ihm selbst die Schuld, da er – anders als die Kempowskis – sich nicht mit den Nazis arrangiert, sondern „immer allen die Meinung gegeigt“ hat. Dass ausgerechnet der Mantel über der Uniform des Sohnes ein Grund für die Inhaftierung gewesen sein soll, zieht ihre Schlussfolgerungen ins Banale und Komische. Und die wörtliche, plattdeutsche Frage am Schluss („Wat sall dat?“, Was soll das?) belegt ihr völliges Unvermögen, sich in jemanden hineinzusetzen, der offenbar nicht bereit war, alles unreflektiert hinzunehmen und sich abzufinden. „Eigentlich anerkennenswert“ heißt es im syntaktisch verkürzten Einschub, aber für Grete offenbar kein Vorbild. Die Komik ergibt sich an dieser Stelle aus ihrer politischen Einfalt und der gebrochenen Perspektive der uneigentlichen Rede. Die Verdrängung des verbrecherischen NS-Regimes durch die Mutter wird dabei von dem kritischen Vorbehalt des Erzählers überlagert, der durch die indirekte Rede sichtbar und humoristisch wirkt. Gerade diese Diskrepanz trägt zur Entfaltung der komischen Zusammenhänge bei. Erkennbar wird sie auch in der Familiensprache selbst, wie noch gezeigt werden soll.

Gretes politische Einfalt und ihre laienhaften, naiven Vorstellungen über die Verantwortung für die Katastrophe des Krieges ergeben einen sich wiederholenden Kontrastmoment: Mag auch ringsum alles in Trümmern liegen, Grete und ihr abgeschottetes Weltbild sind nicht aus der Fassung zu bringen. Folgende Texteinheit, bis auf den ersten Satz im Konjunktiv I wiedergegeben, belegt ihre kindlichen Vorstellungen, nach der eine anonyme Masse außerhalb der Familie die Schuld trägt:

„Nein! Die Menschen, die Menschen! Oh, sie könne die Großen so mit den Köpfen aneinanderknallen. Hier alles in Dutt zu schmeißen. Die heckten immer diesen Quatsch aus und wir müßten es dann ausbaden.“

(T&W, S.502)

Die bedenkliche Komik, wie sie von Preisendanz analysiert worden ist, liegt hier in der provozierend verharmlosenden Gleichsetzung von „dieser Quatsch“, „alles in Dutt schmeißen“ und dem, was sich tatsächlich allein in Rostock abgespielt hat. Die Stelle ist sowohl beispielhaft für den komischen Simplicissimus-Effekt, auf den später noch eingegangen wird, als auch für die komisierende Verzerrung durch die indirekte Rede.

Bei den Bombardements ab dem 23. April 1942 starben mehr als 200 Menschen, Tausende wurden verletzt, Tausende obdachlos, die Rostocker Altstadt glich einem Trümmerfeld. Am Ende des Krieges war ein Viertel der Wohnhäuser zerstört und mehr als die Hälfte beschädigt.⁴⁶² Den Ich-Erzähler aber interessiert besonders, welche Kirchen und welche Kinos abgebrannt waren. Es dominiert sein eigenes subjektives Empfinden, sein persönliches Interesse: Dass das Palast-Theater und die Schauburg in Trümmern lagen, „das war wirklich ein Jammer“ (T&W, S.197). Über mehrere Textblöcke hinweg und im distanzierenden Konjunktiv schildert er nüchtern die Zerstörungen; dass das Läuten der Glocken beim Zusammenbruch des Kirchturms „erschütternd“ war, wird nur zitiert. Die Mutter oder auch die Nachbarn, um deren Gefühle es sich handeln muss, bleiben anonym und im Hintergrund:

„Der Küster von St. Nicolai habe die wertvolle Christusfigur, die sonst immer im Schuppen stand, am Vortage wieder reingebracht, ‚damit dem Herrn Jesus nicht die Füße frieren‘. Die sei nun auch hinüber. Beim Umfallen des Turms hätten die Glocken geläutet, das sei erschütternd gewesen.“

(T&W, S.198)

Der Konjunktiv, die kindliche Begründung des Küsters für die Rückkehr der Christusfigur in die Kirche und die flapsige Wortwahl des Ich-Erzählers („Die sei nun auch hinüber“) ergeben

⁴⁶² Norddeutscher Rundfunk: Als Rostocks Innenstadt vom Bombenhagel zerstört wurde (2024)
<https://ndr.de/geschichte/chronologie/Als-Rostocks-Innenstadt-vom-Bombenhagel-zerstoert-wurde>
(Abgerufen am 03.11.2024)

einen komischen Dreiklang, der im krassen Gegensatz zum Grauen des Krieges steht. Die Emotionslosigkeit des kindlichen Erzählers ist als Ausdruck jener Distanzierung zu verstehen, die nach Einschätzung von Kindt grundsätzlich mit der Komik des Schriftstellers verbunden ist. Nur auf diese Weise habe Kempowski eine Möglichkeit gesehen, Geschichte zu vergegenwärtigen.

5.2 Komik der Phrasen

Dass Kempowskis Pionierband seiner „Deutschen Chronik“ so populär ist, liegt nicht nur an der TV-Verfilmung, sondern vor allem an den von ihm verwendeten skurrilen Redewendungen, Sprüchen, Floskeln, Phrasen, Schnacks – auf eine einheitliche Bezeichnung kann sich Literaturkritik und -wissenschaft bis heute nicht einigen –, von denen manche sogar sprichwörtlich geworden sind. Die Komik entsteht durch deren ständige Wiederholung und Absonderlichkeit. „Sie quatschen sich durch“, so formuliert es Wapnewski, für jeden Fall und jede Lebenslage gebe es „die stereotype Komplementärformel“.⁴⁶³ Für Helmut Arntzen ist diese Familiensprache eine „Mixtur aus privatem Blödsinn, dem, ‚wie man so redet‘, und den offiziellen und offiziellen Phrasen“, wie sie Zeitung und Rundfunk übermittelten“.⁴⁶⁴ Und Volker Ladenthin konstatiert, dass sie, Ritualen gleich, der Familie jenen Halt gibt, der anders nicht mehr gefunden werden kann: „Die Redewendung soll zusammenhalten, was längst zerbrochen ist.“ Doch gelinge es ihr nicht mehr, die Außenwelt zu erfassen, sie werde zu kommunikativen Akten reduziert – „die Formeln haben die Inhalte ersetzt“.⁴⁶⁵ Aber sie haben einen „nicht zu verachtenden Vergnügungswert“, wie ihn Norbert Mecklenburg den „werbespotartig abschnurrenden“ Redensarten und Sprachwitzen bescheinigt, die in ihrer regionalen und geschichtlichen Einfärbung das Milieu besser identifizierbar machten als lange Beschreibungen.⁴⁶⁶ Wie oben bereits erwähnt, war die eigenwillige Sprache für Kempowski eine Möglichkeit, den schwierigen Inhalt für sein Lesepublikum besser verdaulich zu machen:

⁴⁶³ Wapnewski: *Simplicissimus* in Rostock.

⁴⁶⁴ Arntzen, Helmut: *Satirische Redemimesis* in der „Deutschen Chronik“ von Walter Kempowski, in: Lutz Hagededt (Hrsg.), *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*, Berlin/New York: De Gruyter. 2010, S.7.

⁴⁶⁵ Ladenthin: *Literatur als Gegensatz*, S.31/32.

⁴⁶⁶ Mecklenburg, Norbert: *Faschismus und Alltag in deutscher Gegenwartsprosa*, Kempowski und andere, in: Hans Wagener (Hrsg.), *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich, Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*. Stuttgart: Reclam, 1977, S.20, zitiert nach Nolte, *Sprichwörter und Redensartliches*, S.23/24.

„Wie könnte man heute noch einen Roman über die Nazizeit schreiben und von diesem Roman erwarten, dass er je gekauft würde, wenn man die bittere Pille nicht – sagen wir mal: mit einer süßen Kuvertüre überzieht, bevor man sie den Menschen zu schlucken gibt?“⁴⁶⁷

Die Familiensprache, die im eigenen Elternhaus gesprochen wurde, war nach Kempowskis eigenen Worten ein wichtiger Ausgangspunkt für sein Schreiben. „Nach einigem Rumfummeln, habe ich mir gesagt: Du solltest im ‚Familienton‘ schreiben, in dem dir eigenen Ton.“⁴⁶⁸ Die Hauptpersonen in den ersten Romanen wurden auf diese Weise durch ihre Sprache typisiert. Dieses Phrasendreschen war „natürlich der Versuch, die dauerhafte Sprachlosigkeit“ zwischen Vater und Sohn zu bemänteln. „Zwischen uns war immer eine gewisse Peinlichkeit“, schreibt Kempowski im Tagebuch „Sirius“. „Ein stiller, stark gehemmter Mann. Seine Wunderlichkeiten hatte er wohl zum Selbstschutz zusammengerafft.“ (S, S.209) Wie bereits im „Haftbericht“ werden die skurrilen Sprachformeln mit einem weiteren Strukturelement verbunden: mit der Komik der Wiederholung, die dem Schriftsteller schon bei Fritz Reuter aufgefallen war. In den beiden folgenden Abschnitten werden die wichtigsten, mehrmals wiederholten Formulierungen aus der „Familiensprache“ untersucht – unterteilt nach den Sprechern Karl und Grete – und ihre Funktion für die Komikerzeugung geklärt. Die Sprüche „Tadellöser & Wolff“, „Gutmannsdörfer“ und „Miesnitz (& Jenssen)“ wurden bereits in Kapitel IV zum „Block“ erörtert.⁴⁶⁹

5.2.1 Karl

Die humorigen Sprüche dienen Kempowski als Vehikel, seine Figuren zu charakterisieren, ihre Eigenarten aufzurufen und komisch aufzuladen. Karl Kempowski, nach der Beschreibung des Schriftstellers im Tagebuch „Sirius“ ein stiller, gehemmter Mann, erscheint im Roman als kauziger, wunderlicher Vater, der sich mit seinen ständig wiederholenden Phrasen jeder ernsthaften Unterhaltung mit seinen Kindern entzieht und auch seine Strenge mit dem Einsatz von Floskeln bemäntelt. Der Verdacht liegt nahe, dass diese Phrasendrescherei – wie auch in „Sirius“ vom Schriftsteller vermutet – dem Selbstschutz diene. Die komische Inkongruenz, die dabei aufgerufen wird, lässt sich im folgenden Beispiel eines Vater-Sohn-Gespräches mit der script-Analyse auflösen.

In der Texteinheit, die an Sketche von Lorient erinnert, geht es eigentlich darum, ob und wie oft Robert im Unterricht „drangekommen“ ist. Karl insistiert: „Ob er denn nun drangekommen sei

⁴⁶⁷ Lenz: Über Phantasie, S.153.

⁴⁶⁸ Hage: Bücher und Begegnungen, S.29.

⁴⁶⁹ Siehe dazu Kapitel IV, „Kuriose Sprachformeln“.

oder nicht!?“ (T&W, S.51). Daraufhin erzählt Robert ausweichend von seinem Lehrer Dr. Otterstedt, der nach der „inneren Wahrheit“ gefragt habe. Nun reagiert Karl nicht, sondern kommentiert stattdessen die militärische Vergangenheit und Verwundung des Lehrers:

„Dr. Otterstedt habe nach der inneren Wahrheit gefragt, sagte mein Bruder. Nach der inneren Wahrheit? Ja, nach der inneren Wahrheit. Der war im Krieg schwer verwundet worden. Zweihundertvierzehner, hatte oft starke Schmerzen. ‚Aber tadellose Anzüge‘, sagte mein Bruder. ‚Ja, gut dem Dinge. Klare Sache und damit hopp!‘“

(T&W, S.52)

Als Gespräch ist dieser kurze lakonische Wortwechsel kaum zu bezeichnen, eher als kommunikativer Akt⁴⁷⁰, in dem gleich drei disparate scripts aufeinandertreffen: das des Schulberichts, das der Kriegsverwundung und das des Erscheinungsbildes. Die verwendeten scripts sind nicht als gegensätzlich, sondern als unzusammenhängend einzustufen. Das rückt die Texteinheit und diese Form der Inkongruenz in die Nähe des Nonsenshumors.⁴⁷¹ In Roberts Schulbericht lässt Karl das Stichwort „innere Wahrheit“ aufmerken, das ihn tatsächlich nachfragen lässt, um sich dann in Erinnerungen an den verwundeten Kriegsgefährten zu verlieren, die in keinem inhaltlichen Kontext mehr stehen. Das gilt auch für Roberts wörtlichen zusammenhanglosen Einschub von den „tadellosen Anzügen“ des Lehrers: Vater und Sohn reden aneinander vorbei. Zum Abschluss stehen gleich zwei häufig wiederholte Phrasen nebeneinander: „gut dem Dinge“ und „klare Sache und damit hopp!“. Wie viele andere Floskeln stehen auch sie in keinem erkennbaren Zusammenhang mit der vorherigen Rede. Nach Noltes Analyse wird Erstere insgesamt achtmal vom Vater verwendet und hat es mit Hinweis auf den Roman bis in den Duden für Zitate und Redewendungen geschafft. Für das abschließende „Klare Sache und damit hopp!“, das Karl im Roman zehnmal benutzt, lässt sich sogar eine literarische Quelle ermitteln, die Kempowski selber preisgegeben hat, nämlich Tolstois Roman „Krieg und Frieden“.⁴⁷² Dort wird sie dem Onkel als „seine Lieblingsredensart“ mehrmals in den Mund gelegt. Dieser intertextueller Bezug zu Tolstoi ist einer von vielen literarischen Bezugnahmen Kempowskis in der „Deutschen Chronik“, die in dieser Arbeit allerdings nur Erwähnung finden, wenn sie auch der Komikerzeugung dienen.⁴⁷³ An dieser Stelle ist die Anspielung zugleich eine von Karls wiederkehrenden Phrasen und damit ein Beispiel für die Komik der Wiederholung.

⁴⁷⁰ Vgl. Ladenthin: Literatur als Gegensatz, S.33.

⁴⁷¹ Kindt: Literatur und Komik, S.90.

⁴⁷² Nolte: Sprichwörter und Redensartliches, S.110/111.

⁴⁷³ Siehe dazu auch Kapitel III diese Arbeit zum Thema Intertextualität.

In den Textblöcken, in denen die Familienmitglieder am Esstisch zusammenkommen, findet sich oft eine Vielzahl von humorigen Sprüchen des Vaters. An einer Textstelle werden sie in einem nur knapp aufgerufenen inhaltlichen Zusammenhalt gleichsam aneinandergereiht:

„Malsoweit!‘ ‚Hände waschen, Haare kämmen!‘, wurde gerufen, wenn man in die Wohnung trat. Und dabei musste man sich beeilen, denn: ‚Wer nicht kommt zur rechten Zeit, dem geht seine Mahlzeit queit.‘ Bei Tisch mußte dann der Schulbericht abgegeben werden. ‚Ansage mir frisch.‘ Birnen, Bohnen und Speck.“

(T&W, S.51)

Erneut arbeitet Kempowski in der Brockentechnik und mithilfe von „Bildstationen“, geschlossenen Abschnitten aus wenigen Zeilen, mit denen er „Augenblickliches“ einfängt, Vorgänge, Zustände und die „verbalen Reaktionen der Menschen auf die Vorgänge“. ⁴⁷⁴ Hier handelt es sich um eine Familienszene am Esstisch. Die banale Beiläufigkeit, mit der die Kempowskis ihr Ritual beim Essen vollziehen, entspricht die ritualisierte Sprache. Neben den Verballhornungen „Malsoweit“ („Mahlzeit“) und „Wer nicht kommt zur rechten Zeit, dem geht seine Mahlzeit queit“ („Wer nicht kommt zur rechten Zeit, der muss sehen, was übrigbleibt“) findet sich ein weiterer populärer Spruch in dieser Texteinheit: „Ansage mir frisch“. Nach der Analyse von Nolte ist dies eine der meistzitierten Bemerkungen des Familienvaters. ⁴⁷⁵

Als Walter bei einer Zusammenkunft der Hitlerjugend einen Blecheimer an den Kopf bekommt und mit einem Verband wie ein Schwerverletzter nach Hause gebracht wird, ist die Aufregung in der Familie groß. Auch Vater Karl bleibt nicht unbeteiligt und reagiert auf seine eigene kauzige Art:

„Mein Vater meinte, ich sei wohl ziemlich iben, was? ‚Total verbumfeit, Herrgott, wie isses möglich.‘“

(T&W, S.72)

Dass der Zusammenprall mit einem Blecheimer genügt, um Walter von der Hitlerjugend zu befreien und ihm zugleich die Aufmerksamkeit der gesamten Familie zu bescheren, macht die Komik dieser Szene aus. Hinzu kommen weitere Floskeln. Das im Familienidiom häufig verwendete Wort „verbumfeit“ ⁴⁷⁶ ist im Grimmschen Wörterbuch und im „Großen Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten“ von Lutz Röhrich zu finden. Im Familienjargon bedeutet es etwa „verlottert“, „vernachlässigt“ oder „wertlos“. Das ungewöhnliche Wort „iben“ ist nach der

⁴⁷⁴ Vgl. Wapnewski: *Simplicissimus* in Rostock.

⁴⁷⁵ Nolte: *Sprichwörter und Redensartliches*, S.109ff.

⁴⁷⁶ Ebd.

Untersuchung Noltes ebenfalls im Grimmschen Wörterbuch nachzuweisen, und die dort genannte Bedeutung „üben“ passt zu der Erklärung über die Wortspielerei, die der Autor im Tagebuch „Sirius“ gibt.

„Ewig wiederkehrende Frage ist: Was bedeutet ‚iben‘. Antwort: ‚Die Iben üben eben oben.‘ Eine Familie Iben, deren Töchter dauernd Klavier üben, wovon die Wohnungsnachbarn das Gefühl bekamen, ‚iben‘ zu sein.“

(S, S.376)

Obgleich Karl ein ebenso stiller, wie unsicherer Mensch war, neigte er durchaus zu derberer Sprache: Den Ausspruch „Scheiße mit Reiß“ verzeichnet Nolte insgesamt neunmal in „Tadellöser & Wolff“.⁴⁷⁷ Er wird später von seinem Sohn Robert übernommen. Die Anlässe sind manchmal eher nichtig und komisch, etwa die „muffigen Kekse“, die früher Karls Klavierlehrerin servierte (T&W, S.158), mal aber auch todernst, wie das folgende Textbeispiel, erneut im Konjunktiv, belegt. Nach dem Bombenhagel auf Rostock kommt Karl in Uniform nach Hause, um nach seiner Familie zu sehen, ist entsetzt, aber im Grunde sprachlos:

„Und der Junge hohläugig und blaß. Das sei ja ein rechter Wahnsinn. Scheiße mit Reiß. Da komme man ja bald nicht mehr mit.“

(T&W, S.211)

Der derbe Ausdruck passt zu den formelhaften, dahergeredeten Sätzen, die eine echte Zwiesprache mit Frau und Kind ersetzen. Karl, der nach der Beschreibung Kempowskis (siehe oben) ein stiller, gehemmter Mann war, entzieht sich in diesem Romanausschnitt erneut einer ernsthaften Unterhaltung mit seiner Familie und flüchtet sich in seine Phrasen. Die Komik resultiert nicht nur aus der Skurrilität seiner Sprüche, sondern auch aus der Konsequenz: Mit ihnen verpufft jeder Ansatz einer Kommunikation. Und das Lesepublikum wird zum Zeugen dieser Fehlschläge, die von Mal zu Mal komischer klingen.

5.2.2 Grete

Triviale, sich wiederholende Formulierungen finden sich auch in der Redemixtur aus Klage und Begeisterung, mit der die Mutter charakterisiert wird. Grete ist die zentrale Figur der Familie und im Roman. Ihre dominierende Rolle zeigt sich schon daran, dass sich für Robert, Ulla und Walter kaum etwas ändert, als Karl eingezogen wird. Ihr Stoßseufzer „Wie isses nun bloß möglich“ markiert zugleich Anfang und Ende des Buches (T&W, S.8/S.570). Er habe „allen anderen Sprüchen den Rang abgelaufen“, heißt es im Tagebuch „Sirius“ (S, S.170). Die

⁴⁷⁷ Ebd.

Popularität dieser Phrase hat viel mit der schauspielerischen Leistung von Edda Seippel zu tun, die 1975 gemeinsam mit Karl Lieffen entscheidend für den Erfolg des TV-Zweiteilers von Fechner verantwortlich war und dazu beitrug, dass sich die Sprüche der Romanfamilie zeitweise sogar ins kollektive Bewusstsein der Deutschen eingeschlichen haben. Es entstanden Fanclubs, und Kempowski-Leser verstanden sich als Eingeweihte, die einzelne Phrasen als Erkennungsmarken austauschten.⁴⁷⁸

Das erste Auftauchen des mütterlichen Stoßseufzers ist dem Einzug in die neue Wohnung geschuldet, mit der die Handlung von „Tadellöser & Wolff“ einsetzt. Trotz der positiven Grundstimmung klingt der Ausruf auch an dieser Stelle klagend und missbilligend, denn der Transport des Flügels verursacht einige Probleme. Die Träger müssen das schwere Stück über die Treppe bis in den zweiten Stock schleppen:

„Sie schraubten die Beine ab; in einem Schlitten hieften sie ihn die Treppen hinauf. Sieben Zentner schwer. Die Adern quollen ihnen raus. ‚Kinder‘, sagte meine Mutter, ‚wie isses nun bloß möglich...‘ Ob in der Nachbarschaft nicht’n paar kräftige Männer aufzutreiben wären, wurde gefragt.“

(T&W, S.8)

Mit einer Leerzeile endet das Textblöckchen, und Grete ist als Charakter eingeführt. Der Ruf nach den kräftigen Männern in der Nachbarschaft klingt logisch, doch die Klage „wie isses nun bloß möglich“ ist zugleich eine Kritik an den Trägern, die sich alle Mühe geben, aber zu scheitern drohen. Mit demselben Ausruf leitet Grete ihre Rückkehr aus dem Krankenhaus ein, wo sie wegen einer Magenoperation gelegen hatte. Walter war währenddessen bei der Familie seines Schulkameraden Ulli Prüter untergebracht:

„So ‚verständlich‘ sei ich geworden, sagte meine Mutter, als sie wieder da war, und: ‚Du lieber Himmel!‘ als sie Einzelheiten erfuhr. Pellkartoffeln mit Maggi! Wie isses nun bloß möglich.“

(T&W, S.363)

Mit der Dankbarkeit für das unerwartete Angebot der Prüters, Walter vorübergehend aufzunehmen („Nun wohnt man in einer rein evangelischen Stadt und die Katholischen helfen einem...“, (T&W, S.356), ist es nach der Genesung rasch vorbei. Die Prüters haben in einer Notlage ausgeholfen, doch sie erhalten wenig Anerkennung. Der ungläubige Ausruf gewinnt in Verbindung mit dem harmlosen Ereignis – dem Jungen wurden in ihrer Abwesenheit bloß Pellkartoffeln mit Flüssigwürze serviert – an Komik. Grete fühlt sich auch gegenüber ihren katholischen Nachbarn überlegen, diesmal als bürgerliche Hausfrau und Mutter, die ihrem Kind Nahrhafteres als Pellkartoffeln mit Maggi anbietet. Der Ausruf ist Ausdruck ihrer Kritik, aber

⁴⁷⁸ Vgl. Schilly: Short Cuts, S.59.

zugleich ein Beispiel für ihr vornehmes Gehabe und ihr Standesdenken, das im nächsten Abschnitt eine Rolle spielen wird.

Noch emotionaler wird Grete in jenen Szenen, in denen sie zu verzweifeln scheint, vor allem über die Kinder und ihr Verhalten. Dabei intensiviert sie ihren Seufzer mit einem weiteren Vorwurf – „man bittet, man fleht, aber nein...“ –, der sich im Roman siebenmal wiederholt. Mit der Kombination beider Klagen wird die folgende Szene ins bedenklich Komische getrieben, das nach Preisendanz ein Merkmal für Kempowskis Erzählweise ist.⁴⁷⁹ Denn nicht die Rostocker Trümmerlandschaft um sie herum lässt Grete aufstöhnen, sondern die Untätigkeit des Nachwuchses und der Mangel an sauberen Tassen. Ausgangspunkt ist der Zustand der Wohnung, als sie mit Walter nach einem kurzen Aufenthalt in Berlin zurückkehrt, wohin beide nach den Bombenangriffen geflüchtet waren. Robert ist in der Stadt geblieben und wird verantwortlich gemacht:

„Nein, wie sieht es denn hier aus!‘ Das sei ja eine gottgewollte Unordnung. ‚Man arbeitet, daß einem das Blut unter den Fingernägeln hervors-prützt, und ihr – ihr laßt alles verrotten.‘ Das sei das Polnische in unserer Familie, da kam’s mal wieder zum Durchbruch. (...) ‚Man bittet, man fleht, aber ihr, nein ihr tut es nicht.‘ Ob er ein Daemelklaas sei oder was? Er hätte doch wenigstens das Geschirr abwaschen können! Oder mal durchlegen! ‚Nicht eine Tasse sauber, nicht eine einzige. Nein, wie isses nun bloß möglich.‘“

(T&W, S.229/230)

Insgesamt elfmal lässt Kempowski seine Mutter aufseufzen. Zusätzlich gibt es zwei verstärkende Abwandlungen – „wie isses zu glauben“ (dreimal) und „wie isses nun zu fassen“ (sechsmal) –, mit der Grete ihre komische Empörung noch zu steigern weiß. Wieder ist ihre Entrüstung ein Ausdruck ihre Dünkelhaftigkeit: Selbst nach schwersten Bombenangriffen sollte in einem ordentlichen bürgerlichen Haushalt sauberes Geschirr im Schrank stehen. In dieser Texteinheit resultiert die Komik zudem aus dem wiederholten Hinweis auf das „Polnische in unserer Familie“, das für Grete die eigentliche Ursache für die Unordnung ist. Das soll im Folgenden näher erläutert werden.

5.3 Das Nervöse und das Polnische

Diese Familie, die sich Kempowski auf seiner Pritsche in Bautzen vergegenwärtigt hatte, ist typisch für das apolitische deutsche Bürgertum jener Jahre, wenn auch nicht exemplarisch, wie Fischer betont: Ihre Darstellung im Roman „vermischt das Gebaren von Aufsteigern, die nicht ganz so solide sind, mit einem an Bildung und der Aristokratie ausgerichteten

⁴⁷⁹ Vgl. Preisendanz: Komik und Geschichtserfahrung, S.153ff.

Verhaltensgestus“.⁴⁸⁰ Vor allem Mutter Grete, auf bürgerliche Konventionen und den eigenen Status bedacht, wird nicht müde, ihre aristokratischen Wurzeln zu betonen. Humoristische Effekte werden mit ihrer Wortwahl und Einfalt, mit dem überraschenden Einsatz von Plattdeutsch-Partikeln, den Wiederholungen und planvoll eingesetzten Kontrasteffekten erzielt, die sich in diesem Abschnitt auf das in der Familiensprache gespiegelte Gegensatzpaar aus „aristokratisch/nervös“ und „polnisch/schludrig“ fokussieren.

Der Ich-Erzähler führt gleich am Anfang des Romans im Konjunktiv in die Familiengeschichte ein. Demnach stammte die Mutter, wie sie behauptete, aus einem alten Hugenottengeschlecht, de Bonsac, das im 16. Jahrhundert geadelt wurde. Der Vorfahr soll als Mundschenk für guten Wein verantwortlich gewesen sein. Das Wappen mit Kelch und Traube gab es noch. (T&W, S.11/12) Später im Krieg erinnert sich die Mutter in der ihr eigenen komischen Mischung aus Einfalt und Borniertheit immer aufs Neue an ihre angeblich vornehme Abstammung. So erzählt sie etwa dem Dänen Sven Sörensen, den ihre Tochter Ulla heiraten wird, von den hugenottischen Ahnen, während sie den Staub vom Familienwappen pustet:

„Dieses Feine, Nervöse, das sei noch bis heute zu verfolgen. (,Mach doch bitte das Radio aus‘) Wie edle Rennpferde, hochsensibel, überempfindlich. Manchmal gar nicht gut. Aber wenigstens zäh. Nicht dotzukriegen.“

(T&W, S.318)

Die plötzliche Unterbrechung der vom Ich-Erzähler im Konjunktiv referierten Rede, die reduzierte Syntax und die rustikale Formulierung auf Plattdeutsch (nicht dotzukriegen) am Schluss verstärken die humoristische Wirkung. Wieder funktioniert Sprache als Komik-Vehikel. In diesem Fall als komisch-derber Kontrast zum Bild von den hochsensiblen edlen Rennpferden. Die in Klammern gesetzte wörtliche Aufforderung, doch bitte das Radio auszumachen, richtet sich an den kleinen Walter, der somit auch diesmal als Erzähler sichtbar wird.

Walter gelingt es sogar, von den vornehmen Ahnen zu profitieren. Dem Dienst in der Hitlerjugend versucht er immer wieder zu entgehen und täuscht seiner Mutter auch schon mal Magenschmerzen vor. Im Gespräch mit der besorgten Grete kommen wieder die Rennpferde ins Spiel, die die Mutter letztlich bewegen, dem Sohn zu glauben, obwohl sie ihre Zweifel hat.

⁴⁸⁰ Fischer: Inszenierte Naivität, S.278.

Dass selbst im Bauchweh das Französische zum Ausdruck kommen könnte, beruhigt und bestärkt sie aber in ihrem „diffusen Überlegenheitsgefühl“:⁴⁸¹

„Ja, hattest du denn wirklich Magenschmerzen? Immer so einen Druck, oh, so einen Druck...
„Übertreib es nicht, mein Jung.“ Aber das war vielleicht das Französische, edel wie Rennpferde,
empfindlich, hypersensibel. Wer konnte das wissen?“

(T&W, S.390)

Kontrastiert und vollends zum Witz wird die Ahnengalerie durch den Auftritt eines Onkels, an den sich der Ich-Erzähler einige Seiten zuvor erinnert. Der Mann von Tante Hanni hatte auf dem Balkon der Kempowskis gegessen, Torte gegessen und Gretes stereotyp wiederholte Überzeugung von ihrer aristokratischen Abstammung ad absurdum geführt, denn von Hugenotten, gutem Wein und Familienwappen kann keine Rede sein:

„De Bonsac?“, hatte er gelacht und sich die Augenbrauen gezwirbelt, „das ist ja Blödsinn!
Bohnensack, schlicht und einfach Bohnensack! ‘Prachtvolle märkische Pfarrherren.“

(T&W, S.372)

Mit dieser Entlarvung wird Gretes Standesdünkel die Grundlage genommen und das Beharren auf ihre aristokratische Abstammung, die Bestandteil ihres bürgerlichen Weltbildes und Alltagslebens ist, ins Lächerliche gezogen. Überdies gerät damit eine der Grundfesten der Familiengeschichte ins Wanken, denn die (angeblich) adligen Ahnen und die Rede über sie erscheinen als eine Art Bollwerk gegen den Einbruch des Katastrophalen.

Im Gegensatz zum Feinen und Nervösen der Mutter „entspricht die Linie des Vaters mit ihrer kleinlichen Geschäftigkeit, den Schulden und dem angedeuteten, zum Teil außerehelichen Sexualleben nicht ganz bürgerlich-adligen Vorstellungen; fast grenzt die Heirat der Mutter an eine Mesalliance“.⁴⁸² Ohne sich der implizierten Menschenverachtung bewusst zu sein, versucht sie, Charakterprobleme des Vaters mit antisemitischen Klischees zu begründen:

„Wir sollten ihn mal von der Seite ansehen, ob wir nicht auch meinten, daß in seiner Familie irgendwann mal ein Jüdlein durchgegangen sei? „Diese Nase! Und nun legt er noch die Ohren an, dies Pastür, wie’n Pferd, das beißen will.“ Das sähe ja finiensch aus.“

(T&W, S.130)

Die letzten beiden Zeilen bremsen die Ungeheuerlichkeit der Aussage etwas ab und wenden sie gerade noch ins Humoristische: Karl erinnert nicht an edle Rennpferde, sondern wohl eher an einen bissigen Gaul, wie auch das unvermittelt auftauchende plattdeutsche Adjektiv „finiensch“ (böartig) suggeriert. Vom „Jüdlein“ ist danach keine Rede mehr. Das „Polnische“ wird künftig

⁴⁸¹ Ebd., S.280.

⁴⁸² Ebd., S.277.

für alle in der Familie auftauchenden Probleme verantwortlich gemacht, sowohl von der Mutter als auch vom Vater.

Die Wurzeln der Familie Kempowski „verlieren sich in der Weite des Ostens“, schreibt der Biograf Dirk Hempel, „wahrscheinlich kamen sie aus Polen“.⁴⁸³ Doch offenbar geht es hier nicht nur um biografische Bezüge oder humoristische Wirkung durch die Komik der Wiederholung, sondern auch um Geschichtserfahrung. Unausgesprochen schwingt mit dem wiederholten Hinweis auf all die negativen Eigenschaften, die im Roman dem „Polnischen“ zugeschrieben werden, das chauvinistisch geprägte Polenbild der NS-Propaganda mit. Dabei konnte man sich auf jahrhundertealte Ressentiments berufen, schreibt Jochen Böhlér: auf das Vorurteil des „Kulturgefälles“ von Westen nach Osten, „das sich in Polen angeblich anhand einer allgemeinen Zurückgebliebenheit und Unfähigkeit zu eigenständigen kulturellen Leistungen belegen ließ“.⁴⁸⁴ Damit seien auch die vorgeblich niedrigen Charaktereigenschaften der Bevölkerung assoziiert worden. Ein sprachliches Beispiel Böhlérs hätte auch von Grete stammen können: „Der Begriff ‚polnische Wirtschaft‘ als Synonym für ‚chaotische Zustände‘ lebte wieder auf.“⁴⁸⁵

Im Roman lesen die Eltern Kempowski das negativ assoziierte „Polnische“ vor allem an ihren Söhnen Walter und Robert sowie an deren mitunter mangelhaften Ehrgeiz in der Schule ab. Allein durch die Wiederholung – gleich an acht Textstellen wird das „Polnische“ explizit als Erklärung für Fehlverhalten aller Art herangezogen – erzielt der Schriftsteller einen komischen Effekt. Für Mutter Grete ist die beklagenswerte Eigenschaft, die sie beim Ich-Erzähler entdeckt, noch steigerungsfähig: „Bei mir müsse man ja ständig auf dem Qui vive sein, da komme das Polnische aber dicke `raus.“ (T & W, S.245) Und es ist auch dafür verantwortlich, dass Walter zur stadtbekannten Nachhilfelehrerin „Tante Anna“ geschickt wird:

„Aber: Immer die Schularbeiten nicht machen, das sei ja auch keine Art und Weise, da mußt du dich nicht wundern, wenn wir die Geduld verlieren“. Das wäre das Polnische in unserer Familie, das käme da zum Durchbruch.“

(T&W, S.276/277)

Der wiederkehrende Bezug auf das Polnische in der Familie mit seinen negativen Eigenschaften geht einher mit den politischen Entwicklungen in ihrer zunehmenden Bedrohlichkeit und den Schrecknissen des Krieges, von denen auch die Familie Kempowski nicht verschont wird. Vater

⁴⁸³ Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.11.

⁴⁸⁴ Böhlér, Jochen: Auftakt zum Vernichtungskrieg, Die Wehrmacht in Polen 1939, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006, S.37ff.

⁴⁸⁵ Ebd., S.37.

Karl ist inzwischen Soldat und an der Front. In seinem Heimaturlaub hatte er den Nachhilfeunterricht bei „Tante Anna“ noch angeordnet. Auf deren brachiale Erziehungsmethoden, die gleichwohl komische Facetten haben, wird im folgenden Abschnitt eingegangen.

5.4 Komisches Potenzial einer fragwürdigen Pädagogik

Kempowskis Blöckchentechnik wird in „Tadellöser & Wolff“ von zwei längeren anekdotenhaften Passagen unterbrochen, die sich über einige Seiten hinziehen und die gewissermaßen aus dem Erzählstrang ausbrechen. In ihnen dominiert der Indikativ und die zitierte wörtliche Rede, mehr oder weniger beschränkt auf die Wutausbrüche zweier Lehrerinnen und oft in verkürzter Syntax. Im Folgenden wird untersucht, wie sich dank der von Kempowski hier bevorzugt eingesetzten Sprach- und Figurenkomik⁴⁸⁶ das humoristische Potenzial dieser beiden Frauenfiguren entfaltet. Unterstützt wird die komische Wirkung durch die emotionslosen Reaktionen des kindlichen Erzählers und die ständigen Wiederholungen. Sowohl die Klavierlehrerin Fräulein Schnabel als auch die Nachhilfelehrerin Tante Anna sind von eigenartiger Statur und karikierend beschrieben. Kempowski überzeichnet ihre Erscheinung ins Komisch-Groteske. Diese Figurenzeichnung deutet auf Kempowskis Vorliebe für Gottfried Keller hin, an dem er sich auch schon im „Haftbericht“ orientiert hat. Das trifft vor allem für Tante Anna zu, deren gewalttätige Ausbrüche gegenüber ihren Nachhilfeschülern sich wiederholen:

„Auf der schrägen Ebene ihres Busens, der wie eine Parallelverschiebung ihrer Nase aussah, Brillanten, die wir durch unsere Fron erschuftet hatten. Die hoben und senkten sich mal doller und mal weniger doll.“

(T&W, S.279)

Die Brillanten auf Anna Krögers Busen sind das einzig Schöne an dieser Figur, doch wie aus diesem Zitat hervorgeht, wurden sie von den Kindern „erschuftet“, das heißt mit den verhassten und gefürchteten Nachhilfestunden teuer erkauft. Ihr verstärktes Heben und Senken sind Zeichen für die zunehmende Wut der Lehrerin und damit für die drohenden Konsequenzen in Form von Ohrfeigen oder Tritten. Die komische Inkongruenz ergibt sich aus dem Kontrast zwischen der auf und ab wogenden Kostbarkeit und der Drangsal der Kinder.

⁴⁸⁶ Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel II zur Begrifflichkeit des Komischen.

Tatsächlich hatte Walter Kempowski für sich das Schwänzen der Schule entdeckt und musste Ende 1943 für ein Jahr zum Nachhilfeunterricht.⁴⁸⁷ „Tante Martha“ Ahrens in der Kaiser-Wilhelm-Straße heißt im Roman „Tante Anna“, unter deren Aufsicht die Kinder ihre Schularbeiten machen müssen. Und wenn sie damit fertig waren, konnten sie gleich wieder von vorn anfangen. Ungerührt schlussfolgert der Ich-Erzähler: „Nur Dummköpfe beeilten sich damit“ (T&W, S.281). Dabei wird „Tante Annas“ mundartliche, extrem verkürzte Kommandosprache stets abgeschlossen oder unterbrochen von dem Geräusch der Ohrfeigen, die sie bei jeder Gelegenheit austeilt:

„Kamma hä! Bratsch! bratsch!: Ohrfeigen. Nicht hinkucken, sonst kriegte man auch noch welche.“

(T&W, S.280)

Hier erwähnt der Ich-Erzähler kommentar- und emotionslos seine wichtigste Vermeidungsstrategie: nicht hinschauen. Die Wutausbrüche der Nachhilfelehrerin erinnern an jene des polnischen Kommandanten im „Haftbericht“, der die Häftlinge zum „Scheißedienst“ abordnet. Doch „Tante Anna“ erscheint nicht als Witzfigur, sondern als abschreckendes Beispiel für jene von körperlicher Züchtigung und Unterdrückung geprägte Pädagogik, wie sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert nicht unüblich war und die Kempowski aus seiner eigenen Schulzeit kannte. Er hatte zwar das Kaiserreich nicht mehr erlebt, erläutert Toni Hansel, aber eine Schule durchlaufen, die sich „im Hinblick auf die dort waltende ‚pädagogische‘ Atmosphäre von der restriktiven, autoritären Enge des ausgehenden 19. Jahrhunderts mehrheitlich noch nicht verabschiedet hatte“.⁴⁸⁸ Dass diese Passagen dennoch ein humoristisches Potenzial entwickeln, liegt zum einen an Tante Annas rudimentärer und mundartlich getönter Kasernenhofsprache und zum anderen an der stereotypen Wiederholung der lautmalerisch wiedergegebenen Backpfeifen. Letztlich handelt es sich erneut um eine bedenkliche Komik im Sinne von Preisendanz, denn Kempowski macht sich in diesen Passagegen über jene fragwürdige Pädagogik lustig, die er womöglich selbst als Schüler kennengelernt hat. Dass sich das Zuchthaus als Vergleich anbietet, macht der Schriftsteller an einer Textstelle mit einem intratextuellen Bezug deutlich:

⁴⁸⁷ Hempel: Eine bürgerliche Biografie, S.48.

⁴⁸⁸ Hansel, Toni: Walter Kempowski – ein Pädagoge? Erinnerungen an einen „Schreiber und Dorfschulmeister“, in: Lutz Hagestedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S.189-202.

„Wenn einer zu spät kam hieß es: ‚Wo kommssu jetzt hä?‘ – bratsch! bratsch! Bloß nicht hinsehen, tiefer ins Buch, das sieht eifrig aus. Antofagasta. Bratsch! bratsch! Die Büchermappe fällt hin, Hefte rutschen heraus. Zack! Ein Tritt. Irgendwas schreiben und wenn es dauernd der Name ist.“

(T&W, S.280)

Unterbrochen vom Geräusch der Schläge, die auf seine Mitschüler niedergehen, verfolgt der kleine Walter seine Überlebensstrategien: tiefer ins Buch schauen, etwas schreiben, egal was. Und ohne jeden Zusammenhang taucht plötzlich das Wort „Antofagasta“ auf. Nach der Schreibweise der Stadt und ihrer geografischen Lage hat der Häftling in Bautzen lange gesucht. Die Stadt erscheint als Synonym für die Suche nach Wissen, das es im Gefängnisalltag zu bewahren galt. Hier steht Name unvermittelt im Text und fungiert als Hinweis für den Leser, der damit Zusammenhänge im Werk des Schriftstellers erkennen und selbst den Vergleich mit den Wärtern im Zuchthaus ziehen kann.⁴⁸⁹ Das „einzig Gute“ (T&W, S.283) an Tante Anna war der Umstand, dass der jugendliche Erzähler durch die Nachhilfestunden den Klavierunterricht bei Fräulein Schnabel aufgeben kann. Sie ist die Hauptdarstellerin der anderen pädagogischen Szenen. Obgleich sie keine Ohrfeigen austeilt, ist auch Fräulein Schnabels Unterricht von Behutsamkeit weit entfernt. Wieder hat der Schüler eine Technik entwickelt, um den Unterricht zu überstehen. Er zählt die Minuten, die er schon überstanden hat. In komischer Wiederholung wird die bereits vergangene Zeit „heruntergezählt“:

„7 Minuten rum. (Die Hälfte des ersten Drittels.) ‚Halt die Hand da nicht so blöd!‘“

(T&W, S.161)

„Waren die Etüden heruntergespielt: Aufgabenheft herausholen, abhaken. 15 Minuten `rum. Erstes Drittel.“

(T&W, S.162)

Wieder hat der Ich-Erzähler seine Aufgaben nicht gemacht, diesmal sind es die Klavierübungen. Fräulein Schnabel – Vorbild war die Klavierpädagogin Gertrud Abel vom Landeskonservatorium Leipzig⁴⁹⁰ – treibt die Untätigkeit ihres Schülers zur Weißglut:

„Sie warf den metallenen Vierfarbstift auf die Tasten, ‚pling!‘, und schrie: ‚Du hassoch wieder niecheübt!‘ Vom vielen Hinwerfen war schon Lack abgeplatzt. Die Adern quollen. Ichloobe, du wissmich zum Kasper machen! Da hört sich doch ein und alles auf! Sitzt da wie’n Quarz. Nich die Bohne hatter jeübt.‘ Und sie nahm meine Finger wie Zigarren und drückte sie heftig in die Tasten. ‚So, so und so! So würd’s gemacht. Haste dassapiert? So, so und so! da dia-dam. Issas würlich so schwer?‘“

(T&W, S.163 ff.)

⁴⁸⁹ Vgl. dazu das Kapitel III zur Strategie der Intertextualität.

⁴⁹⁰ Vgl. Bardram, Lars: Stellenkommentare zu „Tadellöser & Wolff“, Kempowski-Archiv Rostock, November 2024. <https://kempowski-archiv-rostock.de/files/kommentare/TW24Nov.pdf> (Abgerufen am 13.06.2024).

An diesen und weiteren Textblöckchen „inszeniert“ Kempowski den Unterricht. Lautmalerisch fliegen diesmal keine Backpfeifen, sondern Farbstifte. Fräulein Schnabel verfährt kaum weniger gewaltsam als Tante Anna, indem sie die Finger ihres Schülers „wie Zigarren“ in die Tasten drückt, um die korrekte Reihenfolge der Noten zu demonstrieren. Trotz der Quälerei auf dem Klavierstuhl setzt der Schriftsteller auch hier komische Signale, indem er Fräulein Schnabels mundartliche Besonderheit – sie zieht Personalpronomen und Verb oder Verb und Artikel zusammen – in Schriftsprache übersetzt und den Namen des Komponisten Chopin verballhornt wiedergibt. Denn am Ende der Raserei verspricht sie ihrem Schüler versöhnlich mal gelegentlich „einen Tschópäng“ (T & W, S.164). Im Vergleich zur Darstellung der Nachhilfelehrerin überwiegt in diesen Passagen die Komik. Dass Fräulein Schnabel trotz ihrer autoritären Methoden und Wutanfälle weniger gewalttätig wirkt, mag vielleicht dem besonderen Verhältnis des Schriftstellers zur Musik geschuldet sein.⁴⁹¹ Man könnte sogar behaupten, dass er eine derart fragwürdige, aber zweifellos musikalische Frauenfigur nur deshalb so humorvoll zeichnen konnte, weil ihm in Bautzen allein die Musik geholfen hat zu überleben, wie er sich im Interview mit Lenz erinnerte. Als Schüler und „höherer Sohn“ habe er für „wenige Tage“ einen Harmonielehre-Kurs am Konservatorium: Das hat „komischerweise gereicht, mir das Prinzip des Quintenzirkels zu verdeutlichen, und das war in dieser Situation meine Rettung“.⁴⁹²

Mag die Romanfigur der Fräulein Schnabel auch weitgehend ein Beispiel für die notwendigen Fiktionalisierungen von Kempowskis Erinnerungen sein, die beständige Weigerung des Ich-Erzählers, seine Schularbeiten zu machen oder für die Klavierstunde zu üben, entspricht offenbar den biografischen Fakten: „Mich zwingen zu müssen, irgendetwas konkret zu lernen, dagegen habe ich einen solchen Widerwillen, ich kann ihn nicht überwinden.“⁴⁹³ Im Roman gibt der Schriftsteller einen winzigen, augenzwinkernden Hinweis, dass sich hinter dem Ich-Erzähler tatsächlich der Schriftsteller verbirgt. Dabei handelt es sich zugleich um einen medialen Bezug, das heißt, der Roman zitiert ein anderes Medium, in diesem Fall ein Klavierstück.⁴⁹⁴ Auf dem Unterrichtsplan stehen Robert Schumanns „Kinderszenen“, die der

⁴⁹¹ Anmerkung: Wenige Monate vor seinem Tod fasste Kempowski in der FAZ seine besondere Beziehung zur Musik zusammen: „Das Einzige, was mich am Tod wirklich traurig macht, ist, dass man als Toter keine Musik mehr hören kann.“ Zitate berühmter Personen (2023) <https://beruhmte-zitate.de/zitate/2012087-walter-kempowski-das-einzige-was-mich-am-tod-wirklich-traurig-mach/> (Abgerufen am 03.07.2024)

⁴⁹² Lenz: Über Phantasie, S.136/137.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Nach den Ausführungen von Frauke Berndt und Lilly Tonger-Erk stellen mediale Bezüge in einem literarischen Text die größte Herausforderung dar, weil dazu die anderen Medien versprachlicht werden müssen. Kempowski beschränkt sich aber in der Regel darauf, die Titel von Musikstücken oder Filmen zu zitieren. Siehe dazu auch das Kapitel III zur literarischen Strategie der Intertextualität.

Klavierschüler ins Konservatorium mitbringt und an denen er letztlich scheitert. Während die Wutausbrüche des Fräulein Schnabel breiten Raum einnehmen, werden die Kompositionen kaum erwähnt. Kempowski belässt es bei der Nennung eines Titels, des letzten der 13 kurzen Klavierstücke:

„Nun die Stücke. Der Dichter spricht. ‚Mach`n bißgen zu‘, sie wär` ja ganz gespannt, sie würd` sich wirklich wundern... Phrasierungen mit dem Handgelenk ausführen, es gab männliche und weibliche, Staccato aus dem Ellenbogen heraus. ‚Da – dia – dam! Und – – – zwei.‘ 17 Minuten `rum. ‚Hörst du das denn nicht?‘ Ja, ich hörte es.“

(T&W, S.162)

In diesem Zitat werden erneut Plattdeutsch-Partikel eingestreut, nicht nur als Kontrast, sondern als Komiksignale, die Fräulein Schnabel durch die verniedlichende Wirkung des Niederdeutschen etwas weniger furchteinflößend erscheinen lassen: „bißgen“ und „wirklich“. Der Skala der absolvierten Zeit hat inzwischen die 17. Minute erreicht. Mit der freigestellten Zeile am Anfang aber foppt der Schriftsteller sein Publikum: Einerseits zitiert er Schumanns Klavierstück „Der Dichter spricht“ und setzt voraus, dass es den Lesern bekannt ist, andererseits aber könnte es sich auch auf ihn selbst beziehen. Ich möchte behaupten, dass der Dichter (Kempowski) an dieser Stelle „spricht“ und sich ausnahmsweise im Text zeigt. Die biografischen Anknüpfungspunkte – seine Liebe zur Musik, seine Abscheu vor dem Lernen und vor allem seine eigenen pädagogischen Überzeugungen – legen es nahe.

Denn diese stehen im krassen Gegensatz zu den Unterrichtsmethoden der beiden Lehrerinnen, die er vermutlich gerade deshalb so ausführlich und drastisch geschildert hat. Beide Lehrerinnen sind Paradebeispiele für eine nicht nur diktatorische und der NS-Ideologie entsprechende Pädagogik, sondern auch für einen Unterricht, der den Kindern Gewalt antut. Im Interview mit Lenz hat Kempowski einmal versucht, sein pädagogisches Selbstverständnis zu erläutern: Der Lehrer solle die Kinder bestätigen „in ihrem Sosein“ und bei ihrer Bildung mit „großer Behutsamkeit vorgehen, so wie man mit Pinzetten arbeitet“.⁴⁹⁵ Als Anhänger der Reformpädagogik, einer „Pädagogik vom Kinde aus“,⁴⁹⁶ hatte er sich stets bemüht, sich pädagogisch anders zu verhalten, als er es aus seiner Jugend in Erinnerung hatte.⁴⁹⁷ Seine pädagogische Attitüde, so argumentiert Hansel, war die konsequente Umsetzung seiner Erfahrung in der Kindheit. Er war ein Pädagoge, und ist es zeitlebens geblieben – ein

⁴⁹⁵ Lenz: Über Phantasie, S.143/144.

⁴⁹⁶ Hansel: Walter Kempowski – ein Pädagoge?, S.196.

⁴⁹⁷ Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.108 ff: Kempowski hat jahrzehntelang als Lehrer an kleinen Dorfschulen in Breddorf, Nartum und in Zeven gearbeitet. Zudem übernahm er einen Lehrauftrag für Literaturdidaktik an der Universität Oldenburg (1980-1991)

„schreibender Lehrer im wohlverstandenen und besseren Sinn des Wortes“.⁴⁹⁸ Diesem schreibenden Pädagogen lag es fern, das erlebte Grauen in der NS-Zeit ungeschminkt vor seinem Lesepublikum auszubreiten und es damit womöglich abzuschrecken. Das gilt auch für die fragwürdige Pädagogik. Mit seiner komischen Figurenzeichnung aber hat er sie decouvriert und zugleich wirkungsvoll angeprangert.

5.5 Komischer Umgang mit einem Tabu

Zur Kindheit und Jugend des kleinen Walter gehören nicht nur seine Erlebnisse mit der Schule und beim Nachhilfeunterricht, sondern auch erste Erfahrungen mit dem Thema Sexualität, das in der Familie Kempowski aber ein großes Tabu ist, den vorherrschenden bürgerlichen Konventionen entsprechend. Wie es vor allem von der Mutter vermieden beziehungsweise durch ihre Rede verschleiert wird, ist für Kempowski immer aufs Neue eine Möglichkeit, seinen Humor unter Beweis zu stellen. Vorherrschende Form ist dabei die Situationskomik, die sich erneut mit gezielt eingesetzten Kontrasteffekten verbindet.⁴⁹⁹ Die inszenierte oder konstruierte Naivität, die vor allem in Gretes Rede und Reaktionen auf die privaten und politischen Ereignisse sichtbar wird, taucht erst im Tadellöser-Roman auf. In ihrer „unerwarteten Kindlichkeit“ produzieren die Szenen, die sich auf die Themen Sexus und Geschlechtlichkeit beziehen, nach der Analyse Fischers eine „fast billige Komik“.⁵⁰⁰ Die erheiternde Wirkung wird durch die wiederkehrenden Versuche der Erwachsenen potenziert, die Themen auszublenden oder nur anzudeuten. Statt die Dinge beim Namen zu nennen, werden Geschlechtsverkehr und ebenso die Gefahren, sich eine Geschlechtskrankheit zuzuziehen, fantasievoll umschrieben. So ergeben sich komische Inkongruenzen, die sich an einer Textstelle mit Raskins script-Theorie auflösen lässt. An einer weiteren wird ein intertextueller Bezug eingesetzt.

Den Anfang macht der Großvater im Rollstuhl: Der Grund für seine Lähmung wird einigermaßen skurril erklärt beziehungsweise maskiert, ohne dass ein Sprecher sichtbar wird. Der Satz im Konjunktiv steht freigestellt mitten in einer Texteinheit über den Besuch von Walter, Robert und Ulla, die den Großvater um Geld für einen Kinobesuch anbetteln:

„In jüngeren Jahren habe er mal Ascheimer umgestoßen, deshalb sei er jetzt gelähmt.“

(T&W, S.30)

⁴⁹⁸ Hansel: Walter Kempowski – ein Pädagoge?, S.201.

⁴⁹⁹ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.

⁵⁰⁰ Fischer: Inszenierte Naivität, S.281.

Mutter Grete wird anderer Stelle etwas deutlicher, aber keineswegs konkret, und nennt es „eine Jugendsünde“ (ebd. S.115). In Wahrheit litt der Großvater an Syphilis. Weshalb ausgerechnet umgestoßene Ascheimer als Ursache für die Lähmung des Großvaters erfunden werden, bleibt rätselhaft und lässt sich erneut mit jenem grotesken Humor erklären, der sich auch schon im „Haftbericht“ feststellen lässt. Die Schlussfolgerung – Ascheimer umstoßen/im Rollstuhl enden – ergibt eine komische Inkongruenz, die sich mithilfe der semantischen script-Theorie auflösen lässt. Die Komik resultiert hier aus der Beziehung der beiden disparaten scripts „jugendlicher Vandalismus“ und „Paralyse“, die in keinem logischen Zusammenhang stehen. Erst im Narrativ der Erwachsenen wird eine Verbindung und zwangsläufige Konsequenz hergestellt, die komisch wirkt.

Das Thema Geschlechtliches nutzt Kempowski auch, um Kontrasteffekte einzusetzen, die zu seinen wirkungsvollsten Instrumenten gehören. In der Romanhandlung stillen die Kinder ihren Wissensdurst über das von den Erwachsenen konsequent Ausgegrenzte und Verdrängte auf ihre Weise. Bruder Robert besitzt „französische Magazine“ (T&W, S.178), die der kleine Walter zwar nicht sehen darf, aber sich dennoch anschaut. Ein Lexikon, das sich im Schreibtisch von Manfreds Vater befindet, beflügelt die Fantasie von Walters Klassenkameraden, da stünden eine „Masse Sauereien drin“ (ebd., S.314). Die folgende Textstelle demonstriert die Folgen der mangelnden Sexualerziehung:

„Ob wir schon mal einen Präser gesehen hätten? Den müsse man dann überziehen, sonst werde man blutig. Blausiegel oder Fromms ‚Männer schützt eure Gesundheit‘. – Das tue gemein weh.“

(T&W, S.314)

Die Zeilen sind zugleich ein Beispiel für die literarische Strategie des Autors, Realitätspartikel in die Textblöckchen einzuspeisen, die als intertextuelle Bezüge fungieren.⁵⁰¹ An dieser Stelle soll darauf eingegangen werden, da sich hier erneut eine konstruierte Naivität mit komischer Wirkung zeigt. Ohne syntaktische Verbindung wird das in indirekter Rede wiedergegebene Halbwissen der Schüler vom zitierten Werbeaufdruck einer Präservativschachtel unterbrochen. In diesem Fall wird auf die Kondommarken „Fromms“ und „Blausiegel“ angespielt; die Automaten trugen damals die Aufschrift „Männer schützt eure Gesundheit“.⁵⁰² Mit diesem Hinweis bekommt das Lesepublikum eine indirekte Charakterisierung der Kinder gleich mitgeliefert. Es sind typische Jungs, die sich wie viele andere in ihrem Alter für Sexualität interessieren. Niemand ist da, ihre skurrilen Vorstellungen von einer vagen Bedrohung zu

⁵⁰¹ Siehe dazu Kapitel III zum Thema Intertextualität.

⁵⁰² Nachzulesen ist die Erklärung in den Stellenkommentaren von Lars Bardram.

korrigieren, die für sie mit dem Thema Sexualität verbunden ist. Die Werbung verspricht einen Schutz vor Krankheiten, in ihrer Fantasie aber erwarten die Kinder eine ganz andere Wirkung: den Schutz vor Blut und schlimmen Schmerzen. Aufklärung ist von den Erwachsenen in ihrem bürgerlichen Verständnis von Anstand und Moral schwerlich zu erwarten.

Tunlichst ausgeblendet werden auch die Zusammenhänge zwischen Geschlechtsverkehr und Fruchtbarkeit. Verantwortlich für den komischen Reiz der Zitate sind Gretes Unbedarftheit und Naivität, die sie selbst bemerkt. In rückblickender Selbsterkenntnis bezeichnet sie sich mit dem plattdeutschen Wort für „Affe“. In zwei fast identischen Texteinheiten – beide sind Beispiele für Situationskomik – zitiert der Ich-Erzähler seine Mutter, die als junge Frau so ahnungslos war, wie sie es nun nicht anders ihren Kindern beizubringen versucht:

In Graal hatten sich meine Eltern kennengelernt. (Immerlos wollte er mich küssen, und ich dacht' ich krieg' davon ein Kind. War ja man ein Aap'.)

(T&W, S.40)

„Immerlos habe er sie küssen wollen, im Strandkorb. Aber sie habe abgewehrt, gedacht, sie kriege ein Kind davon. So unschuldig sei man damals gewesen. Leider.“

(ebd. S.250)

Das letzte Wort, „leider“ und der Satz zuvor stehen jeweils abgetrennt. So wird mehr von den Gefühlen der Mutter erzählt, als der Ich-Erzähler eigentlich wissen kann. Zusätzliche Komiksignale sind das plattdeutsche Wort „Aap“ im ersten und die uneigentliche Rede im zweiten Textblöckchen. Die Komik hat an dieser Stelle eine entlarvende Funktion: So erscheint nicht nur Gretes Einfalt komisch, sondern mehr noch ihr Bedauern, da sie diese rückblickend selbst erkennt.

Dass sich an der Unwissenheit von „Peterpump“ oder „Purzel“ (Gretes Kosenamen für den Ich-Erzähler) so rasch nichts ändern wird, dafür sorgt die Mutter auch an anderer Stelle und vermeidet es beharrlich, „unerwartet kindlich“ und damit komisch, die Dinge beim Namen zu nennen:

(„Abtreibung? Was ist denn das?“ „Die machen da unten so Sachen.“)

(T&W, S.293)

Die Nachfrage unterbricht ein längeres Lamento von Mutter Grete, in dem sie ein Elend nach dem anderen beklagt: Pastor Nagel, der seit der Zerstörung der Nicolai-Kirche „immer klötriger“ wird, der Turm, der ja auch schon Risse zeigt, und arme Leute wie Frau Dr. Vegesack, die sich das Haar nicht nachfärbte, weil ihr „Mann wegen Abtreibung saß.“ (T&W, S.293) Auf

die Nachfrage „Was ist denn das?“, mit der offenbar der kleine Walter seine Mutter aufstört, folgt eine verschämte, die Tatsachen vernebelnde Erklärung: „Die machen da unten so Sachen.“ Die Komik ergibt sich aus der verschleiernenden Antwort auf die neugierige Nachfrage, die Walter erneut Im Unklaren lässt. Weder wird er darüber aufgeklärt, was genau „da unten“ ist, noch über „die Sachen“, die da angeblich gemacht werden. Als grafisches Signal für die Verschleierungstaktik der Mutter fungieren die Klammern. Die Formulierung „Da unten so Sachen machen“ wiederholt sich viele Seiten später, in leicht abgewandelter Form. Als „Purzel“, noch keine 16 Jahre alt, im Februar 1945 zu einer Kuriereinheit einberufen wird, um als Hitlerjunge Kurierdienste für die Heinkel-Werke zu leisten, ist die Mutter höchst alarmiert:

„Und sieh dich vor mein Junge. Es gibt so viele schlechte Frauen, die wollen da unten denn so machen.“

(T&W, S.520)

Die mit diesen Ratschlägen vermittelten Werte und Normen sind wiederum als bürgerlich zu charakterisieren⁵⁰³ Sie sind untrennbar mit Gretes bürgerlichen Vorstellungen und Lebenswelt verbunden. Die Komik in diesem Textblöckchen entsteht aus ihrer besorgten Einfalt, der ernst gemeinten Warnung und ihrer verklemmten, ausweichenden Wortwahl, mit der sie, wie es sich für ihr bürgerliches Selbstverständnis gehört, eher schamhaft verhüllt als erklärt.

Auch von den sexuellen Erlebnissen des Vaters im Krieg erfährt der Leser nur in Andeutungen; er kann (und soll) die Leerzeilen zwischen den Absätzen mit eigenen Schlussfolgerungen füllen. Vater Karl schreibt vom „Etappenleben“ und erwähnt „so niedliche Belgierinnen“ (T&W, S.221). Ganz nebenbei und verbal unverfänglich wird ein möglicher Seitensprung angedeutet:

„Er wohne jetzt übrigens im Landratsamt, sagte mein Vater; ‚mein Gretelein‘ (sieht sie nicht aus wie eine Gräfin?), damit wäre die Sache mit der Zahnarztwitwe nun wohl aus der Welt. ‚Fein.‘“

(T&W, S.270)

Die leicht verschachtelt aufgebaute Texteinheit – mit der verniedlichenden Anrede als Einschub plus Kompliment in Klammern – entspricht der Figur des Vaters in all seiner Befangenheit und Wunderlichkeit. Die komplizierte Syntax ist ein komisches Signal für das schlechte Gewissen eines untreuen Ehemanns. Was genau sich zugetragen hat, bleibt der Fantasie der Leser überlassen. Dazu passt der knappe Kommentar Gretes in der letzten Zeile – „fein“ –, der auf kürzeste Art verrät, dass sie ihren Mann verstanden und durchschaut hat.

⁵⁰³ Vgl. Kyora: Das deutsche Bürgertum, S.249.

5.6 Mit dem Entsetzen Scherze treiben

In der Familiengeschichte der Kempowskis, wie sie im Roman erzählt wird, erscheinen die Schrecken der Zeit nur als bedrohliches Rauschen im Hintergrund, denn das Fatale wird von den Figuren demonstrativ ausgespart „und gerade deshalb thematisch“.⁵⁰⁴ Das gilt vor allem für Grete, die mit ihrem kindlich-naivem Wirklichkeitsmodell das Heillose und die politischen Zusammenhänge zugunsten der Familie und bürgerlicher Konventionen konsequent ausblendet. Auch als die Bomben auf Rostock fallen, wird der Krieg „zu einem abenteuerlichen Ereignis verharmlost“.⁵⁰⁵ Der folgende Abschnitt soll zeigen, wie Kempowski die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges, die im Verlauf der Handlung immer offensichtlicher in den Alltag der Familie eindringt, durch die Verdrängung in ein komisches Licht rückt. Dieses Vorgehen hatte ihm einst den Vorwurf eingebracht, er habe die Nazi-Zeit verharmlost. Fischer sieht darin jedoch eine „bewußte Strategie, den Leser zu provozieren“, und keinen Versuch, „dem Schrecklichen affirmativ zu begegnen“.⁵⁰⁶ Für Kempowskis Verquickung des Argen mit dem Komischen hat Preisendanz eine eigene Formulierung gefunden. Für ihn ist es „keine maßlose Übertreibung zu sagen, hier werde mit Entsetzen Scherz getrieben“.⁵⁰⁷ Für diese unerwartete Nähe zum Scherzhaften spielt auch eine stärkere Variante der inszenierten Naivität eine Rolle: der Simplicissimus-Effekt. Auf ihn wird im letzten Abschnitt eingegangen. Und letztlich kann man sogar behaupten, dass die Darstellung insgesamt als Inkongruenzphänomen einzustufen ist, denn eine Inkongruenz liegt immer dann vor, wenn ein wahrgenommener Sachverhalt mit dem erfahrungsweltlichen Wissen kollidiert, entweder als unpassend oder gar unmöglich beurteilt wird.⁵⁰⁸ Die verharmlosende Reaktion und Rede der Protagonisten, verstärkt durch den plötzlichen Einsatz von Plattdeutsch-Partikeln, die zumeist von Grete eingestreut werden, widerspricht den von Zerstörung und Leid geprägten realen Geschehnissen. So ergeben sich Kontrasteffekte und komische Inkongruenzen, die von Fall zu Fall mithilfe der script-Theorie aufgelöst werden können. Humoristische Wirkung wird zudem erneut mit strategischen Wiederholungen erzielt, die hier allerdings nicht das Familienidiom der Kempowskis betreffen, und durch die Komik der uneigentlichen Rede.

⁵⁰⁴ Vgl. Fischer: Inszenierte Naivität, S.289.

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Ebd., S.270.

⁵⁰⁷ Preisendanz: Komik und Geschichtserfahrung, S.154.

⁵⁰⁸ Müller: Theorie der Pointe, S.103.

5.6.1 Komik der stereotypen Wiederkehr

An dieser Stelle geht es um das leitmotivisch eingesetzte Adjektiv „fabelhaft“, das immer dann seine Komik ausspielt, wenn es im direkten Kontrast zur Realität des Krieges und des Nationalsozialismus steht, und die wiederholt zitierte Alltagsmythe vom sich drehenden Rad des Schicksals. Das Adjektiv in seiner Bedeutung „großartig“ oder „beeindruckend“ erscheint angesichts der Schrecknisse, von denen die Rede ist, deplatziert und inkongruent. Durch seine stereotype Wiederkehr – es findet sich mehr als ein Dutzend Mal – verweist es auf seine eigentliche Bedeutung innerhalb der Romanhandlung: als verschlüsselter Beleg für den Affirmationsdrang des Bürgertums, für seine unbegrenzte Bereitschaft zum kritiklosen Hinnehmen. Die komischen Inkongruenzen, die sich im Zusammenhang mit der Verwendung des Wortes ergeben, werden an einer Textstelle mithilfe von Raskins script-semantischer Inkongruenztheorie verständlicher.

Die Schule ist ein Ort, an dem „fabelhaft“ in eindeutig ideologischem Sinn zum Einsatz kommt. Hintergrund ist die Renovierung der Stadtmauer, von der Lehrer Hannes den Kindern berichtet:

„Die Stadtmauer werde renoviert, ob wir das schon gesehen hätten. Jeden Ziegel reinigten sie mit einem Sandstrahlgebläse. ‚Fabelhaft, wie der Hitler das macht.‘“

(T&W, S.46)

Der humoristische Zusammenhang in diesem kurzen Textabschnitt lässt sich mithilfe der semantischen script-Theorie analysieren: Die beiden sich überlappenden scripts – das „Reinigung“-script im ersten Satz und das „Urheber“-script im darauffolgenden – stehen in Opposition zueinander. Es ergibt sich eine komische Kausalität, indem durch die Formulierung im letzten Satz suggeriert wird, Hitler selbst würde das Sandstrahlgebläse betätigen und jeden einzelnen Ziegel reinigen. Der Abschnitt macht nicht nur die Ideologie deutlich, die der Lehrer den Kindern implizit vermittelt, sondern auch dessen Einfalt.

An anderer Stelle taucht das Adjektiv im Zusammenhang mit der Zerstörung Hamburgs auf, des „ersten Feuersturms des Luftkrieges“, ⁵⁰⁹ den der Ich-Erzähler hautnah miterlebt. Er wird zum Zeugen der Bombardements, weil er im Juli 1943 zu Besuch bei seinem Großvater de Bonsac ist. Die Folgen und die Reaktion des alten Mannes lesen sich wie Szenen aus einem absurden Theaterstück. Die komische Inkongruenz ergibt sich aus seinem einsilbigen, aber hochgestimmten Kommentar:

⁵⁰⁹ Hempel: Eine bürgerliche Biographie, S.51. Walter Kempowski war am 28. Juli 1943 mitten in Hamburg in einen Angriff geraten, den er in einem Bunker überstand.

„Fabelhaft“, sagte er, „alles umgestürzt, nur die große Standuhr nicht.“ Die gehe unentwegt. (...) Hinter dem Haus ein Riesentrichter. Das Maiglöckchenbeet verschwunden, alle Rosen in Dutt. Nebenan der Gartenbunker durch Volltreffer zerstört. Es war aber niemand drinnen gewesen. Wo waren die anderen Bomben hingefallen? Eine von Großvaters Unterhosen hing im Gebüsch. Auch: „Fabelhaft.““

(T&W, S.383)

Die Bilanz nach den Bombardements der Alliierten klingt einigermaßen skurril, da an dieser Stelle nur vergleichsweise triviale Opfer und „Überlebende“ registriert werden: Im Haus steht und funktioniert nur die große Standuhr noch, draußen im Garten sind die liebevoll gepflegten Maiglöckchen- und Rosenbeete und der Gartenbunker vernichtet. Doch der Großvater sieht offenbar keinen Grund zur Klage, wie das kommentierende Adjektiv „fabelhaft“ gleich am Anfang des Textblockchens belegt. Obgleich auch seine Unterhosen, die sich unerwartet im Gebüsch wiederfinden, nur ein weiterer Beweis für die zerstörerische Wucht der Bomben ist. Im krassen Widerspruch zu den desaströsen Folgen potenziert die Wiederholung des Wortes „fabelhaft“ an dieser Stelle den Reiz des Komischen, der mit der Banalität des Objekts, den Unterhosen im Gebüsch, zu tun hat. Angesichts der tatsächlichen Zerstörung der Hansestadt durch den Bombenhagel, bei dem zwischen dem 24. Juli und 3. August 1943 mindestens 35.000 Menschen ihr Leben verloren,⁵¹⁰ ist die Erwähnung dieser Unterhose ein Kontrastmoment, das provokativer kaum auszudenken ist. „Ein Wunder, dass ich das damals überlebt habe“, erinnert sich Kempowski im Tagebuch „Sirius“. (S, S.243). Im Roman habe er die Angriffe auf Hamburg weniger katastrophal dargestellt, als sie in Wirklichkeit waren. Nicht etwa um seine Leser zu schonen, sondern in kritischer Absicht: Er wollte „das deutsche Selbstmitleid nicht herausfordern“.⁵¹¹ Dass es sich bei der Verharmlosung der katastrophalen Folgen des Krieges und der politischen Ereignisse um eine bewusste Strategie des Autors handelt, wurde bereits mit Hinweis auf Fischers Analyse erwähnt (siehe oben).

Die Wiederholung des Wortes „fabelhaft“ ist an einer weiteren Textstelle ein Hinweis auf die ideologische Blindheit des deutschen Bürgertums, auf ihre kritiklose Verehrung eines Demagogen und Massenmörders. Bei Ullas Hochzeitsfeier im Mai 1943 gibt Großvater de Bonsac vor, dem „Führer“ begegnet zu sein. Tatsächlich dürfte er ihn nur von Weitem gesehen haben. Zeitgeschichtlicher Hintergrund ist die Wahlreise durch Deutschland und Österreich, bei

⁵¹⁰ Althoff, Hendrik: Die Bomben, ihre Deutung und ihre Folgen bis heute. Forschung zur „Operation Gomorrha“ 1943, Universität Hamburg, Newsroom-Redaktion (2023) <https://www.uni-hamburg.de/newsroom/newsroom/im-fokus/2023/0724-80-jahre-feuersturm-althoff.html> (Abgerufen am 11.09.2024) Zwischen dem 24. Juli und dem 3. August 1943 wurde Hamburg zum Ziel schwerer Angriffe durch alliierte Bomberverbände. Die exakte Gesamtzahl der Toten der „Operation Gomorrha“ ist nach Angaben Althoffs heute nicht mehr zu klären: Sie liegt aber zwischen 35.000 und 40.000.

⁵¹¹ Ebd., S.244.

der Hitler am 4. April 1938 auch Klagenfurt am Wörthersee besuchte.⁵¹² Unreflektiert und blind für die Verbrechen des Diktators berichtet der Großvater von dem Ereignis, die Haltung und eine Fliegerkappe genügen, um sich ein Urteil zu bilden:

„Am Wörther See war es gewesen, wo ihm Hitler begegnete, in einem Motorboot, mit Fliegerkappe, stehend. ‚Ein fabelhafter Mann.‘“

(T&W, S.337)

Mit dieser „Begegnung“ kündigt sich ganz nebenbei ein weiteres literarisches Projekt Kempowskis an, das für den Schriftsteller von seiner „Deutschen Chronik“ nicht zu trennen war und das zugleich dem von ihm stets zurückgewiesenen Vorwurf, er habe die Nazi-Zeit verharmlost, endgültig den Boden entzieht: 1973 erschien der Befragungsband „Haben Sie Hitler gesehen?“, 1979 folgte der Band „Haben Sie davon gewusst?“ (nämlich von den Verbrechen der Nazis). Großvater de Bonsac ist gewissermaßen der Erste in einer langen Reihe von Menschen, die Antworten geben, ohne Deutung, ohne Kommentar. Im Roman nicht anders als in den beiden Befragungsbänden. Die Komik allerdings, die unschwer in der „Deutschen Chronik“ zu finden ist, macht den Unterschied. Mit ihr provoziert Kempowski sein Lesepublikum und regt es zum Nachdenken an wie etwa mit der stereotypen und damit komischen Wiederholung des Adjektivs „fabelhaft“, das im Widerspruch zu den Schrecken der Nazi-Zeit und des Zweiten Weltkrieges steht. Dass seine dichterische Strategie aber auch fehlschlagen konnte, war dem Schriftsteller durchaus bewusst: „Gefährlich ist das schon, weil man den Leser ja verführt, nur die Oberfläche wahrzunehmen und alles, was dahintersteckt, zu übersehen.“ Zugleich sah er darin den einzigen Weg, die ältere Generation noch einmal dazu zu bringen, über die Nazi-Zeit nachzudenken: „Da muß man sich ja geradezu einschleichen.“⁵¹³

Eine weitere komische Wiederholung außerhalb der familiären Sprachfloskeln ist die Alltagsmythe vom Rad des Schicksals, die ebenso leitmotivisch zum Einsatz kommt wie das Adjektiv „fabelhaft“. Auch hier wird die Komik durch den Kontrast zur schlimmen Realität des Krieges ausgelöst, die Grete in ihrer kindlichen Einfalt immer aufs Neue auszublenden versucht:

„Aber das Rad drehe sich, es gehe bestimmt mal wieder aufwärts, so könne es ja nicht bleiben. Und: ‚Uns geht’s ja noch gold.‘“

(T&W, S.203)

⁵¹² Vgl. Stellenkommentare von Lars Bardram.

⁵¹³ Zimmer, Dieter E.: Die Schule und das Leben. Ein Interview mit Walter Kempowski. In: Die ZEIT/Literatur, Nr. 15, 05.04.1974.

Insgesamt fünfmal beschwört Grete, kindlich-naiv und schicksalsergeben, diese Alltagsmythe vom sich drehenden Rad, die jede tiefere Erkenntnis von dem ersetzt, was tatsächlich außerhalb der Familie und in der Welt vor sich geht. Die sprichwörtliche Formulierung, die ihr der Schriftsteller in den Mund gelegt hat und die im Konjunktiv wiedergegeben wird, wirkt durch die mehrmalige Wiederholung am Ende abgenutzt und fadenscheinig. Wie Nolte in seiner Analyse der Sprichwörter und Redensarten im Werk Kempowskis festgestellt hat, wird sie damit als „leere Sprachhülse entlarvt“.⁵¹⁴ Die immer abgedroschener erscheinende Floskel soll das tatsächliche Geschehen, „das eben *nicht* zu irgendeiner Hoffnung Anlass gibt, umso deutlicher herausstellen“. Wie ein Filter, resümiert Dierks, schalte sich „klisierte Sprache zwischen den Familienbinnenraum und die politischen und militärischen Ereignisse draußen“.⁵¹⁵ Das Zitat oben steht kurz vor dem Ende des 17. Kapitels, nach den Bombardements über Rostock. Auch hier setzt der abschließende, verharmlosende Satz in wörtlicher Rede einen komischen Kontrast: Von keiner Bombe beeindruckt, mitten in den Trümmern, geht es der Familie angeblich nicht bloß gut, sondern sogar „gold“. Mit dieser Steigerung vermittelt Grete erneut ihre kindlich-naive Unerschütterlichkeit und Einfalt. Wieder handelt es sich um eine leere Sprachhülse, der aber einige Bedeutung zukommt, denn mit ihr ist nicht nur der Folgeroman Kempowskis betitelt. Sie taucht auch in Kapitel 34 wieder auf, als im Winter 1945 die ersten Flüchtlingstrecks in Rostock ankommen. Grete kann mit dem Ich-Erzähler nur noch die Küche ihrer schönen Wohnung nutzen, um Koks zu sparen:

„Urgemütlich, uns geht's ja noch gold!“

(T&W, S.503)

Gretes naive Rede steht im Widerspruch zu ihrer Notlage, die sie zwingt, sich stark einzuschränken. „Gold“ geht es ihr und Walter nur im Vergleich zu den zahllosen Flüchtlingen auf den Straßen, die schwer beladen, mit Sack und Pack, in Richtung Westen ziehen, einer ungewissen Zukunft entgegen. Von der von Grete beschworenen Gemütlichkeit kann keine Rede sein. Es handelt sich um eine jener komischen Inkongruenzen, die im nächsten Abschnitt einen Schwerpunkt setzen.

5.6.2 Simple Seelen im Bombenhagel

In den Kapiteln, in denen der Krieg immer deutlicher die Handlung beeinflusst, taucht eine weitere Komikform auf, die im Folgenden analysiert werden soll. Es handelt sich um jenen

⁵¹⁴ Nolte: Sprichwörter und Redensartliches, S.35.

⁵¹⁵ Dierks: Autorenbuch, S.107.

„Simplicissimus-Effekt“, den schon Wapnewski hervorgehoben hat und der großes komisches Potenzial entwickelt. Er bezieht sich auf die brutale Arglosigkeit, mit dem der kindliche Ich-Erzähler auf die Schrecknisse des Krieges reagiert, aber auch auf die politische Einfalt von Mutter Grete. Fischer hat dafür den Begriff der „inszenierten Naivität“ geprägt, die im krassen Gegensatz zur Lebenswirklichkeit der Familie Kempowski steht und deshalb zu komischen Inkongruenzen führt. In diesem Abschnitt geht es darum, Belege für diese Komik zu finden, die gerade in den schlimmsten Kriegstagen zu besonderen Kontrasteffekten und komischen Inkongruenzen führt. Das 17. Kapitel ist dem Vier-Tage-Bombardement der Hansestadt im April 1942 gewidmet. Über mehrere Seiten konzentriert sich die Romanhandlung, in kleine und kleinste Textblöcke zerlegt, auf die Schilderung der Bombardements beziehungsweise die Konsequenzen für die Familie Kempowski und deren Reaktionen. Wie einer Chronologie des Norddeutschen Rundfunks zu entnehmen ist, war Rostock ein Zentrum der deutschen Rüstungsindustrie und daher bevorzugtes Ziel der Alliierten. Allein in der Nacht zum 24. April steuerten 150 britische Kampfflugzeuge auf Rostock zu, beladen mit Spreng- und Brandbomben. Bis zum 27. April fanden mehr als 200 Menschen den Tod, zumeist Zivilisten.⁵¹⁶ Aus der Perspektive des Erzählers muten die Luftangriffe wie ein nüchtern beschriebenes Abenteuer an. Eingestreute Sätze auf Plattdeutsch, die sich auf den wiederkehrenden Aufwand für die in den sicheren Keller flüchtenden Hausbewohner beziehen, lassen den Schrecken wie eine banale Unannehmlichkeit wirken:

„Sobald die Sirenen heulten, sprangen wir aus den Betten. ‚Pollönder‘ anziehen, Wassereimer auffüllen, Springrollos hoch und Fenster anlehnen, damit das Glas bei Bombeneinschlägen – an die niemand glaubte – nicht kaputtginge. ‚Wat’n Umstand, wat’ne Katerie!‘.“

(T&W, S.188/89)

Der Einschub „an die niemand glaubte“ erklärt, weshalb der Erzähler den Eindruck vermittelt, es handle sich um eine bloße „Belästigung“. Auch der letzte Satz verweist auf einen scheinbar unnötigen Aufwand. Nimmt man den Ich-Erzähler als Kronzeugen, scheint niemand einen Bombeneinschlag zu erwarten. Und in diesem naiven Gefühl der Sicherheit kann er den Luftangriffen sogar positive Seiten abgewinnen:

„Kam die Entwarnung nach Mitternacht, dann gab es zwei Stunden schulfrei, das war angenehm, mitunter sogar wünschenswert.“

(T&W., S.191)

⁵¹⁶ Vgl. Norddeutscher Rundfunk: Als Rostocks Innenstadt vom Bombenhagel zerstört wurde, 2024.

Als Ende April eine Lateinarbeit bevorsteht, betet er sogar um einen Luftangriff (ebd.). Die schlimmen Folgen der Bombardements werden zugunsten der eigenen subjektiven Befindlichkeiten und Vorteile gänzlich ausgespart. Der komische Kontrast erscheint im Sinne von Preisendanz bedenklich. Zwei Absätze zuvor kann sich der Ich-Erzähler in seiner kindlichen Naivität über den erleuchteten Himmel in den Bombennächten begeistern:

Manchmal gingen wir nachts nach draußen, Sterne betrachten, die Dreiecke und Trapeze der Scheinwerfer „wie Geisterfinger“, dazu Leuchtspurgeschosse, „ein grandioses Feuerwerk“. „Im Frieden, Kinder, die Leuchtreklamen, *das* war schön.““

(T&W, S.191)

Auch in dieser Texteinheit handelt es sich um eine Konfrontation „der simplen Seele mit der Schrecklichkeit des Geschehens“, die einen „Simplicissimus-Effekt“ auslöst.⁵¹⁷ Mit diesem Kunstgriff gelingt es Kempowski, selbst die schlimmsten Folgen des Krieges humorvoll abzufedern. Er wird an dieser Stelle sowohl vom Ich-Erzähler als auch von Mutter Grete hervorgerufen. Aus ihrer Verharmlosung des schrecklichen Geschehens ergibt sich eine komische Inkongruenz. In der Texteinheit geht es um die Schönheit eines furios erleuchteten Nachthimmels, dessen schlimme Ursache und die zu erwartenden Folgen aber mit keinem Wort erwähnt werden. Das Kind begeistert sich für die militärische Pyrotechnik, die Mutter aber blendet als Erwachsene das bedrohliche Geschehen völlig aus und schwärmt in wörtlicher Rede von harmloser Illumination in Friedenszeiten. Einzig mit ihrer Betonung „*das* war schön“ positioniert sie sich, wenn auch ohne Nachdruck oder gar Weitsicht gegenüber der Begeisterung ihres Sohnes, dem Ich-Erzähler. Der letzte Satz im kurzen Textblock ist freigesetzt und eröffnet einen Assoziationshof, der die Leser geradezu einlädt, sich auf diesen Humor einzulassen.

Auf den nächsten Seiten schildert der Erzähler eindrucksvoll, wie die Einschläge der Bomben immer näher kommen, „es bumste, als ob die Erde festgestampft würde“ (T&W, S.192). Der Luftangriff bringt Fischer zufolge „durch die ‚unerwartete Kindlichkeit‘ der zitierten Bemerkungen die Verdrängungen“ in Gretes Wirklichkeitsmodells hervor.⁵¹⁸ Das konsequente Ausblenden der politischen Zusammenhänge und des Heillosen zugunsten der Familie, der bürgerlichen Formalien und der „feinen Unterschiede“ wirkt dabei nicht nur kindlich, sondern als Kontrast zwischen dem Grauen und dem Trivialen auch komisch. Noch im Luftschutzkeller steht das eigene Hab und Gut im Fokus; wenn schon Scheiben kaputt gehen müssen, dann aber bitte nur beim Nachbarn:

⁵¹⁷ Vgl. Wapnewski: *Simplicissimus* in Rostock.

⁵¹⁸ Fischer: *Inszenierte Naivität*, S.290.

„Die Mauern zitterten, man duckte sich: klirr! Schon wieder eine Scheibe kaputt. (Hoffentlich nicht bei uns.)“

(T&W, S.192)

Und schließlich wird eine der Bomben sogar „poetische Gerechtigkeit“ üben, als das Haus der Heinemanns zerstört wird.⁵¹⁹ Die Nachbarn haben nur knapp überlebt und alles verloren. Angesichts ihres Unglücks bildet der abrupte letzte Satz eine Banalität ab. Die Diskrepanz – der Verlust des Hauses auf der einen Seite (Heinemann), vorenthaltene Halmasteine auf der anderen Seite (Kempowski) – macht deutlich, dass die Kempowskis auch diesen Schrecken zugunsten ihrer eigenen Befindlichkeiten und Bedürfnisse ausblenden. Wobei deren Trivialität genauso komisch wirkt wie die zutage tretende Naivität:

„Etwas später tasteten sich Erdmänner in unseren Keller. Das waren Heinemanns von gegenüber. Augen, Haare, alles voll von Staub, die konnten kaum sprechen. ‚Wasser, Wasser.‘ Alles verloren, mit Müh und Not noch rausgekommen. (Und uns hatten sie damals keine Halmasteine verkaufen wollen.“

(T&W, S.193)

Auf der nächsten Seite wird die Situation noch beängstigender, da die Engländer die Häuser im Tiefflug mit Bordwaffen beschießen (T&W, S.194). Ein eingeschobener knapper Wortwechsel ist ein grandios komischer Kontrasteffekt zu dem grauenhaften Chaos, mit dem sich Grete in ihrer Empörung erneut als simple Seele zu erkennen gibt:

„Das war woll `ne Spitzfeier‘, sagte der Soldat. ‚Keine Ahnung‘, sagte meine Mutter, ‚jedenfalls ist das unerhört....‘.“

(Ebd.)

Die Dialogkomik in diesem kleinen Textbeispiel speist sich nicht nur aus der Einfalt Gretes, die mit ihrer Ausdrucksweise („unerhört“) den Beschuss durch die Engländer zur bloßen, an sie persönlich gerichteten Frechheit herabsetzt, sondern auch aus der Unwissenheit des Soldaten, der das britische Jagdflugzeug „Spitfire“ mit dem Wort „Spitzfeier“ falsch wiedergibt. Zwar handelt es sich um eine Nebenfigur, die nur für wenige Textszenen relevant ist, aber deren Fauxpas zeigt erneut, wie Kempowski über Sprache beziehungsweise über die sprachlichen Eigenheiten seiner Gestalten, Komik evoziert. Das gilt für die Wortwahl des offenbar etwas einfältigen Soldaten ebenso wie für Gretes gespreizte Formulierungen oder ihre unvermittelt eingestreuten, rustikalen Plattdeutsch-Partikel. Das wird auch mit der folgenden Textstelle belegt. Zurück in der Wohnung freut sich die Mutter vor allem darüber, dass die Gardinen unversehrt sind:

⁵¹⁹ Ebd.

„Sie danke Gott auf den Knien“, sagte meine Mutter, daß die Fenster aufgewesen seien. ‚Was für ein Segen‘, und warf Scherben hinaus, ‚...und daß wir die Gardinen zurückgezogen haben, die wären ja alle in’n Dutt gegangen.““

(T&W, S.195)

Hier nimmt die Mischung aus übertriebener, vordergründig frommer Dankbarkeit und plattdeutscher Wortsplitter – die Wendung „in’n Dutt gehen“ wird häufiger verwendet – dem Geschehen jede Bedrohlichkeit. Die Wohnung ist noch intakt; in Gefahr waren offenbar nur die Gardinen. Und Gretes einziger Dank gilt deren Unversehrtheit.

5.7 Resümee

Wie eingangs erwähnt tauchen einige Komikformen, die sich Kempowski für seinem Debütroman „Im Block“ angeeignet hat, auch in „Tadellöser & Wolff“ auf. Besonders auffällig sind die skurrilen Sprachformeln, die im „Block“ nur einen eher kleinen Teil der Handlung prägen und von denen „Jede Menge Barcelona“ die markanteste ist. Im Tadellöser-Roman dagegen bilden diese formelhaften Schnacks das Familienidiom der Kempowskis, sorgen für den außerordentlichen Publikumserfolg des Romans und finden sich fast in allen Kapiteln wieder. Formulierungen wie „Klare Sache und damit hopp“ (Karl) oder „Wie isses nun bloß möglich“ (Grete) sind Beispiele für diese ritualisierte Alltagsrede, die durch zahllose Wiederholungen die Elternfiguren charakterisiert. Es sind jedoch leere Sprachhülsen, mit denen es letztlich nicht mehr gelingt, die Außenwelt zu erfassen. Die Komik der sich wiederholenden Formeln würde nur auf der humoristischen Oberfläche bleiben, wenn sie nicht mit einer weiteren Komikform verknüpft wäre, mit der vor allem Mutter Grete, die zentrale Figur im Roman, aber auch der kindliche Ich-Erzähler gekennzeichnet ist: die inszenierte Naivität. Der Stoßseufzer wie „Wie isses nur möglich“ dient oft als Signal für die Diskrepanz zwischen der politischen Blindheit Gretes und ihrer komisch vorgetragenen Unwissenheit. Die konstruierte und komisch wirkende Kindlichkeit der Mutter, die alles Unangenehme ausblendet, zeigt sich vor allem in den zwei großen Themenbereichen „Sexualität“ und „Krieg“. Den vorherrschenden bürgerlichen Konventionen entsprechend ist die Sexualität ein Tabu in der Familie Kempowski. Von der Mutter wird es daher vermieden, die Dinge beim Namen zu nennen und ihre Kinder aufzuklären, was immer wieder zu komischen Reaktionen und Reden führt. Die konstruierte Naivität und die damit verbundene Komik erscheinen im Zusammenhang mit dem Thema „Krieg“ aber zunehmend fragwürdig oder „bedenklich“ im Sinne von Preisendanz. Als sich die Handlung verstärkt auf die nicht mehr zu ignorierenden Folgen des Zweiten Weltkrieges und namentlich auf den Bombenhagel über Rostock konzentriert, färbt sich der Humor „schwarz“

ein. In der Konfrontation mit dem Katastrophalen, auf das der Ich-Erzähler arglos reagiert, ergibt sich ein komisch wirkender Simplicissimus-Effekt. Diese verstärkende Variante der inszenierten Naivität ist in meiner Analyse an die Kulmination des Fatalen und an seine Darstellung gebunden.

Ergänzt werden die beherrschenden Komikformen – skurrile Sprachformeln, inszenierte Naivität und Simplicissimus-Effekt – von einem ganzen Arsenal weiterer Komikformen, die an dieser Stelle noch einmal aufgezählt werden: die Komik der Wiederholung, die komisierende Verzerrung durch den distanzierenden Einsatz des Konjunktivs I (Komik der uneigentlichen Rede), der stereotype Einsatz von verschiedenen Leitmotiven wie etwa die Alltagsmythe vom Rad des Schicksals sowie die kalkuliert eingesetzten Kontrasteffekte und komischen Inkongruenzen. Wie schon im „Haftbericht“ entwickelt sich auch im Tadellöser-Roman das komische Potenzial zudem in der Wiedergabe sprachlicher, mundartlicher Eigenheiten der Protagonisten, die auf diese Weise charakterisiert werden. Besonders auffallend sind die eingebauten plattdeutschen Dialektsplitter, mit denen der Schriftsteller die ehemalige Zweisprachigkeit von Hoch und Platt in seiner Heimatstadt einfängt und zumeist eine humoristische Wirkung erzielt. Prägnante Beispiele für den Einsatz von Sprachkomik, die bei Kempowski stets mit Figurenkomik verbunden ist, sind die Textpassagen in denen die Nachhilfelehrerin „Tante Anna“ und die Klavierlehrerin „Fräulein Schnabel“ die Hauptrolle spielen. Entsprechend ihrer fragwürdigen Pädagogik kommunizieren sie in verkürzter Kommandosprache mit ihren Schülern.

Abschließend lässt sich feststellen, dass Kempowski für seinen Nachfolgeroman über ein komplexes Komik-Instrumentarium verfügt, das weit über die Anfänge im „Haftbericht“ hinausgeht und einiges zu seinem Erfolg beim Publikum beitrug, ihm aber auch den Vorwurf der Seichtheit und Verharmlosung von Verbrechen und Leid eintrug. Dieser Vorwurf verkennt die Funktion dieser Komik, die nichts mit einer Bagatellisierung des Gegenstandes zu tun haben muss und auch „nicht notwendig mit emotionaler Reserviertheit“ verbunden ist.⁵²⁰ Zwar beruhen viele Abschnitte darauf, „dass sie die Unzulänglichkeit und Lächerlichkeit der Beteiligten bloßstellen“, doch fordern die zugleich zur Anteilnahme an ihrem Schicksal auf.⁵²¹ Das Komische – darüber herrscht innerhalb der Humorforschung seltene Einigkeit – geht in der Regel mit einer „mental distanzierenden Perspektive“ einher, mit der sich Geschichte

⁵²⁰ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.288.

⁵²¹ Ebd.

„Kempowski zufolge umfassend vergegenwärtigen lässt.“⁵²² Mit seinem Witz nimmt er nicht nur eine Haltung der Distanz ein, sie war nicht nur eine Form des Selbstschutzes, seit der Haftzeit in Bautzen geradezu ein „Überlebensmittel“.⁵²³ Als schreibender Pädagoge (im besten Sinn des Wortes) verfolgte er ein klares Ziel: Sein Lesepublikum, das der Schriftsteller zum großen Teil in der älteren Generation vermutete, zum Weiterlesen und Nachdenken zu provozieren, ohne es abzuschrecken. So breitete er das in der NS-Zeit erlebte Grauen nicht ungeschminkt vor seinen Lesern aus, sondern verband es mit Humor. Aus dieser gleichsam pädagogischen Strategie hat er nie einen Hehl gemacht: „Sie lesen es, obwohl es sich mit der Nazizeit beschäftigt und auch bittere Wahrheit drinsteckt: Das macht, daß sie gut verpackt ist, wie bittere Medizin unter süßer Couverture.“⁵²⁴ Und zugleich hält er sich mit dem Einsatz von Heiterkeit und Komik sein Lesepublikum selbst bei schweren Themen oder erschreckenden Inhalten gewogen.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Reinhardt, Stephan: Hungerhalluzinationen. Witz als Überlebensmittel.

⁵²⁴ Hage: Bücher und Begegnungen, S.32.

6 „Sirius. Eine Art Tagebuch“

6.1 Variantenreiche Stimme

„Tagebuch schreiben. Warum? Wahrscheinlich um festzustellen, wo ich meine Zeit gelassen habe.“ (S, S.50) Walter Kempowskis lapidarer Antwort auf die sich selbst gestellte Frage ist nur bedingt zu trauen, zu oft und zu gern verpackt er seine Reflexionen in Selbstironie. Die täglichen Notate im Tagebuch waren für ihn essenziell und untrennbar mit seiner Existenz als Schriftsteller verbunden, wie später noch belegt werden soll. Sie konnten ihm tatsächlich Auskunft darüber geben, wo er seine Zeit gelassen hatte. Die Gattung des Tagebuchs ist per se ein Instrument der Zeitwahrnehmung, Tagebücher sind wie Autobiografien und Briefe „materialisierte Zeit“.⁵²⁵ Wer sie liest, hält gewissermaßen Zeit in den Händen, blättert durch Jahre, Monate und Tage. Im Falle Kempowskis waren es mehr als 50 Jahre. Mit Ausnahme seiner Haft im Zuchthaus in Bautzen, wo ihm jegliches Schreiben verboten war und ihm nur wenige heimliche Notizen auf Zeitungsrändern und Notenblättern gelangen, griff er jeden Tag zu Stift und Notizbuch. Schon als Kind hatte er damit begonnen. Und so wurde das Tagebuch zu seinem ständigen Begleiter. Über die Jahre ist ein umfangreiches Werk entstanden: rund 200 eigene handschriftliche Bände aus den Jahren 1947/48 sowie 1956 bis 2007, insgesamt rund mehrere zehntausend Seiten.⁵²⁶ Heute befinden sie sich in seinem Nachlass in der Akademie der Künste in Berlin.⁵²⁷ In seinen Tagebüchern hat Kempowski eine besondere, variantenreiche Komik entwickelt, die im folgenden Kapitel am Beispiel von „Sirius“, seines ersten veröffentlichten Tagebuchbandes, in ihren unterschiedlichen Ausformungen untersucht werden soll.

Nach Kempowskis Debüt, dem Haftbericht „Im Block“, und dem Roman „Tadellöser & Wolff“, dem Pionierband der „Deutschen Chronik“, erscheint es nur folgerichtig einen weiteren „Erstling“ im Hinblick auf die von Kempowski eingesetzten Komikformen zu analysieren: „Sirius“, das Tagebuch des Jahres 1983 und erschienen 1990, ist das erste seiner drei zu Lebzeiten veröffentlichten Tagebücher. Vor seinem Tod erschienen außerdem „Alkor“ (2001), das Tagebuch des Wendejahres 1989, und „Hamit“ (2006), in dem Kempowski von seiner ersten

⁵²⁵ Dusini, Arno: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S.9/10.

⁵²⁶ Hempel, Dirk: Tagebücher, in: Walter Kempowski Handbuch, von Carla Damiano, Andras Grünes und Sascha Feuchert (Hrsg.), Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.132.

⁵²⁷ Ebd.

Rostock-Reise nach der Wiedervereinigung erzählt. Das umfangreiche Werktagebuch zum „Echolot“ – „Culpa“, erschienen 2005 – wird ebenfalls zu seinem Tagebuchwerk gezählt. Posthum schließlich kam „Somnia“ (2008), der letzte Tagebuch-Band der „Wende-Trilogie“ auf den Markt, in dem er den Prozess der Wiedervereinigung weiterverfolgte und den er noch selbst für den Druck vorbereiten konnte. In „Sirius“ berichtet er nicht nur von seinen letzten Arbeiten und Korrekturen am Abschluss der „Deutschen Chronik“, dem Roman „Herzlich willkommen“, sondern auch über den Beginn eines neuen Buchprojekts, den Roman „Hundstage“. Titelheld ist der alternde Schriftsteller Alexander Sowtschick, der als Protagonist des Romans „Letzte Grüße“ wieder die Bühne betritt. Der vorletzte Roman Kempowskis aus dem Jahr 2003 ist zugleich Thema des letzten Kapitels dieser Arbeit.

Auf den Witz in der „Deutschen Chronik“ und auch in den Tagebüchern Kempowskis ist in der Vergangenheit zwar immer wieder hingewiesen worden, aber im Fokus einer literaturwissenschaftlichen Analyse stand er selten: „Er wird oft gerühmt, aber kaum einmal ergründet“, schreibt Tom Kindt, der in dieser Arbeit schon mehrfach zitiert wurde und der zu den wenigen Literaturwissenschaftlern gehört, die sich ausführlich mit der Komik in Kempowskis Werk beschäftigt haben.⁵²⁸ Er hat das Wende-Tagebuch „Alkor“ untersucht und die verschiedenen Spielarten der Inkongruenz beziehungsweise Komikerzeugung in einer „Kleinen Morphologie der Kempowski’schen Tagebuchkomik“ vorgestellt.⁵²⁹ Viele der von ihm klassifizierten Formen in „Alkor“⁵³⁰ lassen sich auch in „Sirius“ wiederfinden. Dieses Instrumentarium ist so umfangreich, dass in diesem Kapitel auf eine Analyse nach Raskins script-semantischer Inkongruenztheorie verzichtet werden soll. Sie hatte sich für die in den Romanen „Im Block“ und „Tadellöser & Wolff“ vorherrschende „Brockentechnik“⁵³¹ mit kleinen und kleinsten Textblöckchen angeboten. Die Komik in diesen weitgehend abgeschlossenen Texteinheiten oder Momentaufnahmen konnte in vielen Fällen mithilfe der script-Theorie deutlicher herausgearbeitet werden. Für die Eintragungen im Tagebuch jedoch ist Raskins Methode weniger hilfreich. Sie sind komplexer, multifunktionaler und zumeist auch deutlich länger als die kurzen, gezielt auf Kontraste, komische Inkongruenzen und letztlich auch auf Pointen ausgerichteten und formulierten Textblöcke in den beiden bereits untersuchten

⁵²⁸ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.277.

⁵²⁹ Ebd., S.280. Kindt zufolge hat sich in den vergangenen Jahrzehnten die Auffassung durchgesetzt, dass im Zentrum einer einleuchtenden Definition und angemessenen Theorie des Komischen das Konzept des Kontrasts beziehungsweise der Inkongruenz stehen sollte.

⁵³⁰ Ebd., S.275ff.

⁵³¹ Anmerkung der Autorin: Wie im vorigen Kapitel zum Tadellöser-Roman ausgeführt, wurde dieser Begriff 1972 von Peter Wapnewski geprägt.

Romanen. Die verschiedenen Komikformen in „Sirius“ lassen sich dank Kindt aber klar unterscheiden und analysieren. Sein Instrumentarium ist meines Erachtens für eine systematische Analyse ausreichend.

Allgemein unterscheidet Kindt zunächst zwischen der „Komik der Montage“, der „Komik des Kommentars“ und der „Komik des Protokolls“.⁵³² Die Montagekomik, die erste der drei Grundformen, ist in „Alkor“, aber auch in „Sirius“ anzutreffen, im Vergleich zu den anderen beiden Formen der Komikerzeugung allerdings deutlich seltener. Sie entsteht dadurch, so Kindt, „dass zwei miteinander auffällig kontrastierende Textelemente räumlich nebeneinander platziert werden“.⁵³³ Beim Resultat handele es sich zumeist um „Nonsenshumor im Sinne der neueren Komikforschung“.⁵³⁴ Die zweite Grundform, die Kommentarkomik, trete immer dann ein, wenn „Kempowski durch seine Reaktion auf Ereignisse, Äußerungen oder ähnliches Inkongruenzen sichtbar werden lässt oder herstellt“.⁵³⁵ Die komischen Inkongruenzen der Protokollkomik, der dritten Grundform, ergeben sich nicht durch bestimmte Interpretationen oder Bewertungen von Ereignissen, „die Komik liegt hier bereits in den gleichsam nur stenographierten Situationen“.⁵³⁶ Kindt zufolge handelt es sich um das, was in der Humorforschung als Situationskomik eingestuft wird. Und diese wiederum ist in „Alkor“ und „Sirius“ in der Regel Dialogkomik. Eine weitere Spielart der Kommentarkomik trägt die Überschrift „Komik der Verstellung“, in denen Kindt alle Fälle des Komischen zusammenfasst, die auf der Technik des absichtsvollen Dummstellens beruhen. Indem Kempowski den Ahnungslosen spielt, gewinnt er einen „abweichenden, fremden und verfremdenden Blick auf Ereignisse, Verhaltensweisen und Meinungsbekundungen“.⁵³⁷ Auch diese Kategorie wird in dieser Arbeit übernommen. In „Sirius“ ist sie wörtlich zu verstehen, wie später belegt werden soll: Hier geht es tatsächlich um Verstellung, um Gaukelei und Inszenierung. Unter der Überschrift „Komik der Fortschreibung“ schließlich, ebenfalls eine Variante der Kommentarkomik, versteht Kindt die Versuche Kempowskis, im Wendejahr bestimmte Äußerungen zu verstehen. Wobei er den Ausgangspunkt seiner Überlegungen so fortschreibt, sodass „Unklarheiten, Schiefheiten, Fehler oder Nebenbedeutungen freigelegt werden“.⁵³⁸ Für „Sirius“ lässt sich auch diese Kategorie übernehmen, doch bezieht sie sich hier weniger auf

⁵³² Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.282-286.

⁵³³ Ebd., S.282.

⁵³⁴ Ebd. Zwischen den inkongruenten Elementen besteht nach den Worten Kindts nur ein Kontrast, „bei sonstiger Komik jedoch neben dem Kontrast auch eine Korrespondenz“.

⁵³⁵ Ebd., S.283.

⁵³⁶ Ebd., S.286.

⁵³⁷ Ebd. S.285.

⁵³⁸ Ebd., S.283.

Wortbeiträge, die den Schriftsteller aufmerken lassen, sondern vielmehr auf vergleichsweise banale Anlässe, die ihn veranlassen, über mehrere Seiten hinweg seine Überlegungen dazu fortzuschreiben. Darauf soll später noch näher eingegangen werden.

Im Folgenden halte ich mich in diesem Kapitel immer dann an Kindts Formenlehre, wenn es eine Übereinstimmung mit den Komikformen in „Sirius“ gibt. Unter der „Komik der spöttischen Verehrung“, mit der Kempowski sich mit Thomas Mann auseinandergesetzt hat, und der „Komik der Selbstverspottung“, verstehe ich schließlich ganz eigene Spielarten der Komikerzeugung, für die es in der Forschungsliteratur zu Kempowskis Tagebüchern bisher kein Vorbild gibt. Hinzu kommen weitere Komikformen, die der Schriftsteller in seinen Romanen erprobt hat und die in dieser Arbeit bereits untersucht wurden: die „Komik der Wiederholung“ und kalkuliert eingesetzte Kontrastmomente mit komischem Potenzial.

Die wichtigsten Spielarten der Komikerzeugung in „Sirius“ lassen sich aus Gründen der Übersichtlichkeit mit knappen Überschriften versehen: die „Komik der Übertreibung“, die mitunter radikal ausfallen kann oder die mit der gegen Schriftsteller-Kollegen wie Grass, Böll oder Lenz gerichteten „Kunst der Beleidigung“ einhergeht, die „Komik der Selbstverspottung“, „Komik der Verstellung“ und „Komik der spöttischen Verehrung“. Die Übergänge sind oft fließend. In witzigen Prosa-Miniaturen werden mitunter gleich mehrere Komikformen durchdekliniert oder miteinander kombiniert. Das gilt ebenso für jene Fälle des Komischen, in denen Kempowski mit den Tücken des Alltags oder der Rücksichtslosigkeit der Welt zu kämpfen hat und die ich unter der Überschrift „Komische Interaktionsdramen“⁵³⁹ zusammengefasst habe. Durchgehendes Element der Tagebuchkomik ist Kempowskis Lust an der Provokation und an der Groteske, mit der er das Skurrile im Leben beobachtet, sich lustig macht über eigene und fremde Marotten und Eigenarten, in immer neue Rollen schlüpft, sich mit literarischen Größen misst und nach Bestätigung seiner biografischen Legende sucht, mit der er seine angebliche Ausgrenzung im bundesdeutschen Literaturbetrieb beklagt.⁵⁴⁰ Die Analyse belegt, dass seinen vielen Selbstinszenierungen zu misstrauen ist, denn sie sind immer nur gültig für den Augenblick und Bestandteil einer sehr bewussten Politik der Autorschaft, wie im Abschnitt über das Tagebuch als literarisches Werk dargelegt wird. Die vorliegende Untersuchung wird im Ergebnis zeigen, dass die bereitwillig erteilten Auskünfte zu seinem

⁵³⁹ Vgl. Plöschberger: Der dritte Turm, Die Tagebücher Walter Kempowskis, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S.38. Plöschberger hat den Begriff „Interaktionsdramen“ im Zusammenhang mit Kempowskis Reaktionen auf die „Zumutungen und Herausforderungen des Alltags“ geprägt.

⁵⁴⁰ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.

Werk und zu seiner Person sich am Ende zu keinem gerundeten Persönlichkeitsprofil zusammensetzen lassen. Als Inszenator seiner selbst verblüffte er sein Publikum immer aufs Neue.

Anders als der Ich-Erzähler, der sich vor allem im Haftbericht „Im Block“, aber auch in „Tadellöser & Wolff“ vorwiegend im Hintergrund hält und sich zurücknimmt, ganz in seiner Funktion als Berichterstatter aufgeht und erst die Bedingungen schafft für die Äußerungen der anderen – über weite Strecken herrscht die indirekte Redewiedergabe vor –, kommt Kempowski in seinen Tagebüchern selbst zu Wort. Er findet zu seiner „eigenen“ Stimme, die er jedoch absichtsvoll variiert und seinen Autorinszenierungen anpasst.⁵⁴¹ Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass Kempowski mit seinen Notaten sein Denken, Erleben und Beobachten ins Tagebuch verlegt, in das er nicht nur vor dem Schlafengehen, sondern auch tagsüber schreibt. Er trägt „jede nur denkbare Beobachtung ein, auch Reflexionen und all das, was ich mir sonst nicht durchgehen lassen darf: Klagen und Schimpfereien“.⁵⁴² Seine Tagebücher sind „Collagen des Eigenen: Erzähltes und Zitiertes, Geträumtes und Rasoniertes“.⁵⁴³ Der Entschluss, sie zu veröffentlichen, hatte nicht zuletzt mit der Neugier der Besucher zu tun, die ihm in seinem „Haus Kreienhoop“ in Nartum willkommen waren, die oft scharenweise die Gelegenheit nutzten, den Schriftsteller einmal außerhalb der Buchseiten zu erleben. Sie waren ihm Last und Lust zugleich. Manchmal lasse er seine Tagebücher herumliegen, erzählte er Volker Hage, „und dann freut es mich, wenn Fremde darin blättern“.⁵⁴⁴ Und da das häufiger geschah, entschied er sich, dem offensichtlichen Interesse nachzukommen und 1990 sein erstes Tagebuch zu veröffentlichen. Der Titel „Sirius“, die lateinische Bezeichnung für den „Hundstern“, verrät bereits seine Verbindung zum 1988 erschienenen Roman „Hundstage“, über dessen Entstehung Kempowski im Tagebuch Auskunft gibt und in dem erstmals der Schriftsteller Alexander Sowtschick als Protagonist auftaucht.

Für Kempowski war das Mitschreiben der persönlichen, gesellschaftlichen und politischen Ereignisse eines Tages ein wichtiger Bestandteil seines Schriftstellerdaseins, eine notwendige, dichterische Praxis, unverzichtbar und gleichsam die Voraussetzung für sein literarisches Schaffen. Er hielt es für so essenziell, dass er es auch von seinen Kollegen einforderte: „Ein

⁵⁴¹ Plöschberger, Doris: „Als Mörder neige ich zum Erwürgen“, Zur Radikalität der Inszenierung in Walter Kempowskis Tagebüchern „Sirius“ und „Alkor“, in: Carla A. Damiano, Jörg Drews und Doris Plöschberger (Hrsg.), „Was das nun wieder soll. Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis, Göttingen: Wallstein Verlag, 2005, S.192.

⁵⁴² Hage: Bücher und Begegnungen, S.106.

⁵⁴³ Plöschberger: Zur Radikalität der Inszenierung, S.196.

⁵⁴⁴ Hage: Bücher und Begegnungen, S.106.

Schriftsteller, der kein Tagebuch schreibt, ist irgendwie schief gewickelt, mit dem stimmt was nicht.“⁵⁴⁵ Aber für all jene, die seine Ansichten zum täglichen Notat teilten, hatte er einen eigenen Platz in seinem Haus in Nartum geschaffen: den fensterlosen Turm, den er 1983, dem Tagebuchjahr von „Sirius“, anbauen ließ. Zunächst als Ort für die Erinnerungen an seine Heimatstadt Rostock gedacht, wurde der Turm nach der Wiedervereinigung zur Tagebuchbibliothek umfunktioniert.⁵⁴⁶ Auf speziell eingebauten Regalen, die der Rundung des Turms folgen, steht eine ansehnliche Sammlung von veröffentlichten Diarien bekannter und berühmter Persönlichkeiten „bis hin zu Andy Warhol“, wie Andrea Pontzen schreibt.⁵⁴⁷ Dazu hängen an den Wänden Porträts berühmter Tagebuchautoren von Goethe bis Thomas Mann.

Als „Laboratorium des Werks und Spiegel des Lebens“, als „literarische Werkstattschau und Bericht eines scharf beobachtenden Zeitzeugen“ hat sein Biograf Dirk Hempel Kempowskis Tagebücher bezeichnet.⁵⁴⁸ In späteren Jahren habe er zumeist mehrmals täglich Beobachtungen und Gedanken niedergeschrieben. So wurden die Tagebücher neben der „Deutschen Chronik“ und dem monumentalen „Echolot“ zur dritten Säule seiner Arbeit.⁵⁴⁹ Nach Ansicht von Jörg Drews muss sie vor allem als „Gegenstück, Gegengift und Entlastungsmanöver für jene Selbstverleugnung“ gesehen werden, die ihm die Arbeit am „Echolot“ abverlangte.⁵⁵⁰ Der besondere Tonfall der Tagebuch-Stimme indes ist nicht unbekannt. In ihm klingt etwas mit, „was als Erzählhaltung auch die Romane Kempowskis kennzeichnet: das Dissonante, das Exaltierte und leicht Überzogene, das Groteske und Aberwitzige“.⁵⁵¹ Im „Haftbericht“ findet sich dieser Tonfall etwa in den skurrilen Sprachformeln der Häftlinge, die unter anderem der verbalen Verstärkung von Begeisterung dienen, und in „Tadellöser & Wolff“ in den formelhaften Schnacks, die das Familienidiom der Kempowskis prägen.

Zugleich ist das Tagebuch eng mit der schriftstellerischen Arbeit am Roman „Hundstage“ verbunden, dessen Entstehung Kempowski in „Sirius“ kommentiert. Der Protagonist Sowtschick, der sich in „Letzte Grüße“ auf Lesereise quer durch die USA begibt, bleibt in „Hundstage“ daheim und schreibt in heißen Hochsommertagen an einem Roman über einen

⁵⁴⁵ Ebd., S.107.

⁵⁴⁶ Plöschberger: Der dritte Turm, S.37.

⁵⁴⁷ Pontzen, Andrea: „Sichtachsen“. Quer durch Walter Kempowskis Haus und seine Montage „Echolot“ (o.J.) <https://literaturkritik.de/id/12287> (Abgerufen am 19.12.2024).

⁵⁴⁸ Hempel: Tagebücher, S.132/133.

⁵⁴⁹ Vgl. Plöschberger: Der dritte Turm, S.41.

⁵⁵⁰ Drews, Jörg: Die Dämonen reizen – und sich dann blitzschnell umdrehen, als sei nichts. Über Walter Kempowski, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S.48.

⁵⁵¹ Plöschberger: Zur Radikalität der Inszenierung, S.193.

Schriftsteller, der seinerseits im Winter an einem Roman arbeitet, der im Sommer spielt – mit erkennbaren Parallelen und Ähnlichkeiten zwischen dem Titelhelden Alexander Sowtschick und Walter Kempowski. Der Übergang zwischen der Welt des Tagebuchs und der Welt des Romans ist gleitend, sie fallen sich gleichsam „gegenseitig ins Wort“.⁵⁵² Daniel Randau spricht von fast 40 „doppelten Details“, die bereits eine einmalige Lektüre beider Bücher zutage gefördert hat.⁵⁵³ Angeblich ist „Sirius“ vor dem Roman produziert worden, ist aber erst nach Fertigstellung der „Hundstage“ erschienen. Alle Übereinstimmungen zwischen den „realen“ Ereignissen im Tagebuch und in ihrer Romanversion könnten nach Ansicht Randaus also nachträglich in den Text eingestreut worden sein. Er geht sogar so weit zu behaupten, es handle sich bei ihnen „um eine Sorte literarischer Ostereier“⁵⁵⁴, die das Lesepublikum suchen und finden soll.

Tage ohne einen Eintrag ins Tagebuch kamen Kempowski „dumm und leer vor“.⁵⁵⁵ Für das Lesepublikum ist dieser Fleiß ein Gewinn, denn die Tagebücher Kempowskis bieten einen Blick auf die Existenz eines Autors und die Interna seines literarischen Produktionsprozesses, der trotz seines Mitteilungsbedürfnisses allerdings wenig Intimes verrät. Dafür erfahren Leser und Forscher seines Werkes viel über seine Befindlichkeiten, sein literarisches Geltungsbedürfnis und seine oft drastischen Ansichten über Kollegen, vermeintliche Feinde und Freunde. Die Erwartung, es handle sich um die Aufzeichnung dessen, was der Schriftsteller wirklich, wortwörtlich, spontan und unkorrigiert aufs Papier gekritzelt habe, wird allerdings enttäuscht. Da die Eintragungen naturgemäß in Sprache erfolgen, sind sie immer auch Reflexion, sind nicht das Ereignis oder Erlebnis selbst, sondern bestenfalls dessen sprachlich vermittelte Abbildung. Diese Voraussetzungen des Diariums und der Unterschied zwischen Notat und realem Ereignis waren Kempowski bewusst: In der Reflexion würden die Tatsächlichkeiten „ihren fiktiven Charakter freigeben“. Erst in der Ausformulierung entstünden „die Tatsachen, an denen ich mich orientiere“.⁵⁵⁶

Diese Fiktionalisierung seines alltäglichen Erlebens wird noch verstärkt durch die Intensive Überarbeitung, die der Schriftsteller seinen Tagebüchern vor der Veröffentlichung unterzog.

⁵⁵² Vgl. Böttcher, Philipp/Sina, Kai (Hrsg.): Walter Kempowskis Tagebücher. Selbstausdruck, Poetik, Werkstrategie, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014, S. 31.

⁵⁵³ Randau, Daniel: „Jawohl, ich bin’s“, Autorinszenierungen in „Hundstage“ und „Sirius“, in: Philipp Böttcher/Kai Sina, (Hrsg.), Walter Kempowskis Tagebücher, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014, S. 139.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Hage: Bücher und Begegnungen, S.106.

⁵⁵⁶ Ebd.

Dieses Verfahren hielt er für durchaus legitim. Man müsse die erste Niederschrift vom publizierten Text unterscheiden, sagte der Schriftsteller im Interview mit Thomas Combrink.⁵⁵⁷ Da die täglichen Notizen oft bruchstückhaft und für den Leser unverständlich seien, müsse „ausformuliert“ werden. Auch aus anderen Niederschriften – Briefe, Protokolle oder Ähnliches – gewann er Tagesnotate, die seiner Ansicht nach ins Diarium gehörten. Kempowski sah folglich „explizit keinen Widerspruch“ zwischen der literarischen Gestaltung eines Tagebuchs und dessen Authentizität.⁵⁵⁸ Die naheliegende Gleichung, in der eine nachträgliche Überarbeitung für Inszenierung und damit für „Verfälschung“ stehe, greife ebenso zu kurz wie „der vermeintliche Gegensatz von authentischem ‚Selbstaussdruck‘ und manipulierendem ‚Rollenspiel‘“⁵⁵⁹, argumentieren Philipp Böttcher und Kai Sina. Kempowski, der in seinem Schriftstellerleben stets das Bild des seriösen Bürgerkünstlers kultiviert hat, markiert nicht nur die Rollen, in die er im Tagebuch schlüpft, „sondern legt auch den Akt der Maskerade immer selbst schon als solchen offen“⁵⁶⁰

Diese Form der offen gelegten Maskerade hat Sina zum Anlass genommen, Kempowskis Tagebüchern grundsätzlich eine „Beichtfunktion“ zuzuschreiben, indem er das „Vergehen“ der absichtsvollen Inszenierung eingesteht, öffentlich bekennt, aufdeckt „und dadurch in seiner verfälschenden Absicht entlarvt“.⁵⁶¹ Entsprechend gibt Kempowski „denn auch zu Protokoll, Tagebuchschreiben sei ein protestantischer Brauch, Katholiken gehen zur Beichte“.⁵⁶² Die weiteren Ergebnisse von Sinas Studie „Sühnewerk und Opferleben“, die der Frage der Schuld als Antrieb für Kempowskis literarische Lebensleistung nachgeht, müssen hier nicht wiederholt werden, da sie im Hinblick auf die Komik im Werk des Autors nichts Wesentliches beitragen. Tatsächlich ist das Rollenspiel in „Sirius“ immer auch Ausdruck seines speziellen Humors, wie später erläutert werden soll.

Anders als Sina sieht Doris Plöschberger in Kempowskis Diarien „alles andere als Beichtliteratur“.⁵⁶³ Sie sind nach ihrer Analyse vielmehr ein „Ausdruck seiner Fabulierkunst und Schreiblust“.⁵⁶⁴ Er verwickelt seine Leser in ein „Spiel mit Entlarvung und Maskierung,

⁵⁵⁷ Combrink, Thomas: Interview mit Walter Kempowski vom 7. Juni 2005 in Nartum, in: Kempowski-Archiv Rostock, Ein bürgerliches Haus e.V. (Hrsg.), Die Spalten, Text und Bilder aus dem Kempowski-Archiv, Rostock: Verlag Redieck & Schade, 2006, S.16.

⁵⁵⁸ Böttcher/Sina: Walter Kempowskis Tagebücher, S. 15.

⁵⁵⁹ Ebd.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Sina, Kai: Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski. Göttingen: Wallstein, 2012, S.38.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Plöschberger: Der dritte Turm, S.40.

⁵⁶⁴ Ebd.

mit Bekenntnis und Verhüllung“⁵⁶⁵. Dabei relativiert er seine vielfach abgründigen Fantasien „oft genug schon im nächsten Eintrag, um ihnen so alles Bekenntnishafte und Endgültige zu nehmen“.⁵⁶⁶ Den zahlreichen Metamorphosen Kempowskis ist also nicht zu trauen: So exhibitionistisch sein Tagebuch „Sirius“ mitunter auch erscheinen mag, letztlich gibt der Schriftsteller nichts von sich selbst preis. Auch seine Selbstinszenierung als notorisch gekränkter, isolierter und missverstandener Autor ist vor diesem Hintergrund auch nur eine Rolle unter vielen. In der Folge endet jede Suche nach dem vermeintlich „wahren Ich“ des Diaristen hinter der Kostümierung zumeist ohne belastbares Ergebnis.

6.2 Biografische Legende

In „Sirius“ werden die Ereignisse des Jahres 1983 mit Notizen aus 1990, dem ersten Jahr nach der Wiedervereinigung, kommentiert, weil „Sirius“ in diesem Jahr überarbeitet wurde, sodass sich eine komplexe Collage ergibt. Die 1989 vollzogene Wiedervereinigung war etwas Unvorhersehbares, das nicht zu planen oder vorstellbar war, von dem sich Kempowski herausfordern ließ und auf das er mit seinem Tagebuch „Alkor“ reagierte. Der historische Wendepunkt ist für Kempowski eine derart dramatische Zäsur, dass sie auch in „Sirius“ nicht ohne einen Kommentar bleibt. Aber er betrifft nicht das Ereignis selbst, sondern die persönlichen Folgen für den Schriftsteller und verweist auf eine „biografische Legende“⁵⁶⁷, die leitmotivisch das gesamte Tagebuch durchzieht und verantwortlich für verschiedene Komikformen ist und die im Folgenden erläutert werden soll. Als Einstieg bietet sich eine fast beiläufige Bemerkung an, die Kempowski im Zusammenhang mit dem Zukunftsforscher Robert Jungk notiert hat. Sie könnte durchaus auch auf ihn selbst gemünzt sein, denn zu einer ganz ähnlichen Formulierung kommt er 2002 in einem Interview mit Sven MichaelSEN, auf die noch eingegangen wird.⁵⁶⁸ Das Datum, der 16. Oktober 1983, und der Bezug zu Jungk entlasten Kempowski zugleich vom Verdacht der Besserwisserei:

„Die sogenannten Herrschenden haben zwar die Zeichen begriffen, aber die Notbremse ziehen sie nicht. Daß Jungk bisher recht behalten hat, wird ihn nicht freuen. Es ist nichts schlimmer als recht zu behalten. Das verzeihen einem die Menschen nie.“

(S, S.483/484)

⁵⁶⁵ Ebd., S.39.

⁵⁶⁶ Ebd., S.40.

⁵⁶⁷ Kaiser, Gerhard: Umgang mit Größen, Kempowskis Tagebücher als Medien der Autorinszenierung, in: Philipp Böttcher/Kai Sina (Hrsg.), Walter Kempowskis Tagebücher, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014, S.74.

⁵⁶⁸ MichaelSEN, Sven: „Der Ärger muss raus“, Interview mit Walter Kempowski, „Stern“, 03.04.2002.

Der Satz am Schluss lässt sich besser einordnen, wenn man zunächst einen kurzen Blick auf die Rezeption seiner ersten Romane wirft, namentlich auf „Tadellöser & Wolff“. Der Hinweis auf die darin enthaltene Komik, heißt es in dem schon zitierten Essay von Kindt, war verbunden „mit mehr oder weniger ausdrücklichen Vorwürfen, wie etwa denen der Seichtheit, der Boshaftigkeit oder gar der Verharmlosung von Verbrechen und Leid“.⁵⁶⁹ Kempowski hatte nach der Analyse von Sascha Feuchert anders als seine Zeitgenossen Heinrich Böll oder Günter Grass „eine uneindeutigere Art der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus gewählt und wurde dafür in der Kritik nicht geschont“.⁵⁷⁰ Zwar entwickelte sich „Tadellöser & Wolff“ gleich zum Bestseller, Kempowskis Romane aber galten „führenden Kritikern als trivial, und ihre Komplexität wurde vollends übersehen“.⁵⁷¹ Zudem hatte er sich – beschädigt durch eine achtjährige Haftstrafe im Zuchthaus Bautzen – immer wieder gegen die DDR positioniert. Im Tagebuch heißt es an einer Stelle: „Ich hatte die DDR als Gefängnis bezeichnet. Das verstieß gegen den in der BRD gültigen Kodex.“ (S, S.532) Nach dem Mauerfall und dem Ende der Sowjetunion sah sich Kempowski bestätigt, wie aus dem „Stern“-Interview mit MichaelSEN hervorgeht, in der er die Formulierung aus dem Tagebuch-Notat zu Robert Jungk in nur leicht abgewandelter Form wiederholt, aber diesmal ausdrücklich auf sich selbst bezieht: „Das Schlimmste, was einem Autor passieren kann, ist: Recht zu behalten Dafür hasst man mich lebenslänglich.“⁵⁷² Nach Ansicht von Drews haben Kempowskis Einlassungen zur Natur des SED-Regimes, über das er sich nie Illusionen gemacht hatte, ihm „den aberwitzigen Ruf eines Rechten und jedenfalls eines späten kalten Kriegers“ eingebracht.⁵⁷³ Der Wahrnehmung Kempowskis, zumindest seines Tagebuch-Ichs, scheint das zu entsprechen, denn in einem Notat nimmt er das negative Urteil der anderen vorweg: „Für die bin ich das ganz große konservative Schwein“ (S, S.592).⁵⁷⁴ Aber zugleich gehört dies zu seiner biografischen Legende. Gerhard Kaiser, der Kempowskis Tagebücher untersucht hat, sieht darin einen „apriorisch immer schon unterstellten Ausgrenzungs- und Enteignungsakt“ des Schriftstellers und eine „spezifische Logik der eigenen Negativkanonisierung“.⁵⁷⁵

⁵⁶⁹ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.275.

⁵⁷⁰ Feuchert, Sascha: Tadellöser & Wolff, Analyse, in: Carla Damiano, Andreas Grünes, Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.37.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² MichaelSEN, Sven: „Der Ärger muss raus.“

⁵⁷³ Drews, Jörg: Die Dämonen reizen, S.49.

⁵⁷⁴ Kempowski, Walter: Sirius. Eine Art Tagebuch, 1990, München: btb, 2006. Sofern innerhalb eines Satzes aus „Sirius“ zitiert wird, erscheint der Seitenverweis im Fließtext.

⁵⁷⁵ Kaiser: Umgang mit Größen, S.77/78.

Beständig wittert und beklagt Kempowski die negativen Folgen seiner politischen Einlassungen. Die konstante larmoyante Rede von seiner „intrigenbedingten Isolation innerhalb des bundesrepublikanischen Literaturbetriebs“ sind Kaiser zufolge ein wesentlicher und notwendiger Bestandteil von Kempowskis biografischer Legende“.⁵⁷⁶ Zu seinem persönlichen Narrativ gehört auch die wiederholte Klage über die fehlende Anerkennung als politischer Häftling nach seiner Freilassung, von der er erst in seinem letzten Fernsehinterview etwas abrücken konnte.⁵⁷⁷ Auch fühlte er sich gekränkt, dass die großen Literaturpreise ausblieben – so wurde ihm (wie vielen anderen namhaften Schriftstellern auch) der Büchner-Preis vorenthalten –, fühlte sich verkannt und in „die Ecke“ gestellt.⁵⁷⁸ 2005 stellte er resigniert fest, dass es in Deutschland bisher keine einzige Dissertation über sein Werk gebe.⁵⁷⁹ Zweifellos hätte der deutsche Literaturbetrieb dem Erzähler Kempowski größere Auszeichnungen zukommen lassen können, doch „selbst wenn ihm die höchsten Ehren zuerkannt worden wären“, urteilt Gerhard Henschel, „er hätte sich nach noch höheren verzehrt.“⁵⁸⁰ So beherrscht seine eigene Negativkanonisierung über weite Strecken sein Tagebuch „Sirius“. Beispiele finden sich aber auch in „Alkor“:

„Nur Feinde habe ich, an Freunde kann ich mich nicht erinnern. Wenn ich irgendwo hinkomme, wenden sie sich ab.“

(A, S.45)

In „Sirius“ reduziert sich das Gefühl der Isolation und des angeblich fehlenden Interesses an seinem Werk am 3. Dezember 1983 auf zwei kurze Sätze, die unvermittelt nach einer Textpassage über eine von Kempowski an der Universität Hamburg gehaltene Vorlesung auftauchen:

„Ich bin übrigens „out“. Outer geht's überhaupt nicht.“

(S, S.590)

⁵⁷⁶ Ebd., S.74.

⁵⁷⁷ Kersten, Paul: „Das letzte Gespräch“, Norddeutscher Rundfunk (2007) https://www.youtube.com/watch?v=f_2hAohPUb8 (Abgerufen am 25.12.2024) Im Interview mit Kersten bezeichnete Walter Kempowski die Haftzeit in Bautzen und vor allem die Tatsache, dass er nach seiner Freilassung in der Bundesrepublik nicht als politischer Häftling anerkannt wurde und von seinem Haftbericht „Im Block“ 1968 allenfalls 1000 Exemplare verkauft wurden, als größte Enttäuschung seines Lebens: „Ein Schlag, der ging durch alle Glieder. Bis heute eigentlich.“ Erst jetzt lasse es langsam nach. Die Ausstellung seines literarischen und persönlichen Archivs in der Akademie der Künste in Berlin, die im Mai 2007 eröffnet wurde, war für ihn eine späte Würdigung, die ihn nach seinen Worten „sehr aufgebaut hat“.

⁵⁷⁸ Henschel, Gerhard: „Da mal nachhaken“: Näheres über Walter Kempowski, München: dtv. 2009, S. 19/20.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Ebd.

Dieses Gefühl sieht er auch bei einer weiteren Lesung in der Hamburger Universität bestätigt, bei der er vor einem gähmend leeren Auditorium spricht. Die Szene in diesem Textabschnitt entspricht erneut seinem persönlichen Narrativ über die fehlende Anerkennung. Dass die Lesung kein Publikumserfolg wird, hatte Kempowski erwartet. Nach seiner übertriebenen Darstellung entpuppt sich die Lesung geradezu als Desaster:

„Die Lesung am Abend war für die Allgemeinheit bestimmt, ich war zu dieser Lesung verpflichtet, sonst hätte ich mich gedrückt. – Obwohl ich schon wußte, dass kein Mensch kommt, war ich doch erstaunt über die gähnende Leere. Es erschienen nur fünfzehn Interessenten, von denen dann noch drei den Saal verließen, so als ob sie sagen wollten: Wo sind wir hingeraten? – Das sind die Leute, die nur kommen, um weggehen zu können. Für die bin ich das ganz große konservative Schwein. ‚Hat der nicht irgendwie in einer Zwergschule rumgemurkt? Das ist doch der, der gegen den Frieden ist.‘ Und: ‚Ist der nicht sogar liberal?‘ Deprimierend.“

(S, S.592)

Die Komik an diesem Textbeispiel resultiert aus Kempowskis lapidarer Schlussfolgerung, die er mit einer a priori unterstellten Abwertung seiner Person und mit einer komischen Inkongruenz verbindet: Weil er für sie das „ganz große konservative Schwein“ ist, kommen die Leute nur, „um weggehen zu können“. Noch drei weitere Schmähungen und Vorurteile gegenüber seiner Person fallen ihm ein: „in einer Zwergschule rumgemurkt“, „der, der gegen Frieden ist“ und obendrein „liberal“. In Variationen kehrt diese Form der Klage innerhalb seiner biografischen Legende immer wieder, sodass es sich hier wie schon im „Haftbericht“ und in „Tadellöser & Wolff“ auch um die „Komik der Wiederholung“ handelt.

Tatsächlich gab es Zeiten, in denen Kempowski seine Leser so stark polarisierte, „dass es zwischen seinen Bewunderern und seinen Verächtern keinen Platz für eine ruhigere Betrachtungsweise gab“, wie Henschel anlässlich einer Kempowski-Tagung in Rostock resümierte.⁵⁸¹ Diese Ablehnung glaubt der Schriftsteller auch in den Rundfunk- und Fernsehanstalten zu spüren, von denen er sich systematisch übergangen fühlt, vor allem von den Verantwortlichen der populären Talkshow „drei nach neun“ im Norddeutschen Rundfunk. Kempowski bezeichnet sie auch als „Tribunal-Sendung“ (S, S.247) und spricht sie damit von jeder journalistischen Objektivität und Sachlichkeit frei:

„‚Kempowski will ich in meiner Talkshow nicht sehen.‘ Dieser Satz ist mir hinterbracht worden. Schade, daß ich mich nicht traue, die Dame beim Namen zu nennen. Wer Frauen zum Feind hat, kann gleich einpacken.“

(Ebd.)

⁵⁸¹ Henschel, Gerhard: „Er streute keinen Betulichkeitszucker“. Kempowski-Tagung in Rostock, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.04.2019.

Die „Dame“, die er an dieser Stelle nicht namentlich nennt, um keinen Ärger zu provozieren, war die Fernsehjournalistin und Publizistin Lea Rosh, langjährige Moderatorin der Talkshow „drei nach neun“ und dann in den 1990er-Jahren Leiterin des NDR-Landesfunkhauses in Hannover. Sie konnte also durchaus mitentscheiden, welche Gäste zu welchem Thema eingeladen werden. In der fraglichen Sendung, die am Freitag, 30. Juni 1983, ausgestrahlt wurde, stritten die Teilnehmer darüber, ob die (damalige) Sowjetunion ein defensives Land ist und ob ihre Rüstungsanstrengungen womöglich von Angst diktiert werden. Kempowskis Ansicht zu diesem Thema liegt auf der Hand, denn auch in „Sirius“ macht er aus seiner Verachtung für die UdSSR keinen Hehl. Ob Lea Rosh ihn tatsächlich, wie er vermutet, auf eine „schwarze Liste“ gesetzt hat, bleibt ungeklärt. Aber dass der Schriftsteller vor allem die Abwertung und Ablehnung seiner Person wahrnimmt und betont, ist seiner Selbstinszenierung geschuldet und fügt sich in seine biografische Legende. Wo auch immer er auftritt und sich öffentlich äußert, wittert er Feindseligkeit, auch bei seinen Schriftstellerkollegen, die ihm angeblich mit Bedacht das freundschaftlich-private „Du“ verweigern:

„Im übrigen spürte ich eine allgemeine Antipathie gegen mich, wie schon öfter bei Autorenzusammenrottungen. (...) Ich bin der einzige, der von allen gesiezt wird.“

(S, S.229)

Für seine (angenommene) Ausgrenzung durch einen vermeintlich „linksintellektuellen“ oder „linksliberalen“ Literaturbetrieb scheint Kempowski in seiner Selbstdarstellung mitunter weniger eine feindlich gesinnte Öffentlichkeit als vielmehr seine eigene Persönlichkeitsstruktur verantwortlich zu machen und spricht im „Stern“-Interview mit Sven Michaelson sogar von seinem „Verfolgungswahn“.⁵⁸² Nach Auffassung von Sina hat der Schriftsteller diese vermeintliche Missachtung bewusst kultiviert. Demnach dient diese Autorinszenierung in seinen Tagebüchern dem Entwurf eines „Autorlabels, das Forschung und Feuilletons bis zum heutigen Tag zur Charakterisierung“ des Schriftstellers fortschreiben.⁵⁸³ Leser, Rezensenten und Feuilletonisten werden überall in den Tagebüchern fündig, denn viele Notate bieten sich als Beleg für seine vermeintlich randständige Position im literarischen Feld geradezu an. Und Kempowski „war sich dessen wohl auch bewusst“.⁵⁸⁴ Diese literarische Inszenierungspraxis im Tagebuch – vor allem mit Blick auf das Verhältnis des Autors zu seinen Kollegen und Konkurrenten – ist für fast alle der aufgelisteten Komikformen die Grundlage und steht in sichtbarem Zusammenhang etwa mit der „Komik der Übertreibung“, der „Komik

⁵⁸² Michaelson, Sven: „Der Ärger muss raus“.

⁵⁸³ Böttcher/Sina: Walter Kempowskis Tagebücher, S.34.

⁵⁸⁴ Ebd.

der Verstellung“ und der „Komik der Wiederholung“ sowie mit den „komischen Interaktionsdramen“. Der wiederkehrende Rückgriff in den Tagebuch-Notaten auf das persönliche Narrativ des Schriftstellers, seine „biografische Legende“, potenziert einerseits den komischen Effekt der betreffenden Textpassagen und erweist sich andererseits als verbindendes Element, das durch die vielen Wiederholungen leicht den Eindruck erwecken könnte, es handele es sich um einen authentischen Selbstaussdruck des Autors. Bevor die verschiedenen Komikformen näher untersucht werden, soll geklärt werden, inwiefern Kempowskis Diarium ein Beispiel für eine literarische Gattung ist, die keine Authentizität für sich beansprucht, sondern die imaginierten Selbstentwürfe des Autors in den Fokus rückt.

6.3 Das Tagebuch als literarisches Werk

Die Tagebücher von Walter Kempowski sind weder als Dokumente noch als intime Journale zu lesen, sondern als „Exempel einer literarischen Gattung“.⁵⁸⁵ Sie sind ein bedeutender Bestandteil seines Werkes, ja erscheinen selbst als literarisches Werk. Diese Vorstellung vom Tagebuch als Werk hat sich erst im 20. Jahrhundert durchgesetzt. Noch im 19. Jahrhundert war das Tagebuch „fast ausnahmslos ein privates, ein geheimes Selbstgeständnis und -gespräch“.⁵⁸⁶ Es war ein Ort der permanenten Selbstreflexion, dessen Intimität und Vertraulichkeit allenfalls aufgehoben wurde, wenn die Notizen der Familie oder nachfolgenden Generationen zur Belehrung oder Ermahnung von Nutzen sein sollten. Das änderte sich mit Anbruch der Moderne grundlegend: Der Diarist hatte nun nicht mehr seine Nachwelt im Blick, sondern schon einen bestimmten Adressaten für seine Aufzeichnungen und Enthüllungen – ein zeitgenössisches, ihm unbekanntes Publikum. Das Tagebuch verlor seine ihm eigene Intimität und skizzenhafte Rohform, wurde öffentlich und zum „literarischen Werk“.⁵⁸⁷ Wie Ralph-Rainer Wuthenow ausführt, wirkt das Bewusstsein, für ein lesendes Publikum zu schreiben auf die Perspektive, die Auswahl, den Stil der Aufzeichnungen ein und prägt sie. In der Konsequenz hat das literarische, auf eine Veröffentlichung hin konzipierte und stilisierte Tagebuch „die Literatur um ein neues Genre“ bereichert beziehungsweise um eine bedeutende Modifikation der überkommenen Form.⁵⁸⁸ Überdies bot es sich für literarische Experimente an – durch seine

⁵⁸⁵ Ladenthin, Volker: *Gestalt und Gestaltung*, in: Philipp Böttcher/Kai Sina (Hrsg.), *Walter Kempowskis Tagebücher*, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014, S.54.

⁵⁸⁶ Wuthenow, Ralph-Rainer: *Moderne europäische Diaristik*, in: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow, Sabine Rothemann (Hrsg.), *Die literarische Moderne in Europa*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994, S.393ff.

⁵⁸⁷ Ebd., S.394.

⁵⁸⁸ Ebd., S.395.

„harte Schnitttechnik“⁵⁸⁹ und die Montage aus disparaten Materialien. Tagebücher wurden, so schlussfolgert Wuthenow, zu einem „Charakteristikum der Literatur des 20. Jahrhunderts“.⁵⁹⁰ Das hatte zugleich Auswirkungen auf ihren Charakter: Eine neue Instanz trat in die Diaristik, die aber nicht zur restriktiven Selbstkontrolle des Tagebuchschreibers führte, sondern zur Stilisierung, aber auch zu radikaler Offenheit des Diaristen und Bloßlegung all seiner Befindlichkeiten.⁵⁹¹ Diese zunehmende Individualisierung führt im modernen Tagebuch mehr und mehr zu einer Inszenierung des Ichs.

Tagebücher, zumindest solche, die schon zu Lebzeiten produziert wurden, scheinen sich nach Ansicht von Kaiser als „Medien der Selbstdarstellung“, aber auch zur Inszenierung von Kontroversen und Bündnissen sowie als „Medien zur Inszenierung des eigenen Umgangs mit Größen“ besonders zu eignen.⁵⁹² Den Grund dafür sieht er darin, dass Tagebücher als Medien der vermeintlich unmittelbaren Selbstaussprache und -darstellung dem Diaristen die Erlaubnis erteilen, sich mit Begründungen und Argumenten – anders als in anderen Textgattungen wie etwa Essay, Streitschrift oder Rezension – zurückzuhalten. Das Tagebuch erteilt „qua Gattung die Lizenz zu einer scheinbar augenblicksgesteuerten, radikalisierten Inszenierung“.⁵⁹³ Davon macht Kempowski ausgiebig Gebrauch und scheut auch vor Mordfantasien – zunächst verbunden mit Überlegungen für einen Kriminalroman – nicht zurück:

„Mord ohne Motiv, das wäre ein Thema für einen Kriminalroman, das mich interessieren könnte. Sich eine Pistole kaufen, nach Kempten fahren, dort in der Bahnhofstraße Nr. 3, zweite Etage klingeln, eine Frau erschießen und wieder nach Hause fahren. Da kann die Polizei lange suchen. – Mich würde nur der Mord an einer Frau interessieren. Einen Mann umzulegen, ist witzlos.“

(S, S.275/276)

An einer anderen Stelle wird er in seiner Mordfantasie noch pointierter. Diesmal geht es ihm nicht mehr um Gedanken an einen Kriminalroman:

„Ich wohne in den Vierjahreszeiten, wo ich als VIP geführt werde: Über meinem Namen steht grün markiert: VIP. Ich ließ mir aus Versehen einen falschen Schlüssel geben und stand plötzlich in einem halbdunklen Zimmer. Im Bett lag eine Frau, die sich überhaupt nicht wunderte, daß ich hereinkam (...) Ich hätte sie ohne weiteres ermorden können, und dann wäre ich weggegangen, und niemand hätte mich verdächtigt. Als Mörder neige ich zum Erwürgen.“

(S, S.426)

⁵⁸⁹ Braungart, G. et al.: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 2007, S. 574-577.

⁵⁹⁰ Wuthenow: Moderne europäische Diaristik, S.395.

⁵⁹¹ Vgl. ebd.

⁵⁹² Kaiser: Umgang mit Größen, S.75.

⁵⁹³ Ebd., S.76.

Die Radikalität dieser Inszenierung, die abgründige Fantasie, verblüfft denn doch: Meint er das ernst? Die „Hemmungslosigkeit“ dieser Übertreibungen ist Plöschberger zufolge eine „Art ausgleichende Gerechtigkeit“ für die Zurückhaltung des eigenen Ichs im „Haftbericht“, in den Befragungsbüchern und im „Echolot“.⁵⁹⁴ In den Tagebüchern „Sirius“ und „Alkor“ wird Kempowski zum Selbstdarsteller mit radikalen Inszenierungen seiner eigenen Person. Aber vielleicht wurde Derartiges später erst kalkuliert hinzugefügt, wie Drews angesichts der offenen Hassfantasien in „Alkor“ vermutet: „Schließlich ist ein Tagebuch bei einem Autor, der etwas taugt, eine *Form* und nicht die 1:1-Garantie von Authentizität.“⁵⁹⁵ Das Tagebuch gestattet dem Autor, in verschiedene Rollen zu schlüpfen, selbst in die eines Mörders, und andere Entwürfe des eigenen Selbst zu imaginieren. Es wird zur Bühne, auf der er sich aufführen, für die er sich erfinden kann. Diese Tagebücher sind alles andere als authentisch. Kaiser bezeichnet es als „Paradoxon einer inszenierten Authentizität“, wie sich gerade an den Tagebüchern des Nartumer Schriftstellers ablesen lässt.⁵⁹⁶ Er zeigt sich dem Lesepublikum wie der Darsteller seiner selbst. Das Paradoxon besteht Kaiser zufolge darin, dass er als schreibender Akteur sich darüber im Klaren ist, dass sein Notat, das Ergebnis seiner Beobachtung, wiederum von anderen beobachtet/gelesen wird. Und da der Autor weiß, dass sein Tagebuch gelesen wird, kann es nicht mehr ein Journal im Sinne eines Dokuments sein. Oder anders formuliert: „Das Tagebuch verstößt, indem es verfasst wird, gegen das, wozu es verfasst wird. Es ist inszenierte Spontaneität“; es ist bedacht und mit Absicht geformt.⁵⁹⁷ Dabei ist die Unplanbarkeit auf der Ebene des Schreibanlasses nach Ansicht von Volker Ladenthin gattungsspezifisch: Der Diarist kann sich das Thema nicht vornehmen, „zwar verarbeitet er etwas, aber erfindet es nicht“.⁵⁹⁸ In seinem Tagebuchschreiben hat sich Kempowski dem Unvorhersehbaren und Unplanbaren gestellt, „um sich herausfordern zu lassen, was nicht zu planen und zu konstruieren ist“.⁵⁹⁹

Auch für Ulrich Greiner sind die meisten Beispiele dieser Gattung eine spezielle Kunstform und „keineswegs frei von Fiktionen und Stilisierungen“.⁶⁰⁰ Der Wunsch, über das Tagebuch geradewegs einen Blick auf das Authentische eines Schriftstellers werfen zu können, auf seine nackte Existenz und seine wahren Ansichten, hält er für eine naive Vorstellung, die auf einem

⁵⁹⁴ Plöschberger: Zur Radikalität der Inszenierung, S.194.

⁵⁹⁵ Drews, Jörg: Nartumer Melange, neue deutsche literatur (ndl), Zeitschrift für deutschsprachige Literatur, 50. Jahrgang, 541. Heft, Januar/Februar (2002), Berlin: Aufbau Verlag, S.169.

⁵⁹⁶ Kaiser: Umgang mit Größen, S.76.

⁵⁹⁷ Ladenthin: Gestalt und Gestaltung, S.55.

⁵⁹⁸ Ebd., S.59.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Greiner, Ulrich: Alibi der Wirrköpfe oder Heimat der Wahrhaftigen? Im Frühjahr der Tagebücher. DIE ZEIT, 18.03.2010, Nr.12.

Missverständnis beruht – „als ob im Tagebuch das reine Leben und im Werk die reine Kunst zum Ausdruck käme“. ⁶⁰¹ Dieser Wunsch führt daher meist in die Irre, denn niemand weiß, ob der Autor die Wahrheit erzählt: „Es kann sein, dass er uns täuscht, indem er sich selber täuscht“. ⁶⁰² Doch Kempowski ist sich seiner Sache sehr bewusst. Nach Auffassung von Daniel Weidner stehen die vielen Auskünfte über sein Werk und seine Person, die der Schriftsteller in den Diarien so bereitwillig erteilt und die zugleich Züge der Fiktion aufweisen, „im Zusammenhang einer sehr bewussten Werkpolitik“. ⁶⁰³ Für den Schriftsteller seien die Tagebücher, die „dritte Säule“ seiner Arbeit, „immer Reflexion auf die eigene Rolle und damit Teil einer Politik der Autorschaft“. ⁶⁰⁴ Diese „Autorinszenierung“ ⁶⁰⁵ schlägt sich „zunehmend auch in der Architektonik des ganzen Werkes“ nieder. ⁶⁰⁶ In letzter Konsequenz, sollte an dieser Stelle hinzugefügt werden, stellt Kempowski auch die Komik in den Dienst dieser Autorschaft, indem er sie sowohl in den Romanen als auch in den konstruierten Diarien herausbildet und sie mitunter – für sein Lesepublikum leicht erkennbar – aus den Tagebüchern in die Romane weitertransportiert. Dazu sollen im Kapitel über den Roman „Letzte Grüße“ einige Beispiele angeführt werden.

In Kempowskis Tagebüchern herrscht ein scheinbar chaotisches Neben- und Durcheinander. Peinlich ist ihm nichts, weder seine Idiosynkrasien noch seine Versagensängste, weder seine Wutausbrüche noch seine Hemmungen. Es sind vielgestaltige, multifunktionale Textgebilde, in denen er nicht nur seinen „Klagen und Schimpfereien“ freien Lauf lässt. ⁶⁰⁷ Mit einer „gewissen Lust an der Provokation“ ⁶⁰⁸ beobachtet Kempowski das Skurrile im Leben, macht sich lustig über eigene und fremde Schrullen. Die Bezeichnung „Eine Art Tagebuch“ als Untertitel für „Sirius“ ist Programm und zugleich eine „Ironisierung der Textgattung“. ⁶⁰⁹ Es handelt sich offensichtlich um eine besondere Art des Tagebuchs, geschrieben in der Art eines Tagebuchs.

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Ebd.

⁶⁰³ Weidner, Daniel: Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013. S.171.

⁶⁰⁴ Ebd., S.173.

⁶⁰⁵ Vgl. Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, S.9: Dafür wurde auch der Begriff „Autofiktion“ geprägt – für den Autor, „der fingiert und sich selbst fingiert“. Unter diesem Begriff, der auf den französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky zurückgeht, werden nach den Worten von Martina Wagner-Egelhaaf „ganz unterschiedliche Mischungszustände“ zwischen „Fiktion“ und „Autobiografie“ verstanden. Doubrovsky definierte seinen Begriff wie folgt: „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten; wenn man so will, ist Autofiktion.“

⁶⁰⁶ Weidner: Bildnis machen, S.173.

⁶⁰⁷ Hage: Bücher und Begegnungen, S.106.

⁶⁰⁸ Weidner: Bildnis machen, S.171.

⁶⁰⁹ Modick, Klaus: „Ich fühl‘ mich als Naivling ganz wohl.“ Leben und leben lassen. Walter Kempowskis ironisches und durchtriebenes Tagebuch „Sirius“, In: DIE ZEIT, Nr. 15/1991.

Ob das deutsche Wort „Art“ zufällig gewählt wurde oder mit Bedacht, weil es wie das Lateinische „ars, artis“ (Kunst, Künstler) und das Englische „art“ (Kunst) klingt, sei dahingestellt.⁶¹⁰ Ein Kunststück ist es auf jeden Fall, über mehr als 600 Seiten und fast ohne einen einzigen Tag auszulassen, ein Jahr derart abwechslungsreich Revue passieren zu lassen. So enthält das Tagebuch Reflexionen, Beobachtungen und Notizen zu seinen nächtlichen Träumen, Gedanken zu seinen Buchprojekten, zur täglichen Lektüre, zu Musikstücken, die er hört oder selbst spielt, zum politischen Tagesgeschehen, Beobachtungen zu TV-Sendungen und zum Wetter, nicht zu vergessen zum beklagenswerten Zustand seiner Zähne und Verdauungsorgane – schlichtweg alles, was seine Aufmerksamkeit und sein Interesse erregt, findet Eingang ins Tagebuch. Überdies ist es illustriert: Mit Fotos von sich selbst und seiner Frau Hildegard, den Kindern Karl Friedrich und Renate, aber auch von gänzlich unbekannten, längst verstorbenen Zeitgenossen aus seinem Archiv und Fotos aus Zeitungen und Zeitschriften, mit Skizzen, die ihm Kollegen ins Buch zeichnen, oder eigene.

Gerade diese unkontrollierten, vermeintlich unsortierten Informationen sind es, die Tagebücher zur interessanten Lektüre machen. Auch Kempowski konnte sich der Faszination, die von Diarien ausgeht, nicht entziehen und beruft sich in „Sirius“ an einer Textstelle auf Samuel Pepys (1633-1703), dem Chronisten Londons im 17. Jahrhundert, der vor allem als Tagebuchautor berühmt wurde und dessen herausragende Genauigkeit und Detailverliebtheit ihm ein Vorbild waren.

„Weiter in den Tagebüchern von Pepys. Der Vormarsch der Türken in Ungarn, die Pest in London. Ich las die ganze Nacht. Die Alltäglichkeiten sind es, die diese Aufzeichnungen so interessant machen. ‚Kaufte mir heute eine grüne Brille.‘ *Das* ist es. Das macht unser Leben aus.“

(S, S.503)

Dass zwischen den Diarien von Pepys und Kempowski eine stilistische Ähnlichkeit besteht, hat auch Plöschberger festgestellt: Beide zelebrieren „mit Hingabe die Liebe zum bizarren Detail“ und pflegen „mit Ausdauer die Marotte und idiosynkratische Gestimmtheit“.⁶¹¹ Kein anderer habe es nach Pepys, so urteilt sie, in der „täglichen Auseinandersetzung mit der manchmal erschreckenden doppelbödigen Banalität des Alltags“ und ihrer Aufzeichnung zu größerer Anschaulichkeit und Anteilnahme gebracht als Walter Kempowski.⁶¹² Doch während sich die diaristischen Übereinstimmungen vor allem in banalen, alltäglichen Details spiegeln – die „grüne Brille“ bei Pepys, der „erste Klamottenkauf seit zehn Jahren“ bei Kempowski (S, S.567)

⁶¹⁰ Vgl. Ladenthin: *Gestalt und Gestaltung*, S.55.

⁶¹¹ Ebd.

⁶¹² Ebd.

– ist die Wahlverwandtschaft mit einem anderen obsessiven Tagebuchschreiber ungleich bedeutsamer: Die Bezugnahme auf Thomas Mann, wie im Folgenden untersucht werden soll, ist zugleich Ausdruck seines Umgangs mit einer literarischen Größe, an der er sich orientierte.

6.4 Komik der spöttischen Verehrung

Für das Tagebuchwerk Kempowskis nimmt Thomas Mann eine zentrale Stellung ein. Die Verbindung zum Literaturnobelpreisträger war eine enge und währte ein Leben lang: In seiner Rede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises, den Kempowski 2005 in Lübeck entgegennahm, betonte er gleich zu Beginn, dass er den Schriftsteller nicht nur verehrt, „sondern sogar fast verwandtschaftlich geliebt“ habe.⁶¹³ Und wie so oft waren für den Schriftsteller emotionale Nähe mit Kindheits- und Kriegserinnerungen verbunden. Als 14-Jähriger hatte er 1943 in Hamburg die „Buddenbrooks“ als erstes größeres Romanwerk gelesen, so führte er in seiner Dankesrede weiter aus, „kurz bevor das Haus meines Großvaters durch einen Phosphorkanister zerstört wurde mitsamt des eben gelesenen Romans“.⁶¹⁴ Das größte Leseerlebnis jedoch vermittelten ihm nicht die Romane, sondern Thomas Manns Tagebücher, die er „auch heute noch immer wieder zur Hand nehme“.⁶¹⁵ Zugleich musste er sich jedoch „rechtzeitig vor ihm schützen“, sein Stil sei so „ansteckend“ wie der Rilkes.⁶¹⁶ In „Sirius“ finden sich mehrfach Hinweise auf diese Wahlverwandtschaft, die sich nicht zuletzt als eine besondere Form der Komik interpretieren lässt: die der spöttischen Verehrung. Diese Komikform, die ich analog zu den Ausführungen von Kindt als eine weitere Variante der Komik des Kommentars verstehe, als neue Spielart der Inkongruenz- und damit Witzerzeugung.⁶¹⁷ Sie konzentriert sich im Tagebuch auf drei verschiedene Komplexe: auf Notate, in denen Kempowski seine Träume festhält, Notizen aus dem Alltagsleben, in denen der Name Thomas Mann der eigenen Inszenierungspraxis dient, und Notate, die sich in auffälliger Weise am Stil der Tagebücher Manns orientieren.

Sofern man seine Tagebücher zugrunde legt, hat Kempowski von keinem anderen Schriftsteller so oft geträumt wie von Thomas Mann.⁶¹⁸ Der Traum, den er am 4. Mai 1983 um Mitternacht

⁶¹³ Kempowski, Walter: Rede zum Thomas-Mann-Preis 2005, in: Kempowski-Archiv Rostock, Ein bürgerliches Haus e.V. (Hrsg.), Die Spalten, Texte und Bilder aus dem Kempowski-Archiv, Rostock: Verlag Redieck & Schade, 2006, S.11.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Ebd.

⁶¹⁶ Combrink: Interview mit Walter Kempowski in Nartum, S.16.

⁶¹⁷ Vgl. Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.282.

⁶¹⁸ Kaiser: Umgang mit Größen, S.82.

notiert, ist dafür ein Beispiel. Die Notiz ist einerseits geprägt von Respekt für den berühmten Kollegen, zeigt andererseits aber auch ein auffällig kontrastierendes Element der Ridikülisierung, ja der Herabsetzung. Die Verehrung bricht offenbar in dem Augenblick ab, in dem sich Kempowski von Thomas Mann – im Traum – kritisiert fühlt. Der imaginierte, geträumte Gesprächspartner erweist sich als kritisches Gegenüber, dem der Träumer und Tagebuchschreiber nichts entgegenzusetzen hat:

„T: Ein Auto fährt vor, Thomas Mann im Gehpelz, mit Hut, steigt aus. Er ist also selbst gekommen, und ich wollte ihn doch abholen vom Bahnhof! Die Dorfbevölkerung guckt zu, wie er auf mein Haus zuschreitet. Freundliches Gespräch. Es gefalle ihm nicht, daß im ‚Block‘ verballhornende Bildungsgespräche vorkämen, beispielshalber über den Faust, sagt er. Am Erbe dürfe man nicht rütteln. – Er hatte die schlechten Zähne Adolf Hitlers.“

(S, S.184)

Der Traum offenbart Kempowskis Eitelkeit und Stolz, den elegant gekleideten Schriftsteller in seinem Haus empfangen zu dürfen, zumal der Besuch nicht unbemerkt bleibt und die Dorfbevölkerung zuschaut. Das freundliche Gespräch endet allerdings rasch, als der verehrte Schriftsteller seinen Gastgeber zurechtweist und die absichtsvoll verdrehten, verfremdeten Bildungsgespräche im „Haftbericht“ moniert. Aber immerhin hat er im Traum Kempowskis Erstling gelesen. Die Komik versteckt sich im kontrastierenden letzten Satz, der eine Inkongruenz zum vorherigen Traumgeschehen bildet und dem die Funktion einer Pointe zukommt. Auf die geträumte Rüge reagiert Kempowski nicht direkt, sondern verweist abrupt auf Thomas Manns schlechte Zähne, die ihn ausgerechnet an Adolf Hitlers Gebiss erinnern. Selbst ein Wahlverwandter muss es sich offenbar gefallen lassen, von Kempowski unauffällig beleidigt zu werden. Komik und Beleidigung treten im Tagebuch Kempowskis häufig in Kombination auf. Kindt hat dafür den Begriff „Kunst der Beleidigung“ geprägt, die nach seiner Analyse oftmals im Dienst der „Komik der Übertreibung“ steht.⁶¹⁹ Von den „komisch übertriebenen Rüpeleien“⁶²⁰ sind zahlreiche Schriftstellerkollegen betroffen, vor allem Günter Grass, wie später noch ausgeführt werden soll. So vergleicht Kempowski rund 130 Seiten zuvor das Erscheinungsbild von Grass mit „Hitler im Bunker der Reichskanzlei“ (S, S.51). Im Fall der zitierten Traumpassage steht die „Kunst der Beleidigung“ meines Erachtens auch in Verbindung mit der „Komik der Verehrung“, die plötzlich in Spott und Schmährede übergeht.

⁶¹⁹ Vgl. Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.284.

⁶²⁰ Ebd.

Die Identifikation mit dieser lebens- und werkgeschichtlich konstanten Größe geht aber noch weiter – auf selbstironischer Ebene und mit angenehmen Nebenwirkungen. Als Kempowski wegen seiner Schmerzen beim Ohrenarzt vorstellig wird, muss er nicht ins Wartezimmer wie alle anderen Patienten, sondern genießt einen besonderen Status im Ort, auf den er selbstironisch hinweist:

„Da ich als ‚Thomas Mann des Landkreises‘ zur Kleinstadtprominenz gehöre, werde ich an den Wartenden vorbeigeführt und bevorzugt abgefertigt.“

(S, S.169)

Das Etikett „Thoma Mann des Landkreises“ stammt nicht unbedingt von ihm selbst, so will uns Kempowski glauben machen. Angeblich wird er auch von seinem Publikum so genannt, wie er nach einer erfolgreich verlaufenen Lesung in Walsrode im Tagebuch mit abschließendem Ausrufezeichen deutlich macht:

„Als ich geendet hatte, brandete wieder Beifall auf – ich bin schließlich der ‚Thomas Mann des Landkreises‘, wie sie mich hier nennen!“

(S, S.433)

Auch die Frage, die ihm der Vater einer Studentin beim Biertrinken stellt, wird nicht ohne Genugtuung vermerkt: „Ob ich mit Thomas Mann verkehrt habe, wurde ich gefragt“, (S, S.603). Zwar sieht Kaiser in dieser Inszenierungspraxis „immer auch die Funktion der Selbstaufwertung“, doch nach seiner These hat die wiederholte Berufung auf Thomas Mann eine dreifache Legitimationsfunktion.⁶²¹ Damit legitimiere der Schriftsteller erstens sein Selbstverständnis als Bürgerkünstler, zweitens sein Beharren auf ein organisches, totales Werk und rechtfertige drittens „sein Selbstverständnis der nationalen Repräsentanz“.⁶²² Sowohl Thomas Mann mit dem „Doktor Faustus“ als auch Kempowski mit dem „Echolot“ würden den Anspruch erheben, „der deutschen Geschichte in Gestalt einer monumentalen, literarischen Werkanstrengung eine abschließende Deutung zukommen zu lassen“.⁶²³

Die Komik, die mit dieser im Tagebuch inszenierten Wahlverwandtschaft einhergeht, ist davon unbenommen. Der subtile Humor zeigt sich vor allem in jenen kurzen Textpassagen, in denen Kempowski mit den Zumutungen und Herausforderungen des Alltags zu kämpfen hat und sich dabei offensichtlich nicht gut genug vor dem Stil Thomas Manns zu schützen gewusst hat. Die Ähnlichkeiten mit den Tagebuchnotizen des Literaturnobelpreisträgers sind jedenfalls

⁶²¹ Kaiser: Umgang mit Größen, S.82.

⁶²² Ebd., S.83.

⁶²³ Ebd., S.85.

auffallend. Hier einige zufällig herausgegriffene Beispiele aus den Tagebüchern von Kempowski und Thomas Mann, die in ihrem Stil vergleichbar sind. Bei beiden geht es um profane Befindlichkeitsmeldungen, um Schlafstörungen beziehungsweise Zahnschmerzen, die sie versuchen, mit unterschiedlichen Hilfsmitteln in den Griff zu bekommen, aber zugleich skeptisch sind, dass ihnen damit zu helfen ist.

„Jetzt ist Mitternacht. Schluß also. Mir brennen die Augen. – Der Hund der Nachbarn bellt, ich habe bis 172 gezählt. Im Bett herumgeworfen. Vielleicht hilft eine Beinbrausung.“⁶²⁴

(S, S.524)

Kempowskis Tagebuch-Notat vom 5. November 1983 endet mit der Vorstellung, eine „Beinbrausung“ könnte ihm „vielleicht“ den ersehnten Schlaf bringen. Thomas Mann hat ebenfalls mit Schlafstörungen zu kämpfen, aber in dieser Notiz vor allem mit Zahnschmerzen, von denen Kempowski in „Sirius“ ebenfalls recht häufig berichtet. Für Abhilfe soll eine Arznei sorgen, doch auf die Wirkung der halben Tablette, die der Literaturnobelpreisträger einnimmt, vertraut er „nicht viel“:

„Die Nacht in Bern verlief sonderbar: Die Schmerzen waren heftig. Ich vertraute auf die halbe Tablette Phanodorm nicht viel und konnte auch lange nicht einschlafen. Aber im Lauf der Nacht, ich weiß nicht wie, beruhigte sich die Entzündung und ging in ein dumpfes Geschwulst über, sodaß ich ziemlich tief in den Morgen hinein schlief.“

(Tagebücher 1935-1936, S. 221)

Die beiden Notate sind typische Beispiele für die ständige Selbstbeobachtung der Schriftsteller und für die fast schon buchhalterische Sorgfalt, mit der sie in weitgehend schlichten Sätzen und bis ins Detail ihre körperlichen Beschwerden festhalten. Mindestens ebenso wichtig zu vermerken ist ihnen, wenn äußere Umstände – bei Kempowski etwa die TV-Ausstrahlung eines von ihm besonders geschätzten Films wie die „Feuerzangenbowle“ mit Heinz Rühmann von 1944, bei Thomas Mann eine gelungene Lesung und Champagner – ihrem Wohlbefinden förderlich sind. Dabei werden die Sätze immer kürzer, aber auch banaler:

⁶²⁴ Anmerkung der Autorin: Das ungewöhnliche Wort „Beinbrausung“ hat es bis ins Satiremagazin „Titanic“ geschafft. Der Schriftsteller und Satiriker Heinz Strunk verwendete es in seiner Kolumne „Intimschatulle“, in dem er drei Jahre lang in der „Titanic“ öffentlich Tagebuch schrieb. Die Ähnlichkeit mit Kempowskis Tagebücher ist unverkennbar: „28.7. Morgens nässendes Ohr. Im Waschraum rasiert, danach wieder lange Fuß- und Beinbrausung. Dass er die Bezeichnung von Kempowski übernommen hat, liegt nahe, denn dessen Tagebücher gehören zu seiner Lektüre. Am 17.7. notiert er: „Tagsüber nichts, abends in Walter Kempowskis ‚Hamit‘ gelesen (...).“ Titanic Magazin, Heinz Strunk: Intimschatulle 53, „Eine Tuba geht nach Kuba“, Heft August 2019 <https://www.titanic-magazin.de/heft/2019/august/heinz-strunk-intimschatulle-53-eine-tuba-geht-nach-kuba/> (Abgerufen am 11.05.2023)

„TV: Nach Mitternacht ‚Die Feuerzangenbowle‘. Die Szenen mit der Zimmerwirtin sind eigentlich die schönsten. – Ging erquickt zu Bett.“

(S, S.534)

Daneben Thomas Mann:

„Späte Vorlesung eines Teils vom Kapitel ‚Das 1. Jahr‘, den man sehr schön fand. Der Champagner tat mir wohl. Sehr spät zur Ruhe, erkältet.“

(Tagebücher 1935-1936, S.216)

Die komische Mimikry in Kempowskis Tagebuchnotizen ist ein Bestandteil der „Komik der Verehrung“. Diese stilistische Annäherung an den bewunderten Wahlverwandten dient auch der Selbstinszenierung und wird in manchen Formulierungen derart betont, dass darin ein leiser Spott mitschwingen scheint. Er wird allerdings nur jenem Publikum bewusst, das mit den Tagebüchern Thomas Manns vertraut ist und das sich bei einer so altmodisch anmutenden Wortschöpfung wie „Beinbrausung“ oder bei der würdevollen Formulierung „ging erquickt zu Bett“ an den Stil des Nobelpreisträgers erinnert fühlt. Dabei war Kempowski die Gefahr, die in einer ästhetischen Inszenierung von Wahlverwandtschaft liegt, nicht unbekannt. Im Tagebuch „Alkor“ findet sich ein entsprechender Hinweis, in dem er „ganz offen eine ihrer ungeschriebenen Grundregeln“ reflektiert.⁶²⁵

„Es ist immer fatal, als Autor mit einem anderen verglichen zu werden. Wenn sie sagen würden, er schreibt wie Thoma Mann, würde mich das auch stören (...).“

(A, S.161)

So lässt sich zusammenfassen, dass die „Komik der Verehrung“ – eine weitere Spielart der „Kommentarkomik“, die der Inkongruenz- und Witzerzeugung dient – ein Element der Inszenierungspraxis Kempowskis und eine Form der Selbstaufwertung ist. Zugleich war er sich der damit verbundenen Gefahr, wie er selbst notiert hat, durchaus bewusst. Ich gehe davon aus, dass der einsetzende Spott, etwa in dem zitierten Traumnotat, zur Abwehr und Distanzierung eingesetzt wird. Denn eine allzu große Nähe zum Wahlverwandten, unter der das eigene Profil zu leiden droht, wird abgemildert, indem man diesen verspottet oder indem man die stilistische Nähe derart betont, dass sie nicht mehr ernst genommen werden kann und als absichtsvolle und zugleich komisch wirkende Mimikry erkennbar ist. Besteht bei der „Komik der Verehrung“ die Gefahr, dass das eigene Profil an Schärfe verliert, gewinnt es bei der „Komik der Übertreibung“ und der damit verbundenen „Kunst der Beleidigung“, die im Folgenden untersucht werden soll,

⁶²⁵ Zitiert nach Kaiser: Umgang mit Größen, S.86.

dagegen an Kontur. Denn Feindschaften, resümiert Kaiser, „schärfen das eigene Profil“, und „wer sich abgrenzt, lässt das Eigene sichtbarer werden“.⁶²⁶

6.5 Komische Übertreibung und Kunst der Beleidigung

Die meisten witzigen Passagen sind sowohl in „Alkor“ und als auch in „Sirius“ dem Typ der „Kommentarkomik“ zuzurechnen, bei der Kempowski allein durch seine Reaktionen auf Ereignisse und Äußerungen Inkongruenzen sichtbar werden lässt oder herstellt. Eine ihrer Spielarten ist die „Komik der Übertreibung“, die für die Tagebücher insgesamt besonders charakteristisch ist.⁶²⁷ Zu Kempowskis komischen Übertreibungen zählt Kindt etwa jene zahllosen Bemerkungen, „die von der Diskrepanz zwischen der relativen Nichtigkeit des Anlasses und der extremen Wichtigkeit des Tons leben“.⁶²⁸ Wie im vorigen Abschnitt bereits ausgeführt, stellt der Schriftsteller die „Komik der Übertreibung“ häufig in den Dienst dessen, was Kindt als „Kunst der Beleidigung“ bezeichnet. Diese wiederum taucht auch im Zusammenhang mit der „Komik der Verehrung“ auf, die sich, wie bereits ausgeführt, auf den Wahlverwandten Thomas Mann bezieht und die unvermittelt in Spott übergehen kann. Die folgende Analyse soll zunächst zeigen, welche Personen in „Sirius“ besonders von Kempowskis übertriebener und komischer Flegerei betroffen sind. Im Bewusstsein, als schreibender Beobachter beobachtet, also gelesen zu werden, hat Kempowski über viele Passagen seines Tagebuchs hinweg literarische Gegner und Freunde beobachtet, vor allem die Konkurrenten Grass, Lenz und Böll. Die Spontaneität der Notate ist also nur inszeniert und mit Blick auf sein Lesepublikum formuliert. Es sind Höhepunkte der Komik in „Sirius“, wenn er sich – immer vor dem Hintergrund seiner „biografischen Legende“ – mit den Kollegen auseinandersetzt. Seine bevorzugte Zielscheibe ist Günter Grass. Nach einem Fernsehauftritt vergleicht er ihn gar mit Adolf Hitler:

„Günter Grass als Wohltäter inmitten zu fördernder Jünger. Auf seinen Schultern liegt die Last der deutschen Literatur, wie er zu K. gesagt hat. So ein bißchen wie Hitler im Bunker der Reichskanzlei sieht er jetzt aus.“

(S, S.515)

Den ironischen Bemerkungen am Anfang – die „Jünger“, die Grass fast wie Jesus Christus umringen, „die Last der deutschen Literatur“, die angeblich auf seinen Schultern liegt – folgt am Schluss der übertriebene Vergleich, die Beleidigung schlechthin und kaum noch

⁶²⁶ Ebd., S.75.

⁶²⁷ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.284.

⁶²⁸ Ebd.

steigerungsfähig. Die Komik liegt in der Radikalität der Äußerung und im hergestellten Kontrast zu den beiden vorausgehenden Sätzen am Anfang, die den Konkurrenten und dessen Eitelkeit ins Lächerliche ziehen.

Auch seinen Konkurrenten Heinrich Böll zieht er ins Lächerliche, wie das folgende Notat vom 1. September 1983 belegt. Anlass ist die Beobachtung einer Demonstration zum 44. Jahrestag des Kriegsausbruchs:

„Böll, Jens, Albertz und andere ehrenwerte Entrüster haben eine Prominentendemonstration für den Frieden abgehalten (Böll mit Baskenmütze und Klappstuhl): Gegen die Amerikaner natürlich. An den Checkpoint Charly hätten sie sich setzen sollen, das wäre sinnvoller gewesen.“

(S, S.414)

Die Komik in diesem Beispiel ergibt sich aus einer im Vergleich eher harmlosen Beleidigung, für die der von Kaiser geprägte Begriff „Ridikülierung der Konkurrenten“⁶²⁹ passender erscheint: Wie Kempowski in Klammern vermerkt, trägt Böll nicht nur die für ihn typische Baskenmütze, sondern auch ein für Demonstrationen eher ungewöhnliches Utensil – einen Klappstuhl. Auch die Bezeichnung „ehrenwerte Entrüster“ klingt spöttisch, als handle es sich bei dieser „Prominentendemonstration“ vor allem um eine politische Selbstinszenierung. Obendrein wird am falschen Ort demonstriert: Der Berliner Grenzübergang Checkpoint Charly „wäre sinnvoller gewesen“, denn dann hätte die Demonstration nicht den Amerikanern, sondern dem SED-Regime gegolten, zu dem sich Kempowski immer wieder kritisch geäußert hat.

Zurückhaltender wird die „Kunst der Beleidigung“ auch bei einer anderen literarischen Größe eingesetzt: bei Siegfried Lenz. Besonders komisch ist eine Passage, in der Kempowski mit dem Verleger Albrecht Knaus im Auto sitzt und dieser ihm von den mangelnden Fahrkünsten des Schriftstellers erzählt. Kempowski macht sich lustig über den Kollegen und zieht ihn ins Lächerliche:

Auf der Hinfahrt erzählte Knaus von Siegfried Lenz, daß der wahnsinnig umständlich Auto fährt, riesige Umwege macht usw. Ich kann mir Lenz als Autofahrer gar nicht vorstellen. Schifferklavier spielend schon eher.“

(S, S.127).

An dieser Stelle liefert der Verleger ihm die Vorlage, um Lenz vom Autofahrer, der sich selbstbestimmt vorwärtsbewegt, zu einem vergleichsweise immobilen Spieler einer Ziehharmonika herabzustufen. Auch die eher humoristische Bezeichnung „Schifferklavier“ setzt den Kollegen herab. Eindeutig fühlt sich der Tagebuchschreiber, der selbst jedes Jahr zig

⁶²⁹ Kaiser: Umgang mit Größen, S. 80.

Kilometer mit dem Auto von einer Lesung zur nächsten fährt, dem Konkurrenten überlegen. Die „Kunst der Beleidigung“ erscheint hier eher subtil – als Ridikülisierung des Kollegen. Im Vergleich zu Grass hat Lenz offenbar ein paar Sympathiepunkte mehr bei Kempowski angesammelt. Das mag auch daran liegen, dass sich Lenz von seinen Schriftstellerkollegen vor allem durch seine auffallende Freundlichkeit abgehoben hat. So zitiert Kaiser den dtv-Lektor Horst Bienek mit den Worten, dass Lenz „überhaupt keine Feinde hat“ und dass dies einem guten Autor nicht passieren dürfe.⁶³⁰ Dennoch demonstriert Kempowski im Tagebuch eine Rivalität zwischen den beiden Schriftstellern, die zuweilen sogar kindische und komische Züge annimmt:

„1990: Ich habe die Hundstage auf Band gesprochen, es sind zwölf Kassetten, und die ganze Lesung dauert zwanzig Stunden. Lenz, dem ich davon erzählte, freute sich darüber, und er sagte: ‚Die Deutschstunde dauert einundzwanzig Stunden‘.“

(S, S. 593)

Wieder mokiert sich Kempowski über einen Kollegen und dessen Eitelkeit, allerdings ohne dies explizit zu formulieren. Dafür genügt ihm diese eine zusätzliche Lese-Stunde, auf die sich Lenz nicht scheut hinzuweisen und die Kempowski zum Anlass für ein Tagebuch-Notat nimmt, mit dem er dem Kollegen ein albernes Konkurrenzdenken unterstellt. Und es entspricht Kempowskis Narrativ, dass er auch bei dieser angeblichen Rivalität als Verlierer dasteht.

Zu übertrieben drastischen Aussagen lässt sich Kempowski dagegen in den Notaten hinreißen, in denen er die Werke anderer Kollegen beurteilt. Im Falle von Luise Rinser ist die Beleidigung ästhetisch motiviert. Nach der Lektüre von Rinsers 1970 erschienenem Tagebuch „Baustelle“ – genau wie „Sirius“ als „Eine Art Tagebuch“ betitelt – notiert er:

„Vielleicht schlimmer noch als ihre totale Unfähigkeit zu schreiben, ist das dauernde Anbieten an den Zeitgeist. Wobei sie sich noch eine religiöse Variante ausgesucht hat.“

(S, S.219)

Diese radikale Äußerung gehört sowohl in die Kategorie „Komik der Übertreibung“ als auch „Kunst der Beleidigung“: Kempowski kritisiert nicht nur Rinsers „dauerndes Anbieten an den Zeitgeist“, sondern bescheinigt der Kollegin nichts weniger als eine „totale Unfähigkeit zu schreiben“. Das Urteil ist eine Beleidigung und könnte kaum vernichtender ausfallen. Erstaunlich ist dabei das offenkundig zerrüttete Verhältnis zwischen Kempowski und vielen seiner Schriftstellerkollegen, aus dem er keinen Hehl macht. Grass, Lenz, Böll und Rinser sind keine Einzelfälle. Im Tagebuch erteilt er sich selbst die Lizenz zum Abwerten der Konkurrenz.

⁶³⁰ Ebd., S.74.

Und wieder geht es ihm auch um Abgrenzung, um Schärfung des eigenen Profils als Tagebuchschreiber. Er selbst hat sich um den „Zeitgeist“ nie gekümmert – nicht in seinem Werk, nicht in seinen Tagebüchern und auch nicht in seinen öffentlichen Äußerungen.

Bei der Verunglimpfung seiner Kollegen nutzt der Schriftsteller auch den Klatsch und Tratsch bei einer literarischen Veranstaltung. An einer Textstelle lässt Kempowski eine andere Person – „eine schwatzhafte Dame“ (S, S.559), die er bei der Niedersachsenpreis-Jury trifft –, sich gehässig über prominente Schriftsteller auslassen:

„Was Grass für ein unmöglicher Mensch sei, sagte sie, wohl ein richtiges Schwein, all so unanständige Sachen zu schreiben, und von Handke hört man ja auch nichts mehr, und Walser ist nach der Lesung einfach rausgelaufen, ohne auf Wiedersehn zu sagen.“

(Ebd.)

Auch diese übertriebene Pöbelei fällt in die Kategorie „Kunst der Beleidigung“, obwohl sie nicht von ihm stammt. Er überlässt sie seiner Bekannten. Mit dem Konjunktiv in der ersten Hälfte des Satzes markiert Kempowski die Schmährede als Meinung seiner Gesprächspartnerin. Auf einen eigenen Kommentar verzichtet er, auch auf eine Verteidigung seiner Schriftstellerkollegen. Die Lästerei scheint ihm nicht unangenehm zu sein. Im Gegenteil, die Dame gefällt ihm mit der Zeit sogar, wie er im Tagebuch notiert. Gänzlich unbeeinflusst von der verächtlichen Rede fährt er mit ihr nach Hause und macht auf ihrem Sofa ein Nickerchen.

In einem anderen Fall gehen die genannten Spielarten der „Kommentarkomik“ mit der von Kempowski a priori unterstellten Ausgrenzung einher, die der Schriftsteller auch in scheinbar harmlosen Zusammenhängen zu erkennen meint, wie die Kirchenlesung anlässlich einer Friedenswoche in Fischerhude am 7. November 1983. Die im folgenden Zitat erkennbare Verunglimpfung richtet sich diesmal gegen den Tagebuchschreiber selbst. Sie steckt in der Rede eines Pastors, der in einer „erbaulichen Geschichte“ die Ansicht seiner Schüler wiedergibt, Kempowski sei gegen die Frieden:

„Der Pastor führte mich mit einer erbaulichen Geschichte ein: Als er das Plakat mit der Ankündigung der Lesung in den Kasten gehängt habe, da hätten zwei Schüler dageigestanden und die hätten sich angestoßen, und gesagt: Kempowski? Seit wann ist denn der für den Frieden? Grass und Böll ja, aber doch nicht Kempowski! Er meine, sagte er, man dürfe einen Menschen nicht vorschnell verurteilen, in jedem sei ein guter Kern irgendwie.“

(S, S.533)

Komischer Höhepunkt ist der letzte Satz: der pastorale Gemeinplatz vom „guten Kern“, der in jedem steckt. Er ist letztlich auch auf jeden Kriminellen anwendbar und eine Beleidigung des Schriftstellers. Mit dem nachgestellten „irgendwie“ wirkt er obendrein skurril und wird ad

absurdum geführt. Den pöbelnden Fragen der Schüler, so vermutet Kempowskis Ehefrau Hildegard kurz darauf, sei im Übrigen zu misstrauen: „Das können die Kinder doch gar nicht gesagt haben, das hat er sich gewiß nur ausgedacht, um dich zu provozieren.“ (Ebd.) Die Worte verstärken noch Kempowskis sich selbst herabsetzende Logik der eigenen Negativkanonisierung und seine Empörung. Über die folgenden Zeilen hinweg echauffiert er sich, erneut im Ton extremer Wichtigkeit, dem nichtigen Anlass kaum angemessen. Die „Komik der Übertreibung“ ergibt sich im folgenden Zitat aus den verschiedenen Vorstellungen von „Frieden“ und Kempowskis Überzeugung, wieder einmal missverstanden zu werden:

„Ich war jedenfalls geplättet“, wie man so sagt. Wie kommen diese Leute darauf, dass ich nicht für Frieden bin? Wer kann denn was gegen den Frieden haben! Ich bin nur gegen das kitschige Friedensmarschieren, dieses Schreien nach der Diana der Epheser. Und ich bin auch gegen das, was die da drüben mit ‚Frieden‘ meinen. Wenn’s den Russen so ernst wäre mit dem, was man allgemein unter Frieden versteht, dann könnten sie das Bombardieren der afghanischen Dörfer ja lassen. Wir wissen doch, daß sie die siebziger Jahre zynisch ausgenutzt haben zur Aufrüstung, und wir erinnern uns noch daran, wie Carter und all diese Idioten sich einwickeln ließen.“

(S, S.533)

Komisch wirkt dabei die Diskrepanz zwischen dem nichtigen Anlass – ein Pastor hat ihn provoziert und mit einer Geschichte suggeriert, dass Kempowski gegen den Frieden sei – und der extremen Reaktion des Schriftstellers, die in einer Schimpftirade mündet. In seinem Gefühl der Ausgrenzung sieht sich Kempowski in einer ausbleibenden Einladung zu einem Ost-West-Schriftstellertreffen in der DDR bestärkt, bei dem Härtling und Grass die Auswahl der teilnehmenden Autoren getroffen haben. Die „Komik der Übertreibung“, findet sich auch hier in der Diskrepanz, in der dem Anlass kaum angemessenen Entrüstung, in die sich Kempowski erneut hineinsteigert. Hinzu kommt eine witzige Prosa-Szene mit Grass und Härtling in der Rolle der Bösewichte, die zugleich als Situationskomik einzustufen ist:

„Also hat hier eben doch eine ‚Vorsortierung‘ stattgefunden. Ich kann mir gut vorstellen, wie sie über ihrer Liste gesessen und uns weggeschnippt haben. Ob da eine Rubrik existiert mit ‚Politisch unzuverlässig‘? Mit Plus und Minus? Eine Kartoffelsortiermaschine im Rüttelverfahren: Die Lütten fallen durch? Ich sehe den Härtling vor mir, wie er sich eine Zigarette ansteckt und das Streichholz ausschüttelt, und dann kommt Grass angeschlurft, und dann sagen sie: Ne, den nicht, der macht uns alles kaputt.“

(S, S.180)

Die humoristische Wirkung dieser Textpassage resultiert nicht nur aus der witzigen Szene mit Härtling und Grass bei einer Art konspirativem Treffen, sondern auch aus der Wortwahl zuvor. Die skurrile Vorstellung von einer „Kartoffelsortiermaschine“, die die politisch unzuverlässigen Kandidaten „im Rüttelverfahren“ ausgesiebt haben könnte, ist ein grandios komischer Höhepunkt in Kempowskis Wutrede und seiner ausgefeilten „Komik der Übertreibung“. Als

Härtling im Juli 1983 einer der Gastautoren im Literaturseminar in Nartum war, konnte Kempowski der Sache auf den Grund gehen und nachfragen, warum er nicht zum Schriftstellertreffen eingeladen wurde. Die Antwort belegt, dass er mit seiner Vermutung ganz richtig lag:

„Sie hätten mich deshalb nicht eingeladen, sagte er, weil sie befürchteten, ich als ehemaliger Osthäftling würde da irgendwie aufdrehen...“

(S, S.349)

In seinem Tagebuch lassen sich ganz unterschiedliche Techniken der Komikerzeugung feststellen. Mit der „Komik der Übertreibung“ und der damit verknüpften „Kunst der Beleidigung“ wurden bereits zwei wesentliche Spielarten genannt, die der Schriftsteller immer aufs Neue zu variieren weiß, denn es gibt nur wenige Schriftstellerkollegen, die er von seinen komisch überzogenen Rüpeleien verschont. Im Folgenden soll es um eine weitere Spielart gehen: die „Komik der Verstellung“. Das Rollenspiel oder die Maskerade sind Bestandteil seiner Selbstinszenierungspraxis und verschaffen ihm nicht selten einen Vorteil.

6.5.1 Sich verstellen und sich dumm stellen

Auch jene Passagen, in denen Kempowski sich besonders auffällig seiner Selbstinszenierung und Selbstbeobachtung widmet, lassen sich der „Kommentarkomik“ zuordnen, die komischen Inkongruenzen ergeben sich auch hier aus seiner Reaktion auf Ereignisse oder Äußerungen. Eine grundlegende und recht häufige Spielart lässt sich dabei als „Komik der Verstellung“ bezeichnen, die mitunter auf ein „Sich-dumm-stellen“ hinausläuft.⁶³¹ Nach Kindts Klassifizierung werden unter dieser Überschrift alle Fälle des Komischen zusammengefasst, die dadurch zustande kommen, dass sich Kempowski an eine Maxime hält, die er angesichts des von ihm immer aufs Neue beklagten „ideologischen Meinungsterrors“ aufgestellt hat: „Einzigster Ausweg: sich dumm stellen“ (A, S.296), sodass er einen „abweichenden, fremden und verfremdenden Blick“ auf Situationen und Ereignisse gewinnt.⁶³² In dieser Arbeit wird der Begriff vor allem wörtlich verstanden – als Selbstinszenierung, Gaukelei und Verstellung, mit denen er auf andere Menschen und alltägliche Begebenheiten reagiert.

Glaubt man seiner Notiz vom 5. Juli 1983, hatte der Schriftsteller ein Faible dafür, „in fremde Gewänder“ (S, S.306) zu schlüpfen und seine Selbstinszenierungen immer und immer wieder

⁶³¹ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.285.

⁶³² Ebd.

zu variieren. Greifbar wird er nur in der jeweiligen „Tarnung“, die ihre Gültigkeit sofort verliert, wenn er zur nächsten wechselt, je nach Örtlichkeit:

„Verrückt, dass ich dauernd mein Verhalten nach anderen ausrichte, ich schlüpfe in fremde Gewänder. Morgens früh trinke ich als Gutsbesitzer meinen Kaffee, grundsolide bis auf die Knochen, Autofahren tu ich wie ein Amerikaner, extra langsam. In Zeven möchte ich als Verwahrloster gelten, unrasiert, womöglich halb betrunken Geldscheine aus der Hosentasche ziehen, und in Hamburg als Inkognitohanseat in Antiquitätengeschäften Porzellane in die Hand nehmen. Die Leute riechen den Braten und oft genug geschieht es, daß ich meine Rolle aufgebe und eine andere annehme. Da soll sich einer auskennen! Irgendwie bin ich gar nicht vorhanden. Daher auch meine Heiterkeit, wenn ich mal allein bin und durchs Haus gehe und die ‚Versatzstücke‘ sehe, mit denen ich mich tarne.“

(Ebd.)

Wie sich an Kempowskis wiederholten Maskenspielen ablesen lässt, ist diese chamäleonartige Figur auf eine Rolle allein nicht festzulegen. Sie entzieht sich immer wieder dem Zugriff des lesenden Publikums. Als Tagebuchschreiber ist er de facto ein Beobachter und wird dabei von anderen beobachtet. Schon diese Doppelung scheint ihn zu faszinieren und zum Rollenspiel zu inspirieren. Als man ihn am 26. März 1983 in Colmar erkennt, überlegt er sich sogleich eine Maske, eine, die Größe suggeriert, aber zugleich in einem lächerlichen Zusammenhang steht:

„Colmar: Der Isenheimer Altar. (...) Meine Andacht wurde dadurch beeinträchtigt, daß junge Menschen einander zeigten, daß da drüben Kempowski steht und sich den Isenheimer Altar ansieht. Also: ein Gesicht machen wie der Bundespräsident, wenn ihm neue Melkmaschinen vorgeführt werden. Oder: wie Walter K. aussieht, wenn er den Isenheimer Altar betrachtet.“

(S, S.118)

Die Komik liegt in diesem Fall im Spiel mit der Maskerade, die der Schriftsteller auch als solche markiert. Eben noch will er als beobachteter Kunstbetrachter angemessen würdig aussehen und den Bundespräsidenten mimen, schon ist er wieder „Walter K.“. Aber ist damit der Schriftsteller Kempowski gemeint? Die Antwort bleibt den Lesern des Tagebuchs überlassen, denen das Spiel ja vorgeführt wird. Im folgenden Abschnitt sollen die vielen verschiedenen Varianten seiner Gaukelei, die zugleich die „Komik der Verstellung“ ausmachen, aufgezeigt werden. Je nach Anlass verschaffen sie ihm einen praktischen Nutzen, dienen der (Selbst-)Inszenierung als Schriftsteller, auch als Schauspieler in einem Werbefilm, als Fremdenführer im Museum oder als Playboy mit aufgeknöpftem Hemd, um für die Öffentlichkeit und das Lesepublikum eine bestimmte Wirkung zu erzielen.

Das folgende Textbeispiel verdeutlicht diese Komikform und belegt zunächst, wie Kempowski seinen Hang zur Maskerade und zum Rollenspiel einsetzt, um sich einen Nutzen zu verschaffen. Anlass für die Tagebuchnotiz ist eine Tagung der Naumann-Stiftung in Bad Godesberg am 18. April 1983:

„Als ich in das Versammlungslokal trat, hatte ich in der Menschenansammlung mit Hemmungen zu kämpfen. Wie öfter in solchen Fällen stellte ich mir vor, ich sei Günter Grass, und da gings.“

(S, S.155)

Der nachlässig „schlurfende“ Grass, der die Last der deutschen Literatur schultert, von „Jüngern“ umringt, der Autoren einladen oder ablehnen kann – in den Augen Kempowskis verfügt der Konkurrent über eine Souveränität und repräsentative Erscheinung, die er an sich selbst vermisst. Grass wird als Repräsentant des politischen deutschen Gegenwartsschriftstellers wahrgenommen, dem „Natur und Publikumsgunst gewähren, was sie Kempowski versagen“.⁶³³ Wie Alexandra Pontzen ausführt, verfügt Kempowski zu seinem Leidwesen „weder charakterlich noch äußerlich über die repräsentative Erscheinung von Grass, sodass er neben Neid auch Zweifel an der Seriosität des parkettsicheren Rivalen anklingen lässt“.⁶³⁴ Die Komik ergibt sich hier aus Kempowskis Understatement: Der erfolgreiche Schriftsteller leidet in Menschenansammlungen an seinen Hemmungen und kann sie nur bekämpfen, indem er sich „in solchen Fällen“ vorstellt, er sei ein anderer, nämlich ausgerechnet der als souverän empfundene Konkurrent Grass. Der letzte Halbsatz „und da gings“ bestätigt den Erfolg dieser schon öfter angewandten Strategie, mit der sich der Schriftsteller jene selbstsichere Erscheinung aneignet, die er seinem Rivalen zuschreibt.

Einen praktischen Zweck erfüllt das Rollenspiel auch in anderen Situationen. Mit der Maske, die sich Kempowski in einem Hamburger Restaurant aufsetzt, wo er eigentlich darauf warten soll, „am Eingang abgefangen zu werden“ (S, S.85) und von der Kellnerin an einen Tisch platziert zu werden, verschafft er sich einen Vorteil:

„Ich kümmere mich nicht um die Platzierung, ich laufe zwischen die Tische und setze mich mit deppenhaftem Gesicht dahin, wo es mir paßt. Und wenn sie mich schwer zur Rechenschaft ziehen, dann tue ich so, als ob ich nicht gut hören kann. Die Hand hinters Ohr halten, das wirkt Wunder. Mit Schwerhörigen lassen sie sich nicht gern ein. Schwerhörige wirken asozial.“

(Ebd.)

Indem er sich dumm stellt und zur Not auch den Schwerhörigen mimt, meistert er die Situation. Die Komik ergibt sich aus der bühnenreifen Maskerade: Er setzt ein „deppenhaftes“ Gesicht auf, das ihm bei der freien Platzierung im Restaurant helfen soll. Tatsächlich spielt Kempowski immer wieder mit seinem Gesichtsausdruck, um eine bestimmte Wirkung zu erzielen – für den Moment und die Öffentlichkeit, aber auch in der späteren Niederschrift für die Leserschaft. Die beabsichtigte und entscheidende Wirkung ist dabei die des bekannten Schriftstellers. So notiert

⁶³³ Pontzen: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.362.

⁶³⁴ Ebd.

er am 27. Juni 1983 nach einem Ausflug in Hamburg, dass die „verschiedenen Erkennungen“ an der Alster ihn dazu gebracht haben, „ein ernstes Schriftstellergesicht aufzusetzen.“ (S, S.288). Für Plöschberger sind Kempowskis Tagebücher weniger ein Dialog des Autors mit sich selbst als vielmehr die Ansprache eines Gegenübers: „Nur im Dialog mit einem gedachten Adressaten machen Stilisierung und Inszenierung Sinn, kann sich ihre Wirkung entfalten.“⁶³⁵ Und auf diese (Außen-)Wirkung ist Kempowski stets bedacht, selbst wenn er sich dabei nicht ganz ernst nimmt, sondern gleichsam mit Ansage eine Pose einnimmt und daher ein „ernstes Schriftstellergesicht“ aufsetzt, von dem er offenbar annimmt, dass es in der Öffentlichkeit besser ankommt.

Das Notat über eine Lesereise in Münster ist ein weiteres Beispiel für Kempowskis Hang, sich vor Publikum als Schriftsteller zu inszenieren. Im Hotel bleibt er nicht lange ungestört und nutzt die Gelegenheit, um sich angemessen zu präsentieren. Er schlüpft in seine Rolle wie in einen Mantel:

„Heute morgen bekam ich Besuch von einem jungen Mann (...) und einem Knabenmädchen. Ich ließ sie auf mein fürstliches Zimmer kommen und empfing sie mit Rasierschaum im Gesicht. Wir aßen Frühstück – ich hatte alles mögliche bestellt, um ihnen zu imponieren: trank Kaffee, den ich mir mit Kakao mischte und dann noch einen Löffel Rum hinein: So lebt ein Dichter.“

(S, S.598/599)

Nach Auffassung von Drews ist der Narzissmus eine der Grundvoraussetzungen für die literarische Produktivität.⁶³⁶ Und natürlich ist der Schriftsteller als Diarist auch immer ein Selbstdarsteller. Aber dass zum wahren Dichterleben der Rasierschaum im Gesicht und Rum in den Kaffee gehört, ist eine skurrile Vorstellung und eher als Witz aufzufassen. Auf Kempowskis Fähigkeiten als „Clown und Entertainer“ hat Drews ebenfalls hingewiesen.⁶³⁷ Die Komik beruht an dieser Stelle auf der Übertreibung stereotypisierter Künstlerklischees. Die Rolle wirkt für das Lesepublikum besonders närrisch und komisch, da sie als solche markiert wird und er sich damit zugleich selbst enttarnt: Die „Komik der Verstellung“ bezieht sich in diesem Fall auf die durchschaubare Maskerade.

Nicht immer sind die Rollenspiele Kempowskis psychologisch motiviert oder auf ein lesendes Gegenüber ausgerichtet. Mit seinen Masken vergnügt sich Kempowski auch gern als Entertainer, vor allem, wenn er junges, weibliches Publikum hat. Anlass ist der Besuch der Kunstschau in Fischerhude gemeinsam mit den Mädchen, die ihm in Hildegards Abwesenheit

⁶³⁵ Plöschberger: Zur Radikalität der Selbstinszenierung, S.197.

⁶³⁶ Vgl. Drews: Nartumer Melange, S.168.

⁶³⁷ Ebd., S.167.

- sie unternimmt in dem heißen Sommer des Jahres 1983 mit einer Freundin eine Urlaubsreise
- sein Haus bevölkern und ihm mehr schlecht als recht den Haushalt führen:

„In der Kunstschau bei Otto Modersohn spielte ich den Fremdenführer, erfand allerhand Unfug und redete parodistisch-professionell über die Bilder, die ich noch nie gesehen hatte. Offensichtlich wirkte das ziemlich echt, denn um uns herum versammelten sich Touristen, die mir den Kassettenrecorder hinhielten. Zum Schluß eilte Herr Modersohn herbei. Man hatte ihm gesagt: ‚Kempowski ist da!‘ Das ist für die Fremden ein schönes Schauspiel, es mitzuerleben, wie sich da zwei Männer in den Armen lagen. Blücher und Wellington bei Waterloo.“

(S, S.308)

Die erwartete Außenwirkung und das Interesse des Publikums sind die entscheidenden Impulse für diese Maskerade. Die Touristen durchschauen das Manöver nicht, sondern nehmen den Schriftsteller als Fremdenführer wahr. Sie lassen ihm jene Aufmerksamkeit zukommen, die Kempowski im Literaturbetrieb so oft vermisst. Überdies wird er erkannt: Das Ganze endet ausdrücklich in einem „schönen Schauspiel“, in dem er erneut eine Führungsrolle übernimmt: als siegreicher englischer General beziehungsweise preußischer Feldmarschall.

Scurriler präsentiert sich der Diarist an einer anderen Stelle. Wieder ist der Rollenwechsel abwegig, aus dem Augenblick heraus entstanden und nur gültig für diesen Moment:

„Fahrt nach Hamburg. Die beiden restlichen Mädchen weggebracht. Ich ging als Playboy mit aufgeknöpftem Hemd, das meine Behaarung preisgab, an der Elbe entlang, an jedem Arm eine, und die Hunde liefen vor uns her. Traurig im Gemüt, weil ich an mein Honorarkonto denken mußte.“

(S, S.365)

Komisch wirkt der sonst so bürgerliche, unauffällige Schriftsteller in der Rolle des Dandys mit Brustbehaarung, aber noch witziger ist der plötzliche Kontrast: Nicht der Abschied von den jungen Frauen macht ihn traurig, sondern der blitzartig auftauchende Gedanke an sein Honorarkonto. Hier offenbart sich ein Auflagenmillionär, der penibel auf seine Finanzen achtgibt. Michael Maar verweist auf die „ausgeprägte Knickrigkeit“ des Nartumer Autors.⁶³⁸ Zugleich vermutet Kempowski überall den Neid seiner Kollegen: „Es war wohl so, daß man mir aus den verschiedensten Gründen, unseren offen zutage tretenden Wohlstand verübelte,“ (S, S.450) heißt es in einem Eintrag zu einem Autorentreffen im Haus Kreienhoop.

So folgt eine Maskerade auf die nächste. Mitunter aus reinem, heiterem Blödsinn, bei dem sich Kempowski zu keinem Zeitpunkt ernst nimmt. Diesmal präsentiert er sich als Schauspieler in einem Werbefilm:

⁶³⁸ Maar, Michael: Heute bedeckt und kühl. Große Tagebücher von Samuel Pepys bis Virginia Woolf, München: C.H. Beck, 2013, S.122.

„Da die allgemeine Unordnung, Ausmaße angenommen hat‘ . holte ich mir den Staubsauger und reinigte die untere Etage. Wie immer in solchen Fällen, wie beim Rasenmähen oder Rasieren, stellte ich mir vor, ich müßte das Gerät in einem Werbefilm vorführen und anpreisen. Ich fuhr also besonders elegant mit dem Sauger um die Stühle herum, spreizte den kleinen Finger ab und hielt einen Werbevortrag: was das doch für ein wunderbares Gerät ist. – Beim Wegstellen des Staubsaugers in die Speisekammer hatte ich wegen der Unordnung einen meiner gräßlichen Wutanfälle.“

(S, S.332)

Dieser Humor, in dem sich Kempowski vorstellt, in einem Werbefilm aufzutreten, scheint wenig mit dem Alltag eines seriösen, bürgerlichen Schriftstellers zu tun zu haben. Typisch ist der Kontrast am Schluss, in diesem Fall ein Wutanfall, der die Heiterkeit abrupt beendet. Dieses und das vorige Textbeispiel belegen die Vorliebe des Diaristen für das Skurrile und die Groteske, im Bewusstsein, für ein Publikum zu schreiben. Von sich selbst hat der Schriftsteller einmal gesagt, seine „Möglichkeiten liegen im Mikroskopischen und in der Skurrilität“ (A, S.45) So sind diese Selbstinszenierungen, wie sie im Tagebuch erscheinen, immer auch Ausdruck eines ganz besonderen Humors, zu dem nicht jeder Zugang hatte, wie Kempowski mehrfach beklagte. Dazu gehörte auch der Programmleiter des Knaus-Verlags, Karl Heinz Bittel: „Zu ‚Sirius‘ bestehen Abneigungen bei ihm. Das hat wohl mit seiner 68-Vergangenheit zu tun. Außerdem scheint er, wie Knaus, meinen Humor nicht zu verstehen.“⁶³⁹ Dass er mit seinem Humor vielfach auf Unverständnis stieß, hat ihn jedoch nie überrascht. Er rechnete damit: „Leider haben die Deutschen ja keinen Sinn für Groteskes.“ (S, S.407), sie könnten es nicht von Possen unterscheiden. Mitunter geht er mit ihnen noch härter ins Gericht: „In Deutschland riskiert man mit Humor Kopf und Kragen.“ Opitz‘ Definition der Komödie als Theater fürs niedere Volk „geistert noch immer durch die Gegend“. (S, S.187). Mehr Verständnis sieht er dagegen bei seiner Leserschaft, die von ihm „immer was Lustiges“ (S, S.186) erwartet: „Sie grinsen schon, wenn ich aufs Podium schreite“. Diese so positiv und heiter klingende Erfahrung des Schriftstellers steht im Kontrast zu seiner übertrieben kritischen Selbstwahrnehmung. Aber auch sie dient letztlich der Komikerzeugung, wie im nächsten Abschnitt ausgeführt werden soll, in dem es um eine weitere Spielart der Kommentarkomik gehen soll: um die „Komik der Selbstverspottung“.

6.5.2 Sich grau und unscheinbar fühlen

Ein wiederkehrendes Motiv im Tagebuch „Sirius“ ist das kontinuierliche Leiden des Schriftstellers an sich selbst, das in seiner Häufung und Wiederholung – die Wortwahl ist

⁶³⁹ Kempowski, Walter, zitiert nach Kindt, Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.287.

mitunter nahezu identisch – durchaus amüsant ist und an die „Komik der Wiederholung“ im Roman „Tadellöser & Wolff“ erinnert. Dort waren es die wiederkehrenden Familiensprüche, im Tagebuch „Sirius“ ist es die kalkulierte Selbstdarstellung als lebender Minderwertigkeitskomplex. Kempowski „bewirtschaftet glänzend seine Defekte“, urteilt Drews und schreibt von „atemberaubenden Vereinfachungen in der Darstellung seiner selbst“.⁶⁴⁰ Aber auch hier ist dem Diaristen grundsätzlich zu misstrauen. Plöschberger vermutet bei ihm einen „unbeugsamen Willen“, das Leben vor allem anderen als Groteske zu begreifen.⁶⁴¹ Sein „inbrünstiges Leiden an sich und der Welt mit dem Gestus souveräner Selbstverspottung und schonungsloser Selbstironie vorzutragen“, setze die Leser stets auf eine falsche Spur.⁶⁴² Hinter jedem Bekenntnis, jeder Mitteilung verbirgt sich immer schon deren Negation und Relativierung: „Je mehr wir erfahren und zu wissen glauben, desto brüchiger wird unsere Vorstellung vom Dichter hinter dem Diaristen“, schlussfolgert sie.⁶⁴³

Im Folgenden wird die „Komik der Selbstverspottung“ als eine weitere Spielart der von Kindt klassifizierten Kommentarkomik aufgenommen, bei der Kempowski Inkongruenzen durch seine Reaktion auf Ereignisse, Äußerungen oder ähnliches aufdeckt (siehe oben). Bei dieser besonderen Variante besteht die Komik in der überzogen selbstkritischen, ja abwertenden Selbstwahrnehmung des Schriftstellers, die mit seinem sichtbaren, nicht zuletzt auch an den Auflagen seiner Bücher messbaren Erfolg kontrastiert. Bei den fortwährenden Klagen des Autors spielen zunächst weder der Literaturbetrieb noch intrigante Zeitgenossen eine Rolle. Verantwortlich für sein Leiden an der Welt macht Kempowski immer aufs Neue seine eigene unzulängliche Person, seine (angeblich) „fehlende Ausstrahlung“, wie sich etwa bei einem dreitägigen Autorentreffen in Nartum zeigt, bei dem er sich in seinem eigenen Haus „an die Wand gedrückt“ fühlt (S. 450):

„Natürlich macht sich auch hier wieder bemerkbar, daß ich keine Ausstrahlung habe, mausgrau wirke, das Format vermissen lasse, mit dem ich unser ‚Chalet‘ ausfülle oder erfülle. Zeitweilig verließ ich das Plenum und suchte bei den Technikern Zuflucht.“

(Ebd.)

⁶⁴⁰ Drews, Jörg: Für einen, der sich's hat sauer werden lassen. Walter Kempowski zum 60. Geburtstag. München: Knaus, 1989, S.7/8.

⁶⁴¹ Plöschberger: Zur Radikalität der Inszenierung, S.202. Siehe dazu auch die Ausführungen im Kapitel II dieser Arbeit zur Begrifflichkeit der Komik.

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Ebd.

Seinen Mangel an Ausstrahlung hat Kempowski schon in Bautzen feststellen müssen, wie er sich 1983 im Tagebuch „Sirius“ wieder erinnert, als eine Schulklasse aus Hannover zu Besuch ist und von ihm etwas zum Thema Folter wissen will:

„Damit konnte ich dienen. Wasserkarzer; Stehkarzer (beides selbst erlebt, freilich ohne eine Bescheinigung dafür zu bekommen).“ (S, S.393)

Sogleich beschleicht ihn der Eindruck, dass ihm die Schüler seine grauenhaften Erfahrungen nicht recht abnehmen wollen. Einen Beweis muss er auch später schuldig bleiben, denn als er nach der Wiedervereinigung mit einem TV-Team nach Bautzen fährt, sucht er vergeblich nach einem Stehkarzer:

„Der Volkspolizist stellte sich dumm, da wär‘ eine Besenkammer, aber Stehkarzer? Und ich Blödmann hab‘ mir das Ding nicht zeigen lassen!“

(S, S.394)

Vor den Hannoveraner Schülern macht er prompt sein unauffälliges Aussehen für ihre ausbleibende Empathie verantwortlich, für einen politischen Häftling fehle ihm offenbar die passende Physiognomie.⁶⁴⁴

„Ein Schriftsteller, der früher einmal gefoltert wurde, muß eine rauchige Stimme haben und ein narbiges Gesicht. Burkhard Driest hat die richtige Physiognomie für einen politischen Häftling, oder Eddie Constantine. Mein Aussehen taugt zu überhaupt nichts. Im Zuchthaus hat es zum Dünnemachen getaugt. Mich nahm niemand wahr. Ich war Luft.“

(S, S.394)

Die Versuchung, Kempowskis Leiden an sich und an seinem angeblich fehlenden Charisma, für bare Münze zu nehmen, ist groß. Doch handelt es sich erneut um Selbstverspottung und Selbstironie, also um eine Inszenierung. Die nächsten Zeilen wechseln wiederum zur „Komik der Verstellung“, allerdings nur in der Fantasie:

„Unser Haus fanden die Schüler ‚toll‘, aber irgendwie hatte ich den Eindruck, als suchten sie den Besitzer. Mir schienen sie das alles nicht zuzutrauen. Weder Haus noch Folter. Nächstesmal werde ich mich wie Prinz Louis Ferdinand benehmen. Melancholisch.“

(Ebd.)

An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Komikformen im Tagebuch „Sirius“ von Absatz zu Absatz wechseln können und sich zum Teil überlagern. So sind die Grenzen zwischen der „Komik der Verstellung“ und „Komik der Selbstverspottung“ mitunter fließend. Aber weder mit der einen noch mit der anderen ist eine Annäherung an die Person Kempowski möglich.

⁶⁴⁴ Anmerkung der Autorin: Wie bereits erwähnt, gehört zu Kempowskis persönlichem Narrativ die wiederholte Klage über die fehlende Anerkennung als politischer Häftling.

Ein Blick hinter die Maske wird verwehrt, aber auch diese Feststellung ist nicht in jedem Fall belastbar. Kempowskis gnadenloser Blick auf die körperlichen Anzeichen des Alterns etwa, die er an sich feststellt und detailliert notiert, erscheint für eine von Kempowskis Maskeraden zu uneitel. Bei dem folgenden Textbeispiel handelt es sich vielmehr um eine besondere Form der Selbstentblößung.:

„Erster Akt war der zufällige Blick auf meinen Hinterkopf, das schütterte Haar: Das ist nun schon zwanzig Jahre her. Dann die Falten unter den Augen, die karierten Wangen. Dann das Schlaffwerden der Haut unter dem Kinn, der Opitz-Hautlappen und die sich ausbildenden Hängebäckchen. Nun wird seit einigen Wochen auch die Haut am Gesäß schlaff. Vom Gedächtnis nicht zu reden. (...)“

(S, S.62)

Die geradezu wissenschaftliche Neugier, mit der er den fortschreitenden Verfall seines Körpers auflistet, erinnert an die lakonische Nüchternheit, die in seinem Haftbericht „Im Block“ vorherrschte. Die „Komik der Selbstverspottung“ besteht in diesem Fall aus der übertrieben kritischen Selbstinspektion, die in der peniblen Auflistung der altersbedingten Verfallserscheinungen komisch wirkt. Gleichwohl ist sie nur für den Augenblick gültig. In der sprachlichen Abbildung des eigenen Spiegelbilds ruft der Schriftsteller für einen Moment die eigene Vergänglichkeit in Erinnerung. Das Altern und der zunehmende Verfall des Körpers, den der Protagonist an sich registriert, spielt auch in seinem vorletzten Roman eine entscheidende Rolle. Wie schon im Roman „Hundstage“ finden sich erkennbare Parallelen zwischen Kempowski und seiner Romanfigur. Sowtschick ist in „Letzte Grüße“ 64 Jahre alt, nähert sich in Gedanken aber schon seinem 70. Geburtstag, fühlt sich bereits als Greis und wird als solcher auch bezeichnet. In einer Literaturzeitung wird Sowtschick mit den Worten beleidigt, „daß ihm der Kalk aus der Hose“ riesele“ (LG, S.162).⁶⁴⁵

Ein besonders skurriles Beispiel für die „Komik der Selbstverspottung“, das scheinbar auch einiges über das Zusammenleben von Hildegard und Walter Kempowski verrät, betrifft die literarische Produktion des Schriftstellers. Um den Zusammenhang innerhalb der „Chronik“ nicht zu verlieren, so lautet seine Begründung, liest Hildegard abends ihrem Mann aus „Schöne Aussicht“ vor. Es ist jener Roman, der unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg spielt und von seinen Eltern Karl und Grete erzählt. Der Einstieg im Tagebuch-Notat vermittelt ein idyllisches, intimes Bild – „die Hunde lagerten sich, und ich legte die Beine hoch“ (S, S.48) –, doch sogleich melden sich Selbstzweifel:

⁶⁴⁵ Siehe dazu Kapitel VII zur Analyse des Romans „Letzte Grüße“.

„Es ist mir ein Rätsel, wieso dieses Buch kein größerer Erfolg wurde. Hildegard findet es ‚gar nicht so schlecht‘. Bei ihrem Vorlesen stört mich, daß sie meist schon nach zwei Seiten einen Gähnkrampf kriegt. Neuerdings gähnen sogar die Hunde, wenn ich mit dem Ms. erscheine. Die armen Dichtergattinnen. Als Dichterwitwen rächen sie sich an der Nachwelt.“

(Ebd.)

Auch hier erlaubt Kempowski seinem Lesepublikum nur scheinbar einen Blick ins Private. Zu komisch, ja aberwitzig wirkt diese abendliche Gähnorgie der Ehefrau und der Hunde, als dass sie authentisch sein könnte. Die Reflexion am Schluss hebt das Ganze zudem ins Allgemeingültige und Überpersönliche. Somit ist der zitierte Text nur ein weiteres Beispiel für die „Komik der Selbstverspottung“, die allerdings auf eine andere Person, auf die Ehefrau, verlagert und damit grotesk gesteigert wird. Das Gähnen ist die sichtbare Folge der vom Dichter angenommenen Zumutung, die das Vorlesen des „gar nicht so schlechten“ Textes mit sich bringt. Mit den „armen Dichtergattinnen“ muss man folglich Mitleid haben. Dagegen weist sich Kempowski erneut die Rolle des unzulänglichen und notorisch gekränkten Schriftstellers zu. Diese Passage ist zugleich ein Beispiel für die vielen witzigen Prosa-Miniaturen, die sich durch das Tagebuch ziehen und verschiedene Komikformen durchdeklinieren.

Geradezu grotesk wird es, wenn Kempowski die Überzeugung von seiner eigenen Unzulänglichkeit seiner Ehefrau in den Mund legt. Wobei sie seine schonungslose Wortwahl wiederholt. So kommt zu den Selbstzweifeln und dem Gefühl der Dürftigkeit noch das Gefühl des von der Ehefrau abgeurteilten Ehemannes:

„Das ist das Rätsel meines Lebens, daß mir kein Mensch meine Erfahrungen abnimmt. Manchmal habe ich den Eindruck, daß sie sich die Ohren zuhalten, wenn ich über die DDR rede. Meistens gehe ich in mich und halte mich für schief gewickelt.“

(Hildegard: „Das kommt daher, daß du nach nichts aussiehst, so grau und unbedeutend, und daß du kein Akademiker bist.“)

(S, S.397)

Die Verstärkung durch Hildegards Worte hebt die überzogene Selbstkritik ins Komische: Kempowski leidet nicht nur darunter, dass ihm angeblich niemand seine Erfahrungen abnimmt, schuld daran ist er offenbar selbst – weil er „nach nichts aussieht“, „grau und unbedeutend“ wirkt und „kein Akademiker“ ist. Seine überzogene Selbstkritik wird hier zum Urteil der eigenen Frau, das zu absurd klingt, um authentisch zu sein. Die auf Hildegard ausgelagerte „Komik der Selbstverspottung“ ist an dieser Stelle auch ein Beispiel für die „Komik der Verstellung“, denn auch die Selbstdarstellung als unzulänglicher Mensch ist nur eine von Kempowskis vielen Rollenspielen. Wiederkehrendes Element sind dabei seine Versagensängste auf öffentlichen Veranstaltungen, wie sie auch auf einer Bühne in der Hamburger

Kampnagelfabrik zum Ausdruck kommen. Der Schriftsteller ist als einer von zwölf bekannten Hörspiellautoren eingeladen worden, die der Reihe nach über ihre Werke referieren sollen:

„Ich versagte auf grauenhafte Weise. Das gelangweilte, verwahrloste Publikum in dem verwahrlosten Saal und mein beschissener Text, das waren Höllenqualen ‚Kempowski?‘ – Nein, es geht nicht mit ihm, wir müssen ihn abservieren.““

(S, S.228)

Diesmal empfängt ihn kein lachendes, freundliches Publikum. Stattdessen beherrscht Langeweile den Zuhörerkreis. Über den heruntergekommenen Veranstaltungsort hatte sich der Autor schon zu Beginn echauffiert: „Am besten wäre es, man rülpste die Tonleiter hoch oder pinkelte zwischendurch an die Wand“ (Ebd.). Die Textpassage beginnt im Stil der komischen Übertreibung: Erneut wütet Kempowski gegen die „linke“, alternative Kulturszene, deren Ablehnung seiner Person und seines schriftstellerischen Wirkens er voraussetzt und vorwegnimmt. Im letzten Satz zitiert er denn auch keine bestimmte Person, sondern gibt erneut eine von vornherein unterstellte Meinung wieder, die seinem negativen Narrativ entspricht, und landet damit wieder bei der „Komik der Selbstverspottung“.

Abschließend lässt sich zu diesem Abschnitt festhalten, dass die meisten komischen Passagen in „Sirius“ der „Komik des Kommentars“ zugeordnet werden können, eine der drei von Kindt kategorisierten Grundformen der Witzerzeugung in Kempowskis Tagebuch „Alkor“. Wie anhand zahlreicher Textbeispiele in diesem Kapitel belegt wurde, fächert sich diese in mehrere Spielarten auf, die mitunter auch in Kombination auftreten oder ineinander übergehen. Eine der häufigsten ist die „Komik der Übertreibung“, die bei Kempowski oftmals im Dienst der „Kunst der Beleidigung“ steht und meist auf eine Ridikülisierung seiner Kollegen und Konkurrenten – vor allem Grass, Lenz und Böll – hinausläuft. Die „Komik der Verstellung“ wiederum bezieht sich auf Kempowskis Faible für Gaukeleien, Maskenspiele und skurrile Selbstinszenierungen, mit denen er auf Ereignisse und andere Menschen reagiert. Indem er seine nur für den Moment gültigen Tarnungen ständig wechselt, entzieht er sich dem Zugriff des lesenden Publikums. Mögen die täglichen Notate auch noch so exhibitionistisch erscheinen und den Eindruck erwecken, es handele sich um Beispiele für einen authentischen Selbstausdruck des Schriftstellers, in seinem Tagebuch gibt Kempowski letztlich nichts von sich selbst preis. Seine Maskeraden sind ein fester Bestandteil einer Politik der Autorschaft beziehungsweise Autorinszenierung, die in „Sirius“ immer aufs Neue zur Komikerzeugung eingesetzt wird. Und schließlich gehört auch die „Komik der Selbstverspottung“ in die Reihe jener Komikformen, die von der „Kommentarkomik“ abgeleitet werden können. Bei dieser besonderen Variante besteht die Komik in der überzogen selbstkritischen, ja abwertenden Selbstwahrnehmung des

Schriftstellers, die sein persönliches Narrativ ausmacht und der genauso zu misstrauen ist wie seinen Selbstinszenierungen. Im folgenden Abschnitt werden unter der Überschrift „Komische Interaktionsdramen“ all jene Fälle des Komischen analysiert, in denen Kempowski mit den Tücken des Alltags oder der Rücksichtslosigkeit der Welt zu kämpfen hat.

6.6 Komische Interaktionsdramen

Wie in den vorigen Abschnitten bereits ausgeführt, tendiert Kempowski in seiner Selbstdarstellung zur Überzeichnung. Das leicht Überzogene und Skurrile dominiert auch die vielen Textpassagen, die als „Protokollkomik“ eingestuft werden können. Es die letzte der drei von Kindt benannten Grundformen der Komikerzeugung. Komische Inkongruenzen ergeben sich demnach „in diesem Fall nicht durch spezifische Interpretationen oder Evaluationen von Ereignissen“, sondern die Komik „liegt hier bereits in den gleichsam nur stenographierten Situationen“.⁶⁴⁶ Damit sind für Kindt zugleich zwei weitere Formen der Komikerzeugung abgedeckt, denn „Protokollkomik“ ist nach seiner Analyse das, „was oft und auch in der Humorforschung als Situationskomik eingestuft wird“.⁶⁴⁷ Und Situationskomik wiederum ist in „Alkor“ – und oftmals auch in „Sirius“ – „in aller Regel Dialogkomik“.⁶⁴⁸ Die humoristische Wirkung steigert sich noch, wenn sie mit der „Komik der Wiederholung“ kombiniert wird. Anlass sind in „Sirius“ vor allem skurrile Interaktionsdramen, in denen der Schriftsteller mit den Tücken des Objekts oder der Rücksichtslosigkeit der Welt und insbesondere mit Schwierigkeiten in der Hotellerie, mit den Eigenarten seiner Mitmenschen und seiner selbst zu kämpfen hat. In vielen dieser Passagen bekennt sich Kempowski als Schriftsteller, der leicht zu beleidigen ist und schnell aus der Haut fährt, nur um sich hinterher schuldig zu fühlen. Kein einfacher Mensch also, einer, der als „schwierig“ gilt, wie er selbst immer wieder anmerkt, etwa in folgender Textstelle, die wie ein Bühnendialog anmutet:

„Im Mittagsschlaf gestört durch Telefonklingeln.

Ich: ‚Würden Sie mir bitte mal sagen, wie spät es ist?‘

Er: ‚Ja – halb zwei.‘

Ich: ‚Und um diese Zeit rufen Sie mich an?‘ – Meistens trifft es die armen Sekretärinnen.
(Kempowski gilt als schwierig.‘)“

(S, S.158)

⁶⁴⁶ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.286.

⁶⁴⁷ Ebd.

⁶⁴⁸ Ebd.

Das Sprechen über sich selbst in der dritten Person und das „schon zum Zitat geronnene Fremdurteil“⁶⁴⁹ im letzten Satz dieses Zitats simuliert nach der Analyse von Pontzen den „Duktus der Auskünfte zur Person“⁶⁵⁰, die vor dem Schreiben einer Biografie eingeholt werden.⁶⁵⁰ Zugleich demonstriert es die „Illusionslosigkeit des Sprechers, der weiß, wie hinter seinem Rücken über ihn geurteilt wird“.⁶⁵¹ Die zitierte Texteinheit ist analog zu Kindts Analyse ein Beispiel für „Protokollkomik“ und damit auch für eine in kurzen Sätzen umrissene „Situationskomik“, die hier gleichbedeutend mit Dialogkomik ist. Kempowski wird beim Mittagsschlaf vom Klingeln des Telefons aufgestört. Der daraufhin einsetzende komische Dialog startet mit seiner Frage nach der Uhrzeit, die seinen Ärger bereits anklingen lässt, denn es geht ihm gar nicht um die korrekte Antwort des Anrufers „Ja – halb zwei“, sondern um die Zumutung, vor 15 Uhr, also vor dem Ende der traditionellen Mittagsruhe, angerufen zu werden. Die Frage „Und um diese Zeit rufen Sie mich an?“ ist eine wütende Anklage, deren Berechtigung sich für Kempowski von selbst ergibt. Mit dem letzten Satz, in Klammern gesetzt, bringt er eine selbstironische Darstellung seines eigenen Charakters auf den Punkt und entlastet sich damit zugleich selbst: Wer gemeinhin als „schwierig“ gilt, bei dem muss keine Ungehörigkeit erklärt, kein unzivilisiertes Benehmen begründet werden. Und wenn Kempowski das Urteil zu entkräften sucht und erklärt, dass seine Verstimmung höchst berechtigt ist, erläutert Pontzen, „schreibt das leitmotivische Dementi das Klischee natürlich fort, nur hat der Autor es sich jetzt angeeignet“.⁶⁵² Es ist letztlich ein Image, mit dem er spielt, denn auf derselben Seite listet Kempowski seine Spitznamen in der Familie auf, die einiges über ihn selbst verraten sollen, darunter die Bezeichnung als „Iwan der Schreckliche“ (ebd.).

Die komischen Interaktionsdramen setzen in unterschiedlichen Bereichen der Schriftstellerexistenz ein, etwa auf seinen Reisen. „Schrecklich“ benimmt er sich bei einem Aufenthalt in einem Kölner Hotel mit defektem Lift:

„Ich stand und stand und mißhandelte den Knopf, auf dem ‚kommt‘ stand, aber der Aufzug kam nicht. Ich mußte schließlich das Gepäck nach unten schleppen. (6. Stock) ‚Ja, der Lift ist kaputt.‘ ‚Und wieso haben Sie kein Schild drangemacht?‘ Die Erregung übermannte mich explosiv. Ich schlug dem Manager das T&W-Exemplar aus der Hand, das er signiert haben wollte. O Gott! Was bin ich abstoßend in solchen Fällen. ‚Kempowski ist schwierig.‘

(S, S.586/587)

⁶⁴⁹ Pontzen: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.352.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² Ebd.

Zunächst einmal handelt es sich erneut um die „Komik der Übertreibung“, denn Kempowski Reaktion ist überzogen. Er wird geradezu handgreiflich und benimmt sich „unmöglich“. Jeder, der schon einmal vor einem kaputten Fahrstuhl stand, es eilig hatte oder schwer beladen war, kann den Ärger des Schriftstellers in dem Kölner Hotel nachvollziehen. Aber die Texteinheit ist auch ein Beispiel für Situations- und Dialogkomik. Letztere ergibt sich aus dem kurzen Wortwechsel: Auf den Hinweis des Hotelmanagers „Ja, der Lift ist kaputt“, der nur das Offensichtliche noch einmal bestätigt, folgt Kempowskis letztlich überflüssige Frage: „Und warum haben Sie kein Schild drangemacht?“ Ein Hinweisschild hätte ihm auch nicht aus der Bredouille geholfen. Aber hier geht es offenbar um Grundsätzliches: An einen defekten Lift gehört ein Schild, das auf den Defekt verweist. Und wenn sich die Personen in seinem Umfeld nicht so verhalten, wie Kempowski es für wünschenswert und erforderlich hält, folgt ein Wutanfall, für den er sich hinterher schämt. Das abschließende Urteil über sich selbst – „was bin ich abstoßend in solchen Fällen“ – klingt so schrill, dass es schon wieder komisch wirkt und gipfelt in dem schon bekannten Fremdurteil – Kempowski ist schwierig –, das er erneut bestätigt sieht, das er sich angeeignet hat und das hier zugleich als „Komik der Wiederholung“ eingeordnet werden kann.

Einen ähnlichen Ärger erlebt Kempowski im holländischen Kerkrade, wo der Veranstalter einer Lesung, die im benachbarten Herzogenrath stattfinden sollte, dem Schriftsteller ein Zimmer verschafft hat: „eine Art Leichenhalle mit vier Betten, die auf Rollen standen!“ (S, S.536):

„Ich benahm mich ziemlich unmöglich (bei einem Italiener hätte man das als ‚Temperament‘ durchgehen lassen), steigerte mich in Beschimpfungen hinein und gestikulierte da herum. Selbst Karajan sei mit dem Zimmer in dem Kloster zufrieden gewesen, sagte der unglückselige Mann. ‚Dem haben Sie bestimmt keine Leichenhalle angeboten!‘“

(S, S.537)

Die Bemerkung, dass selbst Karajan das Zimmer nicht beanstandet habe, bringt Kempowski vollends in Rage. Der Wutausbruch vor dem herbeizitierten Veranstalter ist ein Musterbeispiel für „Protokollkomik“, die von der Komik der skurrilen, protokollierten Situation, aber zugleich von Kempowskis überzogener Reaktion lebt, sodass das Zitat auch als „Komik der Übertreibung“ eingestuft werden kann. Für ihn handelt es sich um kein Zimmer für eine Übernachtung, weder um ein gutes noch um ein schlechtes, sondern um eine Leichenhalle, die man sich offenbar traut, ihm, dem ewig Zu-kurz-Gekommenen, anzubieten. Für den Star-Dirigenten dagegen, so schlussfolgert er, hätte sich eine solche Unterkunft von selbst verboten: „Dem haben sie bestimmt keine Leichenhalle angeboten.“ Dabei beobachtet sich der Schriftsteller bei seinem „unmöglichem“ Benehmen und beschreibt rückblickend im Tagebuch

fast unbeteiligt seine sich steigernde Wut und sein Gestikulieren in diesem Alltagsdrama. Sein komischer Versuch, sich mit dem Hinweis zu entschuldigen, dass man seinen Ausbruch bei einem Italiener „als Temperament durchgehen“ lassen würde, steht in Klammern und ist offenbar nicht ernst zu nehmen.

Weitere Interaktionsdramen betreffen den Literaturbetrieb; im folgenden Beispiel ist es die Frankfurter Buchmesse, auf der sich Kempowski, erneut seiner biografischen Legende folgend, fehl am Platz fühlt und angeblich von allen übersehen wird. Das Gefühl der Ausgrenzung geht so weit, dass er seine Anwesenheit auf der Messe mit Prostitution vergleicht. Seine Wortwahl ist wieder drastisch; der erste Satz könnte eine Anspielung auf die berühmte Prostituierte Rosemarie Nitribitt sein, die in den Anfangsjahren der Bundesrepublik ihre Freier vor dem Luxushotel Frankfurter Hof aufgabelte, in einem schwarzen Mercedes mit roter Polsterung und Weißwandreifen.⁶⁵³

„Ich sitze wie die weiße Hure vom ‚Frankfurter Hof‘ am Knaus-Stand und hoffe, daß ich angesprochen werde, um unwillig reagieren zu können, und spitze auf einen günstigen Augenblick, an dem ich mein eigenes Buch stehlen kann, von dem ich natürlich wieder zu wenig Freiexemplare bekommen habe (...).“

(S, S.486)

Auch dieses Zitat ist ein Beispiel für Situationskomik, wie sie von Kindt verstanden wird. Die protokollierte Situation wirkt in ihrer Widersprüchlichkeit geradezu grotesk: Kempowski sitzt am Knaus-Stand, ein Schriftsteller mit Auflagen in Millionenhöhe, hofft darauf, dass ihn jemand anspricht, nur „um unwillig reagieren zu können“, und wartet auf einen günstigen Augenblick, „die Aktentasche ist schon geöffnet“ (ebd.), um sein eigenes Buch zu stehlen.

Diese Freiexemplare werden im Übrigen nicht nur vom Autor begehrt, sondern auch von den Besuchern seines Hauses in Nartum, die es zumeist in Gruppen bevölkern und durch die Zimmer strömen, wie „eine Art Wasserrohrbruch“ (S, S.41). Die Begegnung mit seinem Lesepublikum endet häufig in einem Interaktionsdrama, denn „kaum einer hat je etwas von mir gelesen“ (S, S.124). Überaus verärgert reagiert er auch auf eine klassische Publikums- und Besucherfrage, die sich in ähnlichen Worten mehrfach in „Sirius“ wiederholt. In der Regel wird sie in indirekter Rede wiedergegeben, sodass sich die Komik auf die Beschreibung der Situation beschränkt:

⁶⁵³ Welle, Florian: Rosemarie Nitribitt: Mord, Geld und viel Doppelmoral, Süddeutsche Zeitung, 11.03.2017. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/dem-geheimnis-auf-der-spur-das-rehchen-1.3313806> (Abgerufen am 28.12.2023)

Gegen Abend erschienen zwei junge Leute, die germanistische Auskünfte verlangten: Warum ich schreibe und wie, und ob das was bedeute, was ich schreibe, oder ob ich das nur so hingeschrieben habe. “

(S, S.512)

Die Reaktion auf derart unbotmäßige Leserfragen, die als „germanistischen Auskünfte“ allenfalls ironisch umschrieben wird, ist fast immer gleich: Der Schriftsteller, der seinem persönlichen, negativen Narrativ entsprechend gekränkt ist, hat „Mühe, höflich zu bleiben“ (ebd.). Aber es gibt auch Interaktionen, die nicht mit einem verärgerten Schriftsteller enden. Nach Abschluss einer Lesung in Mönchengladbach, als Kempowski Bücher signiert, reagiert er auf die Äußerung eines Lesers souverän und geradezu schlagfertig. Ein gutes Beispiel für Dialogkomik, obwohl die Zeilen das wohl schmerzlichste Kapitel in der Biografie des Schriftstellers betreffen:

„Ein anderer Herr sagte, es sei ja bodenloser Leichtsinn gewesen von mir, damals, 1948, wieder in die Ostzone zurückzukehren. Ich: Wie schade, daß ich Sie damals nicht gekannt habe. Sie hätten mir gewiß abgeraten.“

(S, S.536)

Diese ironische Replik ist letztlich eine höflichere Formulierung der banalen Weisheit „Hinterher ist man immer schlauer“, die Kempowski aber vermeidet.

6.7 Komische Kontraste

Die „Komik des Kommentars“ wird in „Sirius“ oftmals mit komischen Kontrasten oder Kontrasteffekten kombiniert, die zum bevorzugten Instrumentarium des Schriftstellers gehören, wie sich anhand der in dieser Arbeit untersuchten Romane belegen lässt. Um Kontraste geht es auch in der „Komik der Montage“, der ersten der drei von Kindt aufgelisteten Grundformen der Witzerzeugung. Wie bereits ausgeführt, entsteht diese durch inhaltlich auffällig kontrastierende Textelemente, die räumlich nebeneinander platziert werden. Die Zitate in diesem Abschnitt sind für beide Varianten beispielhaft.

So wird in einigen Passagen, die der „Kommentarkomik“ zuzuordnen sind, im selben Tonfall immer auch das Gegenteil oder die Einschränkung behauptet. Dazu folgendes Textbeispiel:

„Ich habe noch nie einen Menschen getroffen, der mir etwas zugetraut hätte. (Hildegard: ‚Du siehst auch immer so grau und mickrig aus!‘) Ich weiß ja auch nicht, wie es kommt, aber meistens kriege ich das zustande, was ich mir vorgenommen habe. Ich bin offenbar ein unscheinbares Glückskind.“

(S, S.430)

Trotz seiner „Mickrigkeit“, die seine Ehefrau im Tagebuch nicht müde wird, ihm zu bescheinigen, behauptet Kempowski, ein „Glückskind“ zu sein, aber – die Einschränkung erfolgt sogleich – ein „unscheinbares“. Seinem attestierten unscheinbaren Äußeren zum Trotz „kriegte er zustande“, was er sich vorgenommen hatte: Neben der laufenden literarischen Arbeit an seinen insgesamt zwölf Romanen absolvierte er jedes Jahr Dutzende von Lesungen, organisierte literarische Seminare⁶⁵⁴ in seinem Haus in Nartum, arbeitete als Gastdozent an verschiedenen Universitäten, schuf ein umfangreiches Tagebuchwerk und schließlich das „Echolot“, die monumentale Textmontage zur deutschen Geschichte von 1941 bis 1945. Für jemanden, dem angeblich niemand etwas zugetraut hat, absolvierte er ein riesiges, sich selbst auferlegtes Arbeitspensum. Verantwortlich machte er dafür seinen Zuchthausaufenthalt: „Weil ich so viele Jahre verloren habe, rase ich jetzt wie angestochen durchs Leben“. (S, S.261) Resümierend lässt sich feststellen, dass die Selbsteinschätzung, ein „unscheinbares Glückskind“ zu sein, eine komische Inkongruenz darstellt, aber nicht ganz von der Hand zu weisen ist. So bestätigt Drews in seinem Nachruf auf Kempowski, dass die Erscheinung des Schriftstellers „ja nicht gerade imponierend“ war, aber dass er in seiner Familie dennoch spaßeshalber „der Gigant“ genannt worden sei, „und wer das verstehen will, der schaue auf die anderthalb Meter seines Werks“. ⁶⁵⁵

Ein weiteres Beispiel für Kempowskis Selbsteinschätzung, in dem er mit Kostümierungen und Kontrasten spielt, ist der „Komik der Montage“ zuzuordnen. Diese Kontrastmontage setzt sich zusammen aus zwei komplett frei gestellten Zeilen vom 30. September 1983 mit widersprüchlichem Inhalt auf kleinstem Raum:

„Ich bin der Sonnyboy der deutschen Gegenwartsliteratur. Ein hingeschissenes Fragezeichen.“

(S, S.460)

Angesichts von Kempowskis biografischer Legende von seiner dauerhaften, intrigenbedingten Isolation im Literaturbetrieb erstaunt die plötzliche Selbsteinschätzung als „Sonnyboy der deutschen Gegenwartsliteratur“, die nur selbstironisch zu verstehen ist und der er im nächsten Satz auch sofort widerspricht. Das „hingeschissene Fragezeichen“ könnte wiederum Ausdruck seines Zorns über empfundene Kränkungen sein, scheint aber mehr auf seine eigene Persönlichkeitsstruktur hinzudeuten, vor allem auf sein Gefühl der Farblosigkeit und

⁶⁵⁴ An einem dieser Seminare nahm die Autorin als Germanistikstudentin (1980-1986) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg teil. Als Journalistin führte sie später Interviews mit Walter Kempowski in Nartum.

⁶⁵⁵ Drews, Jörg: „Letzte Grüße. Walter Kempowski zum Gedenken“, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 62. Jahrgang, Heft 707 (2008), S. 357.

Unzulänglichkeit. Wieder handelt es sich um jene besondere Logik der eigenen Negativkanonisierung, die er weitaus häufiger ausformt als Selbstgefälligkeiten oder Eigenlob. Den Aussagen aber ist letztlich in beiden Sätzen zu misstrauen. Sie sind vielmehr als Beispiel für die Lust des Schriftstellers einzustufen, sich auf kleinstem Raum mit sprachlich-stilistischen Mitteln – durchaus auch in Vulgärsprache – immer wieder neu zu erfinden. Und sie entsprechen seinem Faible für Inkongruenzen, die ebenso überraschend wie komisch sind.

Ein häufiges Signal für die „Montagekomik“ ist die Erwähnung von Kempowskis Ehefrau Hildegard, der er auch sein eigenes Gefühl von Unzulänglichkeit in den Mund gelegt hat. Mitunter taucht sie ganz unvermittelt mit einem Wortbeitrag auf, ohne erkennbaren Zusammenhang mit dem vorherigen Tagebucheintrag. Doch handelt es sich bei diesen Kontrastmontagen mitnichten um jenen „Nonsenshumor“ nach der Klassifizierung von Kindt, bei dem zwischen den inkongruenten Elementen nur ein Kontrast und keine Korrespondenz besteht.⁶⁵⁶ Wie sich an folgendem Textbeispiel belegen lässt, macht dieser Unsinn durchaus Sinn:

„Hildegard sagte heute: ‚Ich glaube, mein Schädel ist dicker geworden‘.

Als Kind habe ich mal versucht, meinen Kopf zu wiegen. Ich legte ihn auf die Küchenwaage. (...)“

(S, S.380)

Die unvermittelte Bemerkung Hildegards gilt durch den darauffolgenden Satz nicht mehr nur als bloßer Kontrast. Indem Kempowski eine inhaltlich passende Kindheitserinnerung anfügt, stellt er eine lustige Korrespondenz her, obgleich er nicht direkt auf die Äußerung seiner Frau eingeht. In anderen Textpassagen springt der Kontrast beziehungsweise die Entkräftung der Aussage, wie im folgenden Beispiel, über zwei Seiten hinweg. Kempowski, nach eigenen Worten ein passionierter Biertrinker, empört sich darüber, dass das Bier nicht schmeckt, das er zu Hause trinkt:

„Das Bier hat leider keine „Blume“, weil wir unsere Gläser mit Pril spülen, schmeckt also absolut widerlich.“

(S, S.7)

Zwei Seiten weiter widerlegt er sich selbst und zwar in einem Kommentar, den er 1990 kurz vor Drucklegung in das Tagebuch eingefügt hat:

⁶⁵⁶ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.282.

„1990: Hildegard sagt, dass wir kein Spülmittel benutzen. Merkwürdigerweise fällt der Schaum aber trotzdem zusammen.“

(S, S.9)

Dieses Beispiel lässt sich nach Kindts Morphologie auch als „Komik der Fortschreibung“⁶⁵⁷ einordnen, eine weitere Variante der „Kommentarkomik“. Ausgehend von einer Bemerkung, einer Formulierung oder einer Textpassage unternimmt Kempowski dabei den Versuch, „die betreffende Äußerung zu verstehen“, wobei er den Ausgangspunkt seiner Überlegungen so fortschreibt, dass Unklarheiten oder Nebenbedeutungen sichtbar werden.⁶⁵⁸ In der zitierten Passage geht es allerdings um keinen Wortbeitrag, sondern um einen banalen Anlass in der Haushaltsführung in Haus Kreienhoop, die zur fehlenden Schaumkrone im vollen Bierglas führt. Mit seiner Vermutung, das liege am Spülen der Gläser mit Pril, liegt der Schriftsteller zwar falsch, doch das Problem ist dauerhaft und besteht seit sieben Jahren, da die erste Erwähnung 1983 erfolgt, die zweite 1990. Und weil Kempowski keine Erklärung für den fehlenden Schaum hat, muss er sich weiterhin mit dem widerlichen Geschmack abfinden. Die Suche wird ad absurdum geführt.

Auch an anderen Beispielen lässt sich Kempowskis Gespür für Disparates und Widersprüchliches feststellen. Oft sind es lakonische Sätze, die bereits im „Haftbericht“ als dominierendes Stilmittel verwendet wurden, mit denen er Kritik übt, seinem Ärger Luft macht oder sich seinem Groll hingibt:

„TV: Im Fernsehen eine Talkshow, in der sich Menschen gegenseitig anschrien. Es ging um den Frieden.“

(S, S.101)

Einerseits entlarvt der Schriftsteller mit dieser Mini-Kontrastmontage die Banalität und Heuchelei in den Talkshows des deutschen Fernsehens: Selbst das harmlose Thema „Frieden“ hält die Gäste nicht davon ab, sich gegenseitig lautstark zu beschimpfen. Vermutlich handelt es sich um den NDR, von dem Kempowski sich missachtet fühlt. An anderer Stelle gibt es dafür sogar deutliche Hinweise: „Ein Herr vom NDR (...) sagte mir, daß man mich im Sender regelrecht boykottiert.“ (S, S.229)

Das Thema „Frieden“ beschäftigt ihn auch auf einer Reise nach Marburg, wo er eine Friedensdemonstration beobachtet. An dieser Textstelle finden sich zwei unterschiedliche

⁶⁵⁷ Ebd., S.283.

⁶⁵⁸ Ebd.

Komikformen, die eine Verbindung eingegangen sind – die „Komik der Übertreibung“ und die „Komik der Montage“:

„So wie sie heute gegen den Krieg latschen, so jubelten sich die Massen 1914 in den Krieg hinein. Abstoßend und niederdrückend. Dabei kitschig! Und das ist ein Gefühl, das sich bei SED-Paraden drüben nicht einstellt. Die Aufmärsche sind nicht kitschig, sondern widerlich. Beides zusammen: menschenunwürdig. An der Eisenbahnbrücke Graffiti: ‚Wen stört die Sowjetunion? Gegen den Imperialismus der USA und BRD! Gabi, ich liebe dich!‘“

(S, S.496)

Die Übertreibung liegt in der befremdlichen Gleichsetzung der zahllosen Demonstranten, die aus Angst vor einem drohenden Atomkrieg die „Bahnsteige bevölkern“ (S, S.495), mit den Soldaten, die 1914 massenweise und jubelnd in den Ersten Weltkrieg zogen. Eine Parallele, die zumindest für einen von Kempowski bewunderten Schriftstellerkollegen nachvollziehbar gewesen sein könnte, denn diesen ruft er an dieser Stelle wie einen Kronzeugen herbei: „Arno Schmidt hätte formuliert: ‚Dämonstration‘“ (S, S.495). Der Vergleich, ob zulässig oder nicht, ist wohl seinem grundsätzlichen Groll gegenüber Demonstranten und ihrem „aggressiven Opfermut“ (S, S.496) sowie gegenüber den „Linken“ und ihrer Nähe zur Sowjetunion geschuldet: „Und wie gut sie sich vorkommen, und wie böse sie sind!“ (ebd.). Der Kontrast im letzten Satz – das Graffiti-Zitat „Gabi, ich liebe dich“ – nimmt der Hemmungslosigkeit des Ressentiments die Schärfe und überführt das Ganze ins Lächerliche.

Die Kombination aus „Komik der Übertreibung“ und „Komik der Montage“ funktioniert auch in einem anderen Textzusammenhang. Wieder findet der Diarist einen Grund, sich zu echauffieren. Diesmal sind es Veränderungen, die von Amts wegen in der deutschen Behördensprache vorgenommen wurden und die sein Sprachempfinden beleidigen. Als Kontrast fungiert nicht das positive, aber skurrile Beispiel aus der DDR, sondern das darauffolgende kurze Notat zur Musik des Tages:

„1990: (...) Das Schlimmste, was sie sich geleistet haben, ist der ‚Auszubildende‘. Wer sich das ausgedacht hat, sollte ins Quecksilberbergwerk gesteckt werden. Die in der DDR kursierenden neudeutschen Behördenprägungen haben auch eine überzeugende Qualität. Die ‚Jahresendfigur mit Flügeln‘ für ‚Engel‘. So etwas ist kostbar.

Mus: Pepping ‚Die Nacht ist kommen‘. Danach siebzehneinhalb Minuten geweint. –Einmal muß es doch nachlassen.“

(S, S.604)

Das „Quecksilberbergwerk“ ist ein ungesunder Ort, an den Kempowski schon häufiger unliebsame Zeitgenossen schicken wollte, beispielsweise einen Journalisten, dessen Berichterstattung über eines der Literaturseminare in Haus Kreienhoop ihm missfiel: „Ab mit ihm ins Quecksilberbergwerk, vierte Sohle!“ (S, S.555) Die Strafandrohung ist verwandt mit

der „Bestenliste“, auf die er im Tagebuch immer jene Schriftsteller zu schicken gedenkt, die seiner Ansicht nach keinesfalls zu den Besten gehören.⁶⁵⁹ Der „Auszubildende“ – heutzutage eine geläufige Bezeichnung – ist für Kempowski eine sprachliche Zumutung. Dagegen entspricht die „Jahresendfigur mit Flügeln“, eine Sprachverirrung der ehemaligen DDR, seinem Sinn für das Skurrile und Ausgefallene und wird folglich für „kostbar“ gehalten. Beide Sprachbeispiele könnten bereits eine Kontrastmontage ergeben, wäre da nicht dieser plötzliche Gefühlsausbruch im nächsten Absatz, der auf das Hören einer Liedmotette des deutschen Komponisten Ernst Pepping folgt. Beim Weinen muss Kempowski genau auf die Uhr und den Sekundenzeiger geschaut haben: Die Tränen fließen keine achtzehn, sondern exakt siebzehneinhalb Minuten lang. Allein diese überzogene Genauigkeit ist erneut ein groteskes Textelement und lässt Zweifel an der Ernsthaftigkeit dieses emotionalen Ausbruchs aufkommen. Bei diesem Kontrast – durch eine Leerzeile sind die beiden Textblöcke voneinander getrennt – ergibt sich keine Korrespondenz, dennoch scheinen sie sich vage aufeinander zu beziehen: erst der Engel, kurz darauf die Trauer. Der letzte Satz („einmal muss es doch nachlassen“) ist in diesem Zusammenhang absichtsvoll kryptisch gesetzt. So lässt sich nur vermuten, dass sich dieses mikroskopisch kleine Ganze auf Kempowskis acht Jahre in Bautzen bezieht, die prägendste Phase im Leben des Schriftstellers, wo er sich als Chorleiter beschäftigt hatte. Womöglich hängt die Trauer mit dem Schuldgefühl zusammen, von dem er sich bis zu seinem Tod nicht zu befreien wusste. Dieses Schuldgefühl war Drews zufolge darauf zurückzuführen, dass er bei den „an Folter grenzenden Befragungen durch die Russen“ nach seiner Verhaftung wegen „Spionage“ nicht standgehalten „und seine Mutter in die Sache hineingezogen“ hat, also auch an ihrer Verurteilung und Haft schuld war.⁶⁶⁰ Das konnte er sich nicht verzeihen. Das ließ nie nach. Zwar hatte er später erfahren, dass der sowjetische Nachrichtendienst bereits Bescheid wusste, auch ohne seine Aussage, doch das änderte für ihn wenig. „Im Grunde habe ich keine Schuld“, sagte er wenige Monate vor seinem Tod in einem Interview mit Peer Teuwsen, „jedoch eine metaphysische.“⁶⁶¹

Zweifelsfrei belegen lässt sich diese Interpretation der Textpassage nicht, sie ist letztlich abhängig vom Lesepublikum, das sie auch nur als weiteren Beleg für Kempowskis

⁶⁵⁹ Vgl. Sirius, S.395: Im Tagebuch „Sirius“ gehört die tägliche Lektüre zu den regelmäßigen Notaten, in denen Kempowski in aller Kürze Romane kritisiert und abwertet. Oft muss er sie in seiner Funktion als Mitglied der Bertelsmann-Jury lesen. Die Lektüre des Buches „Die Schiffsschaukel“ von Birgit Pausch, „eine überspannte, theatralische Sache“, stellte er bereits auf Seite 13 ein: „Irgendwann muß ich schließlich mal dran denken, daß ich nur noch zwanzig Jahre zu leben habe. – Auf die Bestenliste mit ihr!“

⁶⁶⁰ Drews, Jörg: „Letzte Grüße. Walter Kempowski zum Gedenken“, S.357.

⁶⁶¹ Vgl. Teuwsen, Peer: „Reiches, Schönes, Grauenhaftes“. Interview mit Walter Kempowski, Weltwoche, 26.07.2007.

persönlichkeitsverstellende Inszenierungen werten kann. Gleichwohl rät Sina zur Vorsicht, trotz der vom Schriftsteller in einzelnen Passagen betonten Lust am Rollenspiel „spricht nichts dagegen, andere im Tagebuch formulierte Aussagen als persönlichen Selbstausdruck des empirischen Autors zu werten“, eine eingehende Prüfung aller Quellen vorausgesetzt.⁶⁶² Das gilt Sina zufolge vor allem für seine „stellvertretende Schuldübernahme“ sowohl für die eigene Familie als auch in Bezug auf die deutsche Vergangenheit insgesamt, die sich in Tagebuchaufzeichnungen und ebenso in zahlreichen Gesprächen finden lässt. Durch seinen „gänzlich unironischen Umgang mit der Schuld“ spricht Sina von einer „kontinuierlichen Denkfigur Kempowskis“.⁶⁶³

6.8 Funktion des Humors

Von all den Masken und Rollen, mit denen er sich verstellt, bleibt Kempowskis besonderer Humor gänzlich unberührt, im Gegenteil, er ist von ihnen nicht zu trennen. Und genau so, wie er die Zeit für einen Weinkrampf stoppt, registriert er die Zeit, die er für einen Lachanfall benötigt: „Ich kriegte im Turm plötzlich einen Lachanfall von neun Minuten Länge. Daß alles so gekommen ist.“ (S, S.633) Das Lachen, vor allem das seines Publikums, war ihm derart wichtig, dass er es bei Lesungen genau registrierte und sich notierte:

„Wenn sie lachen, schreibe ich ein ‚L‘ an den Rand. Zuhörer lachen immer an denselben Stellen, man drückt auf den Knopf, und dann lachen sie. Manchmal lachen sie auch nicht.“

(S, S.384)

Und auch die abschließenden Zeilen des Tagebuchs, die Jahresbilanz, verweisen auf ein (vermeintlich) „sonniges Gemüt“ (S, S.630): „Ein paar ernsthafte Momente hatte ich in diesem Jahr. Aber ich habe sie vergessen.“ (S, S.635) Ob ihm an dieser Stelle zu trauen ist? Mehr als fraglich. Letztlich hält es Kempowski mit den Zauberern, „die dem Publikum einen Trick erklären, scheinbar erklären, und es dann erst richtig foppen, das finde ich wundervoll“. (S, S.574). Das Tagebuch „Sirius“, so fasst Klaus Modick zusammen, ist die literarische Adaption dieses Verfahrens“.⁶⁶⁴ Diese Ansicht teilt auch Plöschberger, die es nach der Lektüre von „Sirius“ und „Alkor“ für unmöglich hält, ein gerundetes Persönlichkeitsprofil von Kempowski zusammenzusetzen: Die Preisgabe von intimen Informationen führt demnach gerade nicht zur Selbstentlarvung, „sondern verkehrt sich in paradoxer Umkehr in ihr Gegenteil: in die

⁶⁶² Böttcher/Sina: Walter Kempowskis Tagebücher, S.27.

⁶⁶³ Ebd., S.28.

⁶⁶⁴ Modick: „Ich fühl‘ mich als Naivling ganz wohl.“

neuerliche Verlarvung des Dichters in der radikalen Inszenierung“.⁶⁶⁵ Er war, nach den Worten von Drews, ein „Inszenator seiner selbst“, der sich bis in die Tagebücher hinein, „die ja auch zu einem erheblichen Teil Inszenierungen sind“, überlegt hat, womit er sein jeweiliges Publikum jetzt verblüffen oder schockieren könnte.⁶⁶⁶ So ist die Kempowski'sche Komik, die mit vielen dieser Autorinszenierungen eng verwoben ist, auch in seinem Tagebuch „Sirius“ das Resultat einer Haltung der Distanz, nicht wie in den Romanen „Im Block“ oder in „Tadellöser & Wolff“ als eine Form des Selbstschutzes und der Selbstverteidigung angesichts der traumatisierenden Erlebnisse und grauenhaften Geschehnisse im Zuchthaus und im Zweiten Weltkrieg, sondern als unverzichtbares Element seiner Autorschaft, die ihm Abstand und Freiräume verschafft. Aus dieser komisch akzentuierten Distanz heraus erlaubt er es sich, Kollegen zu beleidigen, zu klagen und zu schimpfen, seine Wutanfälle auszuleben oder radikale Selbstentwürfe zu imaginieren. Und da keine Selbstentlarvung damit verbunden ist, Kempowski sich auch mit seiner Komik nie entblößen oder demaskieren muss, sondern sie ihn auf der Ebene der täglichen Notate letztlich dabei unterstützt, sich immer aufs Neue zu inszenieren und in neue Rollen zu schlüpfen, erweist sie sich auch im Tagebuch als unverzichtbar.

⁶⁶⁵ Plöschberger: Zur Radikalität der Inszenierung, S.205.

⁶⁶⁶ Drews: Walter Kempowski zum Gedenken, S.360.

7 „Letzte Grüße“

7.1 Bloß kein Abschied

Der Romantitel „Letzte Grüße“ ließ die Literaturkritik aufmerken. Als das Buch im August 2003 im Knaus Verlag erschien, wurde sogleich in der Presse der Rückzug Walter Kempowskis als Romancier verkündet.⁶⁶⁷ Der Verdacht lag nahe, denn der Roman endet mit dem Tod seines Alter Egos, Alexander Sowtschick, und imaginiert eine literarische Welt, aus der er sich mit seinem letzten Atemzug in einem New Yorker Hotelzimmer schon verabschiedet hat. In letzter Konsequenz, so resümiert Alexandra Pontzen, simuliert der Roman die Perspektive der Nachwelt auf Autor und Werk schon zu Lebzeiten. Indem er mit dem Tod des Alter Egos endet, „macht er den vorherrschenden Sprechgestus erlebter Rede zum Sprechen d’outre tombe“.⁶⁶⁸ Tatsächlich befürchtet Kempowski im November 2001 in seinem Tagebuch, dass sich mit „Letzte Grüße“ sein „Erzählvermögen endgültig erschöpfen wird“. Der Satz folgt einer kurzen Passage, in der er zuvor selbstkritisch ein paar Seiten in seinem Roman „Heile Welt“ gelesen hatte, die ihm „doch recht simpel“ vorkamen.⁶⁶⁹ Doch wie bereits im Kapitel zum Tagebuch „Sirius“ ausgeführt, ist den Diarien des Schriftstellers nur bedingt zu trauen, da er die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verwischt. Das bestätigt sich angesichts seiner späteren Verlautbarungen in der Presse. Im Interview mit der Tageszeitung „Welt am Sonntag“ kündigt Kempowski 2003 an, dass er sich als Geschichtenerzähler und Romanschriftsteller von der literarischen Bühne verabschieden werde, nur um ein Jahr später im „Heute-Magazin“ des ZDF, anlässlich seines 75. Geburtstages, seine Äußerungen wieder zurückzunehmen.⁶⁷⁰ Zu dem Zeitpunkt habe er gedacht, es wäre sein letztes Buch, daher dürfe man eigentlich „auf die Worte eines Autors nicht viel geben“.⁶⁷¹

⁶⁶⁷ Vgl. Brand, Peter: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“. Der Roman „Letzte Grüße“ vor dem Hintergrund des Gesamtwerks. In: Carla A. Damiano, Jörg Drews und Doris Plöschberger (Hrsg.), „Was das nun wieder soll“. Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Leben und Werk Walter Kempowskis, Göttingen: Wallstein Verlag, 2005, S.247.

⁶⁶⁸ Pontzen: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.350.

⁶⁶⁹ Kempowski, Walter: Auszüge aus dem Tagebuch 2001, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Heft 169, (2006), München: edition text + kritik, S.28.

⁶⁷⁰ Kunckel, Susanne: „Abschied vom Leser“, Interview mit Walter Kempowski, Welt am Sonntag, 14.09.2003. Im Gespräch mit Susanne Kunckel wird der Schriftsteller sehr deutlich: „Mit diesem Buch, an dem ich sieben Jahre gearbeitet habe, will ich mich als Geschichtenerzähler und Romanschriftsteller verabschieden. Was nicht bedeutet, dass ‚Letzte Grüße‘ mein letztes Buch sein wird. Der Titel ist ein Gruß an meine Leser, nach dem Motto: Seid mir gut.“

⁶⁷¹ Jansen, Vera: Ein unermüdlicher Sammler, zitiert nach Peter Brand, „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.247.

Kempowski hatte nach „Letzte Grüße“ nicht nur ein drittes literarisches Tagebuch („Hamit“) und seinen ersten Gedichtband („Langmut“) veröffentlicht, sondern auch einen weiteren, seinen tatsächlich letzten Roman: „Alles umsonst“. Das Buch aus dem Jahr 2006 ist gleichsam der Höhepunkt seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Thema Krieg, Flucht und Vertreibung und eröffnet den Blick „auf ein schwarzes Loch der Sinnlosigkeit“. ⁶⁷² Ganz anders stellt sich der Vorgängerroman „Letzte Grüße“ dar, das vierte und letzte Werk Kempowskis, das in dieser Arbeit im Hinblick auf seine Komik und humoristischen Effekte untersucht wird. In seinem Nachruf auf Kempowski bezeichnet ihn Jörg Drews als „Quasi-Schwanengesang“ und „zärtliche Elegie“. ⁶⁷³ Im Herbst 1989, kurz vor der Wende, unternimmt der Schriftsteller Alexander Sowtschick eine Lesereise durch Amerika – zum Zwecke der Kulturvermittlung. Die politischen Ereignisse daheim, etwa die Sprechchöre der Leipziger Demonstranten, dringen nur von fern in die Erzählung, denn in den amerikanischen Zeitungen sind sie kein Thema. Und wenn ihm deutsche Blätter angeboten werden mit dem Hinweis „Es ist allerhand los in Old Europe“ ⁶⁷⁴ (LG, S. 340), dann rührt Sowtschick sie nicht an: „Aber Alexander konnte das nicht lesen. Das Gedruckte widerstand ihm.“ (Ebd). So bleibt die deutsche Geschichte nur ein „Hintergrundrauschen“, aus dem keine Erkenntnisse zu gewinnen sind. ⁶⁷⁵ Die besondere Komik, die diesen Roman beherrscht, aber steht außer Frage und wurde von der Literaturkritik vielfach gerühmt. Die Autorin Eva Sichelschmidt etwa verrät in der Süddeutschen Zeitung, dass nur wenige Bücher sie so zum Lachen gebracht haben wie „Letzte Grüße“. Der Roman dürfte ihrer Ansicht nach „die umfassendste Sammlung missglückter Lesungserlebnisse enthalten, die Literatur je hervorgebracht hat“. ⁶⁷⁶ Und Gustav Seibt wandelt den Titel „Letzte Grüße“ in „Letzte Größe“ um, denn Kempowski habe sich noch einmal selbst übertroffen. ⁶⁷⁷

Die Rezensenten waren sich also weitgehend einig, obgleich sie für die gerühmte Komik nur wenige Beispiele anführen. Im Folgenden soll daher untersucht werden, wie und worin diese Komik zum Ausdruck kommt, wie sie sich im Verlauf der Handlung und der absolvierten Lesestationen quer durch die USA, beginnend und endend in New York, allmählich dunkel

⁶⁷² Mosebach, Martin: „Wir alle stecken im Jammerkleid unserer Zeitgenossenschaft“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.05.2007, Nr.116, S.38.

⁶⁷³ Drews, Jörg: „Letzte Grüße. Walter Kempowski zum Gedenken“, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 62. Jahrgang, Heft 707 (2008), S.355-360.

⁶⁷⁴ Kempowski Walter: Letzte Grüße, München: Knaus, 2003, S.340. Sofern innerhalb eines Satzes aus Kempowskis Romanen zitiert wird, erscheint der Seitenverweis jeweils im Fließtext.

⁶⁷⁵ Vgl. Apel, Friedmar: Kein Spielzeugdampfer ohne Sinkvorrichtung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.10.2003.

⁶⁷⁶ Sichelschmidt, Eva: Für Verpflegung war stets gesorgt. Als Eva Sichelschmidt dem Alter Ego von Walter Kempowski durch die USA folgte, Süddeutsche Zeitung, 02.09.2022.

⁶⁷⁷ Seibt, Gustav: Letzte Größe, Süddeutsche Zeitung, 22.04.2004, S.14.

einfärbt. Auffälligstes Moment ist zunächst die geradezu wollüstige Darstellung von Peinlichkeiten aller Art. Für Alexander Sowtschick wird die Blamage zum „Leitmotiv seiner Reise durch Amerika“. ⁶⁷⁸ Damit hat er etwas Entscheidendes mit seinem Schöpfer gemeinsam: Kempowski hat nicht nur keine Scheu vor der Peinlichkeit, „sie zieht ihn an“, wie Martin Mosebach konstatiert. ⁶⁷⁹ Die Lächerlichkeit, die sich in „Letzte Grüße“ aus Sowtschicks blamablen Ungeschicklichkeiten ergibt, wird in einem eigenen Abschnitt analysiert. Zuvor allerdings wird geklärt werden müssen, wie sehr sich der Schriftsteller Walter Kempowski von seinem Protagonisten Alexander Sowtschick, der vielfach fälschlicherweise mit ihm gleichgesetzt wurde, unterscheidet.

Überdies wird untersucht, wie der Roman mit dem Gesamtwerk Kempowskis verwoben ist und die intratextuellen Bezüge offengelegt, das heißt die vielfältigen Beziehungen, die sich in den Werken untereinander ergeben und die an Zitaten und Anspielungen deutlich erkennbar sind. Anders als in den frühen Romanen der „Deutschen Chronik“, dem Haftbericht „Im Block“ und dem Tadellöser-Roman, ist der Erzählfluss in „Letzte Grüße“ nicht in kleine Textblöcke zergliedert. Aber erneut arbeitet Kempowski mit komischen Inkongruenzen und kalkuliert eingesetzten Kontrastmomenten. Zu den Übereinstimmungen mit anderen Werken gehören die skurrilen Interaktionsdramen, wie sie auch im Tagebuch „Sirius“ zu finden sind. Der groteske Humor, den Kempowski schon im „Haftbericht“ und in „Tadellöser & Wolff“ eingesetzt hat, findet sich ebenso in „Letzte Grüße“. In diesem Zusammenhang bietet es sich an, eine Textpassage nach Raskins script-semantischer Inkongruenztheorie zu untersuchen. Humoristisches Potenzial entsteht erneut durch die „Komik der Wiederholung“, wie sie besonders prägnant in den Redefloskeln der Familie in „Tadellöser & Wolff“ zum Ausdruck kam, aber auch schon im „Haftbericht“ und in „Sirius“. In „Letzte Grüße“ allerdings geht es nicht um die Repetition von skurrilen Redewendungen, sondern um das stereotype Auftauchen und die Weiterführung einzelner Motive. Vor allem drei sind dabei entscheidend und als Elemente der „Strukturellen Komik“, die noch zu erklären ist, für die humoristische Wirkung verantwortlich:

⁶⁷⁸ Pontzen: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.350.

⁶⁷⁹ Mosebach: Im Jammerkleid unserer Zeitgenossenschaft.

1. Die Angst vor einer Verleumdungsklage – Sowtschick hatte einen Kollegen als „Dünnbrettbohrer“ verunglimpft –, die sich wie ein roter Faden durch den Roman zieht.
2. Die Kränkung durch den von seinen Gastgebern hofierten Jungautor Adolf Schätzing, der immer schon vor Sowtschick das Lesepublikum für sich eingenommen hat.
3. Die obsessive Suche des Schriftstellers nach ehemaligen amerikanischen Bomberpiloten, die im Zweiten Weltkrieg deutsche Barockkirchen eingeäschert haben. Dazu beziehe ich mich in diesem Abschnitt auch auf Kempowski selbst, wie er als kleiner Junge den Luftkrieg erlebt hat und welche Bedeutung er für sein Schreiben hatte. Damit wird deutlich, wie sehr die lebensbestimmenden Erfahrungen des Nartumer Autors im Zweiten Weltkrieg die Motive und Hauptfigur seines Romans beeinflusst haben.

Im letzten Abschnitt schließlich geht das Lachen eine Verbindung mit dem Grauen ein. So wird nicht nur das provokative Kontrastmoment des Komischen verstärkt, das auch in diesem Roman ein beherrschendes sprachliches Instrument ist, sondern auch das nahende Ende Sowtschicks vorbereitet: Die Handlung erscheint nicht nur als ein „erschütternd komischer“, sondern am Ende auch als ein „zu Herzen gehender Totentanz, ein Vanitas-Gedicht“, der von Sowtschicks makabren Fantasien und Gedankenspielen beherrscht wird.⁶⁸⁰

7.1.1 Kempowski und sein poetisches Alter Ego

Um die Komik in dem Roman „Letzte Grüße“ einordnen und verstehen zu können, soll in diesem Abschnitt vorab geklärt werden, wie sich der Schriftsteller Walter Kempowski von seinem Protagonisten Alexander Sowtschick unterscheidet und dass er trotz erkennbarer Parallelen nicht mit ihm gleichzusetzen ist. Der alternde, kränkelnde Schriftsteller Alexander Sowtschick in „Letzte Grüße“ ist bereits Protagonist des 1988 veröffentlichten Romans „Hundstage“, des ersten singulären Romans Kempowskis, der nicht als Teil eines größeren Ganzen verstanden werden muss. Obgleich 2003 der Nachfolger „Letzte Grüße“ erscheint, ist er nicht auf Kontinuität angelegt.⁶⁸¹ Wie später noch ausgeführt werden soll, ordnet der Schriftsteller jedoch beide Romane in seine „Zweite Chronik“ ein.⁶⁸² Aufschlussreich sind die Notate im Tagebuchband „Sirius“, in dem er den Beginn der Arbeit an „Hundstage“

⁶⁸⁰ Seibt: Letzte Größe.

⁶⁸¹ Randau: Autorinszenierungen in „Hundstage“ und „Sirius“, S.135.

⁶⁸² Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.248.

dokumentiert. Dort formuliert er seine wachsende Unzufriedenheit mit der „Deutschen Chronik“ und seine Hoffnungen, die er nun auf die Figur des Sowtschick setzt:

„HW („Herzlich willkommen“) bleibt etwas liegen. Habe das alles zunehmend satt. Das unkommentierte Schildern des bloß Faktischen setzt mir zu enge Grenzen. Bei und mit Sowtschick kann ich mich endlich entfalten.“

(S, S.607)

Dass ihn seine Leserschaft sogleich in seinem Protagonisten wiedererkennen würde, war ihm durchaus bewusst: „Schon jetzt ist sicher, dass man mich mit Herrn Sowtschick verwechseln wird. Das wird wieder eine endlose Fragerei geben“, heißt es im Tagebuch. (S, S.629) Und so zählt er in den nächsten Absätzen gleich mehrere Namen von Schriftstellern auf, die seiner Ansicht nach stattdessen infrage kommen:

„Natürlich werden sie sagen: Das ist er selbst! Dabei denke ich nicht an mich, sondern merkwürdigerweise an Bieler, ohne ihn allerdings wirklich zu meinen. Der Name ‚Sowtschick‘ kam aus heiterem Himmel, wir saßen beim Kaffee, und da sagte ich: Der Mann heißt Alexander Sowtschick! Und sofort war auch Manfred Bieler zur Stelle. Es muß noch eine Streichholzschachtel existieren, auf der wir Namensvariationen ausprobiert haben. (Sowt = soft; schick = schick, außerdem sollen die Initialen sowohl an Arno Schmidt als auch an Alexander Solschenizyn erinnern.)“

(S, S.605)

Demnach kommen also auch der von Kempowski verehrte Schmidt und Solschenizyn als Paten infrage: Letzterer liefert wie Bieler in seinem Werk eine „unversöhnliche Anklage des sowjetischen Justiz- und Justizvollzugssystems“. ⁶⁸³ Aber um zu verstehen, dass Alexander Sowtschick nicht mit Walter Kempowski zu verwechseln ist, sind Hinweise dieser Art gar nicht nötig. Dennoch ist nach Ansicht von Stefan Elit Kempowski selbst, das heißt sein „veröffentlichtes Ego als Autor und Mensch in vielem Bildspender für die Autorimago Sowtschick“. ⁶⁸⁴ Auch für Brand ist der Vergleich zwischen beiden naheliegend. ⁶⁸⁵ Der Autor teilt mit seinem Alter Ego nicht nur den Beruf, sondern auch biografische Gemeinsamkeiten: Beide leben in einem Dorf in der Nähe von Bremen, und wer Haus Kreienhoop in Nartum schon einmal besucht hat, der wird überzeugt sein, es in einigen Beschreibungen Sowtschicks in „Letzte Grüße“ wiederzuerkennen. Der „Schwimmgang“ allerdings, von dessen Vorzügen er schwärmt, ist reine Fiktion. Mit Kempowski teilt er zudem sein Unbehagen am Kulturbetrieb,

⁶⁸³ Ebd., S. 137.

⁶⁸⁴ Elit, Stefan: Komische Fluchten aus der „Deutschen Chronik“ oder (Selbst-)Archivierung der 1980er Jahre? Kempowskis Autorimago Alexander Sowtschick in „Hundstage“ und „Letzte Grüße“, Paderborn, 2025 (DOI: 10.17619/UNIPB/1-2348), S.2. Bei diesem Text handelt es sich um die leicht überarbeitete Fassung eines Vortrages, der im Rahmen der Kempowski-Tage in Rostock gehalten wurde. Die Tagung fand vom 26. bis 28. April 2019 unter der wissenschaftlichen Leitung von Prof. Dr. Lutz Hagestedt statt.

⁶⁸⁵ Vgl. Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.249.

fühlt sich genauso verkannt und soll ständig die Frage beantworten, ob er alles mit der Hand schreibe. Der Roman steigert noch das „Geflecht aus Identität und Fiktion, indem er insbesondere auf reale Erlebnisse rekurriert“.⁶⁸⁶ Von 1986 bis 1988 war Kempowski mehrfach als Gastdozent an amerikanischen Universitäten gewesen, entdeckte dort den Computer als geeignetes Instrument für sein Echolot-Projekt und erhielt zu seinem 75. Geburtstag die Ehrendoktorwürde des Juniata College Huntington im US-Bundesstaat Pennsylvania. Er absolvierte auch mehrere Lesereisen, die ihn von New York bis Los Angeles führten – exakt die Strecke, die auch sein Alter Ego im Roman abfährt, das im Herbst 1989 auf Einladung eines einschlägigen Instituts in der Veranstaltungsreihe „Deutsche Wochen“ eine vierwöchige Amerikareise unternimmt. Die äußeren Stationen der Erzählhandlung stimmen also in der Tat mit einzelnen Ereignissen in der Biografie Walter Kempowskis überein, doch Brand hielt es für „fahrlässig“, würde man den Autor mit seiner Figur Sowtschick gleichsetzen. Bereits für die Romane der „Deutschen Chronik“ gelte, dass die literarische Figur Walter Kempowski nicht mit dem Autor identifiziert werden könne.⁶⁸⁷

Diese Ansicht teilt auch Elit. Bei der Bezeichnung „Alter Ego“ für Alexander Sowtschick liegt für ihn die Betonung auf „Alter“, im Sinne eines „dezidiert Anderen“.⁶⁸⁸ So habe Sowtschick etwa auf viel traditionellere Weise „bürgerliche“ Werke verfasst als sein Schöpfer. Schließlich sieht er in ihm einen Schriftstellertypus, „der ein gewisses Stück ‚neben‘ Walter Kempowski situiert ist“, soweit man diesen durch seine Romane, Tagebücher und überlieferten Aussagen in Interviews zu kennen glaube.⁶⁸⁹ Nach Elits Analyse schreibt Sowtschick zum einen historische Romane, „eventuell mit pathetischem Selbstbezug“ und zum anderen zeitlos wirkende, aber vermutlich nicht weniger pathetische Liebesgeschichten, wie beispielsweise den nicht näher charakterisierten Roman „Herzschlag in Andante“.⁶⁹⁰ Auch der Titel seines Buches „Karneval über Lethe“, dessen Entstehen in „Letzte Grüße“ ins Stocken gerät, klingt pathetisch. Demnach könnte es sich bei Sowtschick um einen „auf ‚bürgerliche‘ Weise unpolitischen Autor handeln, der seine Werke in der Tradition des Realismus und mit klassisch modernen Reverenzen auf sich als Mensch und Künstler verfasst“.⁶⁹¹ Seinem Geltungsdrang entspricht, dass er bereits die eigene große Werkausgabe imaginiert (LG, S.26) und sein Leben mit Blick auf seine Biografie

⁶⁸⁶ Grünes, Andreas: Letzte Grüße. Roman, in: Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.78.

⁶⁸⁷ Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.250.

⁶⁸⁸ Elit: Komische Fluchten, S.1.

⁶⁸⁹ Ebd., S.4.

⁶⁹⁰ Ebd., S.5

⁶⁹¹ Ebd., S.6.

führt (LG, S.12, S.174). Zunehmend ungehalten reagiert er, wenn die Bewertung seiner Werke ins Banale tendiert. Die Einführungen zu seinen Lesungen auf den verschiedenen Stationen seiner USA-Reise ähneln einander so sehr, dass Sowtschick vermutet, dass alle Redner, die ihn dem Publikum vorstellen sollen, aus dem Verlagsprospekt zitieren:

„Von hinreißender Komik seien seine Bücher bestimmt, streckenweise fast angelsächsischen Charakters. Auch Erschütterndes komme darin vor und durchaus auch Kritisches.“

(LG, S.195)

Nur die Ergänzung des Redners, dass die Kritik ihm „in vielem nicht gerecht“ (ebd.) geworden sei, lässt Sowtschick an diese Stelle aufatmen:

„Ja, das war wahrlich wahr. Sein letzter Roman war unter ‚Kritik in Kürze‘ abgetan worden, und das hatte weh getan.“

(LG, S.195)

Diese Passage erinnert an Kempowskis „biografische Legende“ von der fehlenden Anerkennung seines Werkes und der „intrigenbedingten Isolation“ im bundesdeutschen Literaturbetrieb, wie sie im Tagebuchband „Sirius“ immer wieder zum Ausdruck kommt und bereits im vorigen Kapitel als sein persönliches Narrativ analysiert wurde. Diese Doppelung ist eine weitere Parallele zwischen dem fiktiven Schriftsteller Sowtschick und seinem Schöpfer, dessen fiktionales Tagebuch-Ich und Autorinszenierung gleichwohl nicht mit der Person Kempowski gleichzusetzen ist. Sie verweist vielmehr auf die Parallelen zwischen „Letzte Grüße“ und Kempowskis Gesamtwerk. Im Folgenden werden die auffälligsten benannt, zum Teil der Argumentation in Brands Aufsatz folgend.

7.1.2 Alles miteinander verflochten

Seine Lesestation in Boston steuert Alexander Sowtschick im 17. Kapitel des Romans voller Vorfreude und mit großen Erwartungen an: Drei Universitäten in einer Stadt, das klang vielversprechend:

„Da käme es bestimmt zu ernsteren Kontakten. Stille Stunden mit Menschen, die Hintergründe in seinen Texten aufdeckten, von denen er selbst keine Ahnung hatte, Verflechtungen der Bücher untereinander und mit seinem Leben.“

(LG, S.174)

In dieser Textpassage formuliert Kempowski zugleich eine grundlegende Charakteristik seines Schreibens, die Sascha Feuchert eine „zentrale Strategie“ nennt, einen „Pakt“ mit seinem Publikum, der das adäquate Lesen seiner Romane steuert: „Es ist dies der Nachvollzug des Archivierungsprozesses, der sich auch besonders durch die Aufschlüsselung intertextueller und

intratextueller Bezüge ergibt.“⁶⁹² Um diese Aufschlüsselung geht es im folgenden Abschnitt, der untersuchen soll, wie der Roman mit dem Gesamtwerk Kempowskis verwoben ist. Denn damit ist zugleich die Voraussetzung für die Wiederkehr einzelner Komikformen aus den bisher analysierten Werken benannt und verständlich. Für „Letzte Grüße“ greift Kempowski auf sein bisher entwickeltes Komik-Instrumentarium zurück, wählt aus, wiederholt oder wandelt ab.

Wie bereits in Kapitel III. zum Thema „Intertextualität“ ausgeführt, versteht Feuchert unter intratextuellen Bezügen die vielfältigen Beziehungen, die sich in den Werken Kempowskis untereinander ergeben und die mithilfe von deutlich erkennbaren Zitaten funktionieren. Sie binden die Werke zusammen und erzeugen neue Kontexte. Auch Carla Damiano hat dies als „Muster“ wahrgenommen. Diese Technik des „Ineinanderschiebens – oder ‚Verzinkens‘“ beziehe sich auf das Gesamtwerk, so dass man auch behaupten könne, dass es selbst wie eine „Art Collage“ funktioniere.⁶⁹³ Diese werkiternen Wechselbeziehungen betreffen zum einen Romanfiguren wie den deutschen Autor Jonathan Fabrizius, auf den Sowtschick im 26. Kapitel von einem amerikanischen Literaturprofessor angesprochen wird:

„Was? Sie kennen die Frische Nehrung nicht? Ein begabter Autor, wie hieß er noch, Jonathan Fabrizius, gar nicht schlecht, sei vor vierzehn Tagen dagewesen und habe aus seinen Ostpreußenbuch gelesen... Kennen Sie den?“

(LG, S.299)

Sowtschick muss die Frage verneinen, er kennt ihn natürlich nicht, aber Kempowskis Lesepublikum könnte ihm weiterhelfen. Jonathan Fabrizius ist der Protagonist seines 1992 veröffentlichten Romans „Mark und Bein“. Wie Brand herausgearbeitet hat, taucht Fabrizius schon einmal in „Hundstage“, dem ersten Sowtschick-Roman, unvermittelt auf und zwar während einer Lesung Sowtschicks: „Aus dem Dunkel, im Hintergrund rechts, glühten die Augen von Jonathan Fabrizius, einem Autor, der vergeblich das zu vollbringen suchte, was Sowtschick mit plus minus Null gelang.“⁶⁹⁴ (H, S.380)⁶⁹⁵ Umgekehrt kennt Fabrizius den Autor Sowtschick, zu dem er einst neidvoll aufgeblickt hat und den er nun in Amerika sogar an Popularität übertrifft, also durchaus. Auch die Frische Nehrung aus oben erwähntem Zitat, weist deutliche – auch biografische – Bezüge auf: „Walter Kempowski kennt sie sehr genau, denn dort starb im April 1945 sein Vater bei einem Bombenabwurf feindlicher Flugzeuge.“⁶⁹⁶

⁶⁹² Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.140/141.

⁶⁹³ Damiano, Carla: Montage/Collage, in: Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020, S.276.

⁶⁹⁴ Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S. 250/251.

⁶⁹⁵ Kempowski, Walter: Hundstage (1988), München: btb, 2004.

⁶⁹⁶ Ebd.

Fabrizius kennt sie ebenfalls, denn in „Mark und Bein“ reist der Journalist ins ehemalige Ostpreußen, um das Verhältnis zu seinem Vater zu klären, der wie Kempowskis Vater dort starb. Dr. Kranstöver, der Sowtschick zu einer Tasse Tee in sein Appartement einlädt, ist im Werk Kempowskis ebenfalls kein Unbekannter. Der gebürtige Hamburger gibt sich als ehemaliger Direktor des Kunstmuseums zu erkennen. In dieser Funktion taucht er im Roman „Mark und Bein“ auf, wo er der Chef von Ulla Bakkre de Vaera ist, der Freundin von Jonathan Fabrizio. In „Letzte Grüße“ wiederum ist jene Ulla mit dem ausgewanderten Deutschen Kranstöver inzwischen verheiratet. Kranstöver spielt bei der geradezu obsessiven Suche Sowtschicks nach überlebenden amerikanischen Kampfpiloten, die Bombenteppiche auf deutsche Barockkirchen abgeladen haben, eine entscheidende Rolle. Dazu in einem späteren Kapitel mehr. Auch mit dieser Figurenübernahme etabliert Kempowski eine werkinterne Wechselbeziehung: Eine Figur oder ein Detail aus einem seiner älteren Romane wird von ihm noch einmal verwendet und dem Lesepublikum in Erinnerung gerufen. Die Selbstzitate in „Letzte Grüße“ haben aber noch eine weitere Funktion: Sie dienen der Verbindung der Werke Kempowskis untereinander. Brand verweist darauf, dass der Schriftsteller die Bücher, die ab 1988 veröffentlicht wurden, als „Zweite Chronik“ bezeichnet hat und „in ähnlicher Weise in einen Zusammenhang“ gestellt wurden wie die Bücher der ‚Deutschen Chronik‘.⁶⁹⁷ Demnach gehören die beiden Romane über Alexander Sowtschick, „Hundstage“ und „Letzte Grüße“, aber auch die Romane „Mark und Bein“ und „Heile Welt“, sowie „Bloomsday ’97“, der Band „Weltschmerz, Kinderszenen fast zu ernst“ und „Wer will unter die Soldaten“ in diese Gruppe.

Die Erinnerungen an das bisherige Werk des Schriftstellers beschränken sich nicht nur auf Namen und Figuren, sondern auch auf andere Details. Da sind die Zinnfiguren, die Sowtschick in Boston kauft, und die Ähnlichkeiten mit dem Zirkus Sarrasani aus dem Roman „Schöne Aussicht“ aufweisen, oder das Kanu mit den zwei Indianern, das Alexander erwirbt, weil es ihn an das Indianerkanu seiner Kindheit erinnert und das 1995 in der Sammlung „Weltschmerz. Kinderszenen fast zu ernst“ schon einmal auftaucht.⁶⁹⁸ Der Schriftsteller spielt fortwährend mit schon bekannten Motiven aus seinem Werk. So finden sich etwa Bezüge zu seinem Buch „Bloomsday ’97“, in dem Kempowski – dem Roman „Ulysses“ des irischen Schriftstellers James Joyce nicht unähnlich – in einem Selbstversuch das Fernsehprogramm am 16. Juni 1997 von acht Uhr morgens bis drei Uhr nachts aufzeichnet und die Flut von Informationen und Bildern, die sich pausenlos über die Zuschauer ergießt, in einer scharfen Momentaufnahme

⁶⁹⁷ Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.248.

⁶⁹⁸ Ebd., S.254.

festhält. Die Abschrift dieses TV-Marathons ergibt, so Brand, „eine 400 Seiten lange Dokumentation der ganz alltäglichen Verblödung“.⁶⁹⁹ In „Letzte Grüße“ befindet sich Sowtschick, der auch in anderen Textpassagen immer wieder den Fernseher einschaltet, in einer ähnlichen Situation und zappt sich durch die Kanäle:

„Was blieb ihm übrig? Alexander holte sich Popcorn und setzte sich vor den Fernseher und glitt von einem Kanal zum anderen. Ein Liebesfilm mit Grace Kelly und Frank Sinatra – Ein Gespräch über Steuern – ‚The country needs people...‘ Irgendwelche Soldaten in einer Universität – Ein religiöser Vortrag, Baseball. Nachrichten: Daß ein Feuer ausgebrochen ist, und daß der Mann nicht zu Hause war und die Frau mit zwei kleinen Kindern... Reklame: Eine Reiterin liebt kalte Luft, sagt sie, sie hat ein Hautöl, das hilft ihr ‚look younger‘ – Ein Betrunkener freut sich, daß er ‚Alka Seltzer‘ hat. ‚Hänsel und Gretel‘-Kekse sind am besten.“

(LG, S.256)

Wie bereits in Kapitel III. zum Thema Intertextualität erläutert, erwartete Kempowski von seinem Publikum, dass es seine Romane auch als „Archivführer“ liest, die intertextuellen Archivalien zur Hand nimmt und durch die hergestellten Bezüge interpretiert.⁷⁰⁰ Diese Erwartung gilt letztlich auch für die werkinternen Wechselbeziehungen, die nicht nur wiederkehrende Figuren und Motive betreffen, mit denen Kempowski seine Werke verbindet, sondern auch Komikformen, vor allem jene, die der Schriftsteller bereits in „Sirius“, seinem ersten veröffentlichten Tagebuch etabliert hat. In „Letzte Grüße“ treten sie erneut in Erscheinung und werden nachfolgend genauer in den Blick genommen.

7.1.3 Komische Interaktionsdramen zum Zweiten

Die werkinterne Wechselbeziehung zwischen dem ersten Sowtschick-Roman und „Sirius“, ergibt sich aus Kempowskis Notaten, denn im Tagebuch wird die Entstehung des Romans „Hundstage“ kommentiert. Doch „Sirius“ ist nicht nur über Sowtschick mit „Letzte Grüße“ verbunden, sondern darüber hinaus auch mit einigen der bereits analysierten Komikformen, die Kempowski aus dem Tagebuchband weitertransportiert. Nachfolgend sollen diese bereits eingeführten und nun in neuem Zusammenhang auftauchenden Komikformen analysiert sowie die verbindenden Motive zwischen Tagebuch und Roman aufgezeigt werden. Es sind vor allem jene komischen „Interaktionsdramen“, in denen das fikionalisierte Tagebuch-Ich mit den Tücken des Alltags und der Rücksichtslosigkeit der Welt zu kämpfen hat. Wie im „Sirius“-Kapitel ausgeführt, wurde dieser Begriff von Plöschberger im Zusammenhang mit Kempowskis Reaktionen auf die „Zumutungen und Herausforderungen des Alltags“ geprägt.⁷⁰¹ Was das

⁶⁹⁹ Ebd., S.253.

⁷⁰⁰ Feuchert: Vermischte Nachrichten, S.140.

⁷⁰¹ Vgl. Plöschberger: Der dritte Turm, S.38.

Tagebuch-Ich schildert – inklusive der eigenen überzogenen Reaktionen auf die Unannehmlichkeiten in den Hotels, in denen er bei seinen Lesereisen unterkommt –, widerfährt in abgewandelter Form, aber nicht weniger komisch auch Sowtschick in Amerika. Wie schon im Tagebuch entfaltet sich dabei das humoristische Potenzial über die „Komik der Übertreibung“.

So erlebt er jedes nur erdenkliche Ungemach, das einem Autor auf Lesereisen überhaupt ereilen kann: strapaziöse Anfahrten, Veranstalter, die einen schlichtweg vergessen haben, Stehempfangs ohne Bankett, bei denen jeder Versuch scheitert, an Essbares zu kommen („Auch das Wort ‚Kartoffelsalat‘ verhallte ungehört“, LG, S.197), Vorträge vor spärlichem Publikum und neben dröhnenden Klimaanlage sowie miserable Unterkünfte. Er findet sie so miserabel, dass sich der Schriftsteller in San Francisco hartnäckig weigert, das angebotene Zimmer auch nur zu betreten:

„Das Zimmer war dürrig, und vom Fenster aus gab es in ganzer Breite eine schöne Aussicht auf unverputzte Brandmauern! Dafür war er nicht nach San Francisco gekommen, auf seine alten Tage, quer durch den Kontinent gereist, um auf unverputzte Brandmauern zu starren. Nein. Alexander weigerte sich, das Zimmer zu betreten. Ja, er hielt sich am Türrahmen fest, damit man ihn nicht gewaltsam hineinschiebt. (...) Alexander verwies darauf, daß er sein siebzigstes Lebensjahr demnächst vollendet haben werde und immerhin eine ganze Reihe von Büchern geschrieben, Keyserling-Ring und so weiter... Und daß er das schon kennt, herumgestoßen zu werden. Eigenartig: Solange er denkt, muß er sich alles, alles erkämpfen. Seine Mutter zum Beispiel habe stets seiner Schwester den Grießbrei zuerst aufgefüllt ... Bei jeder neuen Situation, vor die er gestellt werde, denke er: Was nun noch wohl alles kommt.“

(LG, S.384)

Der Ärger kommt einem bekannt vor. Eine ganz ähnliche Malaise hat Kempowski in seinem Tagebuchband „Sirius“ geschildert, als ihm für eine Lesung im holländischen Kerkrade ein Zimmer im benachbarten Herzogenrath verschafft wurde. Nur entzündete sich der Streit mit dem Veranstalter nicht an Brandmauern vor dem Fenster, sondern am Zimmer selbst– „eine Art Leichenhalle mit vier Betten, die auf Rollen standen!“ (S, S.536). Doch anders als Sowtschick, der eher hartnäckigen Widerstand leistet, folgt im Tagebuch ein Wutausbruch vor dem herbeizitierten Veranstalter. Dessen Einwand, „selbst Karajan sei mit dem Zimmer zufrieden gewesen“ (S, S.537) bringt den Autor erst recht in Rage: „Dem haben Sie bestimmt keine Leichenhalle angeboten!“. (Ebd.)

In „Sirius“ ist das Zitat ein Musterbeispiel für Situationskomik. In der Romanpassage herrscht die abschwächende indirekte Rede vor. Doch die „Komik der Übertreibung“ findet sich sowohl in den überzogenen Reaktionen von Kempowskis Tagebuch-Ich als auch in denen seines fiktiven Doppelgängers. Hinzu kommt, dass Sowtschicks unvermittelter Hinweis, dass er es

„schon kennt, herumgestoßen zu werden“ und bereits als Kind bei der Verteilung des Grießbreis benachteiligt worden sei, an Kempowskis wiederkehrendes Narrativ von der fehlenden Anerkennung erinnert, namentlich von der Ignoranz des bundesdeutschen Literaturbetriebs. Die komische Inkongruenz zwischen fehlendem Brei und mangelnder Wertschätzung steigert die humoristische Wirkung dieser Szene. Überdies wird dem Schriftsteller in den USA vorgehalten, dass ein anderer vor ihm ganz zufrieden mit dem Zimmer gewesen sei. In diesem Fall ist es kein Star-Dirigent wie in „Sirius“, sondern der Lyriker Adolf Schätzing, der immer schon vor Sowtschick aufgetreten ist und hymnisch gefeiert wird. Die Brandmauern vor dem Fenster haben ihn nicht gestört, sondern er hat sie nach Auskunft des Institutsassistenten sogar „ganz anregend gefunden“. (LG, S.385) Mit dieser Passage erweist sich „Letzte Grüße“ nicht nur als ein Buch über den Literaturbetrieb, sondern auch als eines über die Mühsal von Lesereisen, ihre Fallstricke, Unwägbarkeiten und Unannehmlichkeiten, mit denen sich Autoren von Station zu Station auseinandersetzen müssen. Für Sowtschick ist das „dürftige“ Zimmer, das ihm vom Veranstalter angeboten wird, eine Zumutung, denn in seinem Geltungsdrang, der sich aus seinem großen Stolz auf das Erreichte speist („immerhin eine ganze Reihe von Büchern geschrieben, Keyserling-Ring und so weiter“), hat er offenbar höhere Ansprüche als etwa sein Kollege Schätzing, den die Brandmauern vor den Fenstern angeblich nicht gestört haben.

Die Komik und Dramatik steigern sich noch in folgendem Textbeispiel, in dem sich ein weiteres skurriles Interaktionsdrama abspielt. In „Sirius“ bilden diese Dramen für fast alle Komikformen die Grundlage und sind oftmals mit der Autorinszenierung Kempowskis verknüpft, in der er immer aufs Neue seine vermeintlich randständige Position im Literaturbetrieb kultiviert. An diesem Textbeispiel wird vor allem die „Komik der Übertreibung“ deutlich, mit der das Verhalten Sowtschicks – seine Wutausbrüche – ins Lächerliche gezogen wird. Das in Kempowskis Tagebuch-Notaten vielfach aufgerufene Gefühl der angeblichen Missachtung wird im Roman auf seinen Protagonisten übertragen, der aber genauso wenig mit Kempowski gleichzusetzen ist wie dessen fiktionalisiertes Tagebuch-Ich. Der missglückten Station von Sowtschicks Lesereise in Philadelphia ist ein ganzes Kapitel gewidmet. Das Desaster beginnt damit, dass der Autor am Flughafen von niemandem abgeholt wird und er auch telefonisch niemanden erreichen kann, aber er behält die Nerven:

„Ruhig Blut, die Sache würde sich klären. Hauptsache, keine Wut in sich aufkommen zu lassen. Nicht hektisch übern Eck Tisch, sondern locker übern Hocker ... In diesem Land mußte man sich unter Kontrolle halten, was immer einem auch widerfuhr. Happy go lucky! Angelsächsisches Understatement beweisen, auch wenn man Deutscher ist, damit die Leute nicht sagen: Typischer Deutscher! Da sieht man's mal wieder! Cholerisch und unsensibel! – Kühl bis ins Herz bleiben, verbindlich lächeln, auch wenn's in einem noch so kocht.“

(LG, S.112)

Wie mit dem Tagebuch-Ich in „Sirius“, das wiederholt das zum Zitat geronnene Fremdurteil „Kempowski gilt als schwierig“ notiert und das sich hier als Bildspender zu erkennen gibt, ist auch der Umgang mit Kempowskis Alter Ego nicht unproblematisch.⁷⁰² Sowtschick gilt ebenfalls als „schwierig“ (LG, S.26) und muss sich in Philadelphia anstrengen, ruhig zu bleiben. Nach nervenaufreibender Warterei in der verlassenen Universität, in der er nur von einer einsamen Reinigungsmaschine empfangen wird, erscheint endlich Professor Richmuller, überschüttet ihn mit Vorwürfen, und Sowtschick platzt nun doch der Kragen:

„Gentleman hin oder her, und er rief: So etwas sei ihm überhaupt noch nicht passiert: Budapest! Berlin! London! Überall gastlich aufgenommen, und hier nun das! – Der Tisch war zum Draufhauen leider eine Idee zu massiv, da klirrte und schepperte nichts ... Sein Schimpfen kletterte die Fistelstimme hinauf, und es gab in der Halle ein häßliches Echo.“

(LG, S.125)

Die „Komik der Übertreibung“ zeigt sich an Sowtschicks Raserei. Obgleich ihn keine Schuld trifft – der Professor hatte den Termin nur falsch eingetragen –, erfüllt er das Bild vom „hässlichen Deutschen“, das ihm die amerikanischen Gastgeber im Verlauf der weiteren Lesereise vorhalten werden. Die Wutausbrüche erinnern an Textbeispiele in „Sirius“, wo Kempowski ein ums andere Mal seinem familiären Spitznamen „Iwan der Schreckliche“ alle Ehre macht. Anlass ist unter anderem der defekte Lift in einem Kölner Hotel, der ihn zwingt, sein Gepäck aus dem 6. Stock nach unten zu schleppen:

„Die Erregung übermannte mich explosiv. Ich schlug dem Manager das T&W-Exemplar aus der Hand, das er signiert haben wollte. O Gott! Was bin ich abstoßend in solchen Fällen. ‚Kempowski ist schwierig.‘“

(S, S.586/587)

Ähnlich „schwierig“ gebärdet sich Sowtschick, als er sich gegen Ende seines Aufenthaltes im New Yorker Institut über einige Unannehmlichkeiten auf der Reise beschwert:

⁷⁰² Siehe dazu Kapitel VI. zu „Sirius – eine Art Tagebuch“.

„Und dann fragte er auch schon, warum in Philadelphia niemand was gewußt hatte von seiner Lesung, eine Heidenangst ausgestanden und im ‚Yodler‘ das Zimmer selbst bezahlen müssen! Die Sekretärin hörte gar nicht richtig hin. Zuckte sie die Schultern? Hatte sie was anderes zu tun? Selbst bezahlen? Sie weiß es ja auch nicht, und: Hier steht nix... Darüber geriet Sowtschick außer sich. Schlag er gar mit der Faust auf den Tisch? Oh, was bot er für ein häßliches Bild!“

(LG, S.412)

Trotz der Parallelen fällt auf, dass Kempowski als Romanautor seinen fiktiven Doppelgänger mit sehr viel weniger Temperament und Vehemenz ausgestattet hat als sich selbst im Tagebuch. Die Wut im Zitat oben wirkt gezügelt, geradezu verhalten im Vergleich zur Textpassage in „Sirius“. Viermal lässt Kempowski die kurzen aufeinanderfolgenden Textelemente mit einem Fragezeichen enden. Selbst der Faustschlag auf den Tisch erscheint fraglich. Schlag er gar auf den Tisch? Oder doch nicht? Der Erzähler, der für den Leser die Illusion der Unmittelbarkeit entstehen lässt, so als „befände er sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens“⁷⁰³ oder betrachte die Welt mit den Augen Sowtschicks, bleibt an dieser Stelle uneindeutig. Die Häufung der Fragezeichen spiegelt in diesem Zitat die Ambivalenz Sowtschicks, der einerseits seinen Zorn über das ungastliche Verhalten in Philadelphia und über die mangelnde Einsicht der Sekretärin zum Ausdruck bringt, aber andererseits auch die Erkenntnis, dass er mit seinem Zorn ein „hässliche Bild“ abgibt, das Bild vom „hässlichen Deutschen“.

Die Parallelen zwischen Kempowskis Tagebuch-Ich in „Sirius“ und seinem Protagonisten Sowtschick in „Letzte Grüße“, mit denen Tagebuch und Roman verbunden werden und sich ergänzen, soll noch in einem weiteren Zusammenhang analysiert werden: Beide haben offenbar ein gemeinsames Feindbild: Günter Grass. In „Sirius“ ist er häufig die Zielscheibe für Kempowskis komische verbale Rüpeleien, wie sie im entsprechenden Kapitel als „Kunst der Beleidigung“ klassifiziert wurden. Nach den Ausführungen von Brand „braucht man nicht allzu viel Phantasie“, um zu erkennen, dass der Literaturnobelpreisträger im Roman als Großautor Ernst Prack auftritt.⁷⁰⁴

„Ein grober Geselle. Aber wie sollte auch einer sein, der sich so durchsetzte? In der liberalen Bundesrepublik hatte er gegen Zensur gewettert. Im Osten war jedoch alles erschienen. Hatte er dort Kürzungen in Kauf genommen? Alexander wünschte ihm alles Schlechte, irgendeinen handfesten Skandal.“

(LG, S.335)

⁷⁰³ Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München: C.H. Beck, 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage, 2019, S.95. In ihrer Einführung sprechen die Autoren vom heterodiegetischen Erzähler, der nicht zu den Figuren seiner Geschichte gehört und nicht Teil der von ihm erzählten Welt ist. In diesem Fall gibt es kein erlebendes, sondern nur „das erzählende, als leibliche Person womöglich gar nicht fassbare Ich des Sprechers der Erzählrede“ (S.86).

⁷⁰⁴ Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.249.

Sowtschick muss sich in den USA mit anderen deutschen Schriftstellern messen, und der Vergleich fällt „selten zu seinen Gunsten“⁷⁰⁵ aus, vor allem nicht angesichts eines prominenten Großautors wie Prack. In San Francisco werden Sowtschick die hierarchischen Gesetze des Literaturbetriebs unmissverständlich deutlich gemacht, als die Nachricht eintrifft, dass Prack die Einladung zu den „Deutschen Wochen“ angenommen hat, um darüber zu sprechen, „wie man das Weltschiff wieder flottkriegt“. (LG, S.386) Die Aufregung der Veranstalter, die sich im Ruhm ihres prominenten Gastes sonnen, erweist sich als komischer Kontrast zu der eher gönnerhaften Behandlung, die Sowtschick erfährt. Dessen naheliegender Wunsch, mit Prack „ein Stündchen zu plaudern“, ist für die Institutsleitung eine absurde Vorstellung: „Wo denken Sie hin! Der Mann hat schließlich was anderes zu tun!“ (LG, S.387)

Abschließend bleibt auf eine weitere, subtilere Art der Verbindung zwischen Roman und Tagebuch hinzuweisen. In „Sirius“ erwähnt Kempowski quasi in einem Nebensatz, dass er in der Universität von La Jolla in Kalifornien ebenso von Kollegen ignoriert worden sei wie an den Universitäten in Hamburg und Essen.⁷⁰⁶ In La Jolla habe er „die ganze Zeit in meinem Penthouse gesessen und Klavier gespielt“. (S, S.610) Genau diese Situation wird im Roman aufgegriffen. Im 31. Kapitel wohnt Sowtschick ebenfalls in einem Penthouse mit Klavier:

„Manchmal setzte er sich ans Klavier und spielte die Noten durch, die dort lagen. Mozart-Sonaten, leichtere Sachen von Bach, Schumann und Schubert – Schülerzeugs. Auch Swing: ‚It’s Easy to Play Jazz‘. Heft I bis III. Gelegentlich spielte er auch mal den blindwütigen Prokofjew, mit dem er in Sassenholz die Gäste verblüffte. *Noch* konnte er das Stück auswendig, aber die Sache verblaßte von Tag zu Tag.“

(LG, S.349)

An dieser Textpassage ist ein leicht elegischer Unterton herauszuhören, der sich im Verlauf der Handlung noch verstärken wird und auch die Komik ins Tragische wechseln lässt. Dazu soll in einem späteren Abschnitt dieser Arbeit näher eingegangen werden.

7.1.4 Dem Grotesken Raum geben

Zu den verschiedenen Komikformen, die Kempowski in seinem vorletzten Roman besonders deutlich ausbildet, gehört die Groteske, deren Ausprägung in „Letzte Grüße“ im folgenden

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Anmerkung der Autorin: Im Jahr 1977 war Walter Kempowski als Gastdozent an der Universität Essen tätig und im Wintersemester 1983/84 als Gastdozent an der Universität Hamburg. 1980 übernahm er einen Lehrauftrag für Fragen der Literatur-Produktion an der Universität Oldenburg. Der Lehrauftrag endete 1991. Auch in den USA war er als Dozent tätig: Im April 1980 etwa unternahm er eine Lesereise durch die USA und erhielt einen Lehrauftrag an der Universität von San Diego. Kempowski-Stiftung Haus Kreienhoop in Nartum (2005) <https://www.kempowski-stiftung.de/walter-kempowski/ueber-walter-kempowski/index.html> (Abgerufen am 07.10.2023)

Abschnitt untersucht wird.⁷⁰⁷ Das Groteske ist im Sinne von Kindt im Kern als Inkongruenzphänomen zu deuten, „als Ergebnis nämlich einer markanten Verfremdung oder aggressiven Verformung von Bekanntem“.⁷⁰⁸ Dabei muss Kindt zufolge erstens auf das Kriterium der Harmlosigkeit verzichtet werden, und zweitens gilt „die abweichende Verwendung von scripts als Regelfall der Inkongruenzkonstitution“.⁷⁰⁹ Das nachfolgende Beispiel soll daher mithilfe von Raskins script-semantischer Inkongruenztheorie untersucht werden.

Im Verlauf der Handlung entfernt sich der Erzähler immer wieder für ein paar Absätze von der Realität und gibt „dem Grotesken Raum“ (LG, S.102).⁷¹⁰ In einer dieser Textpassagen streift Sowtschick durch Disneyland, verharret in einem barockartigen Theater, in dem sich die Besucher in die amerikanische Geschichte vertiefen können. Auf der Bühne stehen die naturgetreuen Nachbildungen sämtlicher US-Präsidenten nebeneinander, von Washington bis Reagan, und Sowtschick ist plötzlich überzeugt, sie wären lebendig:

„Das kann ja heiter werden, dachte Alexander. Aber dann bemerkte er, daß die Figuren keineswegs regungslos herumstanden, sie bewegten sich kaum merklich ein wenig! Sie schienen zu atmen, schlugen ganz wie die Nilpferde und Krokodile auf dem künstlichen Fluß es getan hatten, die Wimpern auf und zu, drehten die Augen und hoben ein wenig den Arm. Und es sah so aus, als wollten sie einander auf Zukünftiges verweisen und an Vergangenes erinnern. Über Kartentische hinweg und am Kamin plauderten sie über die Zeiten hinweg miteinander, wobei sie auch mal den Kopf schüttelten.“

(LG, S.236)

Im Disneypark werden die Taten der Präsidenten auf übergroßen Leinwänden verherrlicht und jeder einzelne jeweils mit einem hellen Lichtstrahl ausgeleuchtet, „ihre Untaten wurden freilich übergangen. Von Indianermassakern keine Spur“. (LG, ebd.) Sowtschicks Kritik an der Präsentation beweist, dass die Szene an die Realität gebunden ist. Doch zuvor zeigt sich eine groteske Verfremdung: Die Augen der Figuren bewegen sich ebenso wie ihre Gliedmaßen. Kindts oben zitierte These, dass das Groteske ein Inkongruenzphänomen mit abweichender Verwendung von scripts ist, wird an dieser Stelle bestätigt. Wie bereits in Kapitel IV. zu Kempowskis Debütroman „Im Block“ ausgeführt, kann nach der Theorie Raskins ein Text als komisch bezeichnet werden, wenn er teilweise oder vollständig kompatibel mit zwei

⁷⁰⁷ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II. zur Begriffsbestimmung des Komischen.

⁷⁰⁸ Kindt: Literatur und Komik, S.156.

⁷⁰⁹ Ebd.

⁷¹⁰ Die Formulierung stammt aus dem 11. Kapitel des Romans, in dem Sowtschick einen Vortrag in der New Yorker Columbia-Universität hält und seine Texte auf sein Publikum abgestimmt hat – „das Besinnliche ausgeklammert und stattdessen dem Grotesken Raum gegeben“. (LG, S.102)

verschiedenen scripts ist und wenn beide in Opposition zueinander stehen.⁷¹¹ In diesem Fall besteht die Opposition in dem script-Konflikt „tot vs. lebendig“. Zunächst scheint es sich in dem Zitat nur um einen verblüffenden Effekt zu handeln, den man in Disneyland wohl erwarten darf: Die angestrahlten Nachbildungen der Präsidenten, vermutlich aus Kunststoff oder Pappmaché, wirken täuschend echt. Aber dann sind sie augenscheinlich so lebendig, dass sie nicht bloß die Augen öffnen und schließen können, sondern auch „über Kartentische“ und „über die Zeiten hinweg“ miteinander plaudern. Sowtschicks gedankliche Überleitung und seine Feststellung, dass eine solche Darbietung in Deutschland nicht möglich wäre, knüpft an einen Humor an, der sich auch im Tadellöser-Roman findet:

„Wilhelm II, Hindenburg, Hitler... Das würde nicht gehen. Das würde ja auch niemand sehen wollen. Außerdem kriegte man ja gar nicht so viele zusammen.“

(LG, S.236)

Dass dahinter der Gedanke steht, eine derartige Show würde sich angesichts der grauenvollen Nazi-Vergangenheit Deutschlands von selbst verbieten, lässt sich aus den zitierten Sätzen nur erraten: Das würde nicht gehen und würde auch niemand sehen wollen. Die abschließende Begründung jedoch, mit der eine praktische Umsetzung bezweifelt wird, weil man ja außerdem gar nicht so viele darstellbare Figuren zusammenbrächte – auf Sowtschicks Liste stehen Wilhelm II, Hindenburg und Hitler – wendet die Textpassage erneut ins Komisch-Groteske und Absurde. Mit den grotesken Szenen in „Letzte Grüße“ wiederholt sich die von Wolfgang Preisendanz in „Tadellöser Wolff“ festgestellte „Bedenklichkeit“ der Komik, die er für zynisch, bizarr, makaber und naiv hält.⁷¹² Diese Komik zeigt sich aber nicht nur in dem Moment, in dem Kempowski angesichts der glorifizierend zur Schau gestellten amerikanischen Präsidentenfiguren seinen Protagonisten die deutsche Geschichte erinnern lässt, die durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg belastet ist. Sie findet sich auch in anderen grotesken Einschüben, in denen Sowtschick bizarren Gedankenspielen nachhängt. Dass es sich dabei um ein „Spiel mit dem Absurden“ handelt, wie Wolfgang Kayser das Groteske definiert hat, belegt ein weiteres Textbeispiel.⁷¹³ Dafür lässt Kempowski seinen Protagonisten eine Autofahrt durch die landschaftlichen Schönheiten Kanadas unternehmen, bei der ein Professor den Schriftsteller von einer Sehenswürdigkeit zur nächsten kutschiert:

⁷¹¹ Müller: Theorie der Pointe, S.115/116.

⁷¹² Siehe dazu die Ausführungen in Kapitel V. über „Tadellöser & Wolff“.

⁷¹³ Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken, in: Otto F. Beest (Hrsg.), Das Groteske in der Dichtung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980, S.47.

„Und dann die Stelle, wo der Berg nachgegeben hatte. Drei Touristenbusse waren verschüttet worden, der Fahrer des letzten Busses hatte gerade eben noch den Rückwärtsgang einlegen können. Ein Parkplatz mit kleinem Klohäuschen war auf dem Geröll errichtet worden. Die Busse mit den Leichen lagen noch immer darunter. Wahrscheinlich saßen sie noch aufrecht in ihren Sitzen.“

(LG, S.148)

Die Szene ist im Diesseitigen verwurzelt, in der Realität eines schweren Busunfalls auf einem ins Rutschen geratenen Berghang. In der Zwischenzeit ist ein Parkplatz mit Klohäuschen über den zwei im Geröll verschütteten Touristenbussen errichtet worden. An dieser Stelle schwankt der realistische Boden, denn dass nach einem solchen Unfall nicht alles darangesetzt wird, die Leichen aus dem Geröll zu bergen, ist unwahrscheinlich und hinterlässt beim Lesen beunruhigende Fragen. So gewinnt das Groteske Raum, verzerrt die Realität, und Sowtschick wird zu seiner grotesken Horror-Fantasie von den noch immer aufrecht sitzenden Leichen im Bus animiert: ein gruseliges Spiel mit dem Absurden, das dem Lesepublikum Kempowskis bekannt vorkommen dürfte. Ähnliches findet sich in „Tadellöser & Wolff“, wie bereits im entsprechenden Kapitel ausgeführt. Dazu ein Beispiel: In einer grotesk-makabren Szene, deren Komik „bedenklich“ im Sinne von Preisendanz erscheint, lässt sich ein Schulfreund des Erzählers über die Konsequenzen möglicher Schusswunden aus, in allen monströsen Details, und vergleicht sie im selben Satz mit seinen eigenen harmlosen Kindheitserfahrungen:

„Bauchschuß, das stellte sich Manfred am schrecklichsten vor. Wenn denn so die grünen Gedärme raushängen und Erde kommt da dran: wie beim Baden die Büx, wenn man sich auf den Sand setzt.“

(T&W, S.141)

Manfreds Vorstellung ist in ihrer brutalen Bildhaftigkeit zwar furcht- und grauenerregend, aber erst mit dem absurden Vergleich und durch die sprachliche Verharmlosung – „wie beim Baden die Büx“ – kommt es zur grotesken Verzerrung. In „Letzte Grüße“ ist es das schauerliche Bild von den unter dem Geröll noch immer aufrecht sitzenden Leichen im Bus. Wieder funktioniert Kempowskis Humor als eine Art Klammer, die seine Werke miteinander verbindet. In einer anderen grotesken Textpassage besucht Sowtschick in Chicago ein Puppenhausmuseum mit Dutzenden von Stuben, allesamt historischen Vorbildern nachempfunden und liebevoll eingerichtet, inklusive Stickrahmen und Zeitung mit winziger Brille auf der Couch. Sowtschick ist begeistert und hat eine groteske Idee, wie man die Sammlung ergänzen könnte:

„Eine Gefängniszelle fehlt, dachte Alexander, mit Strohsack, Gitter und Krug. Und eine Leichenhalle, mit nebeneinander aufgebauten Särgen. Auf Knopfdruck Orgelmusik. Warum kein elektrischer Stuhl?“

(LG, S.399)

Wieder kommt eine „Leichenhalle“ ins Spiel, diesmal nicht als Vergleich mit einem trostlosen Hotelzimmer, in dem der Schriftsteller übernachten soll, sondern als eine vermeintlich adäquate Ausstattung für eine Puppenstube. Die Vorstellung, dass ein elektrischer Stuhl ebenfalls für ein solches Kinderspielzeug passend sein könnte, verlagert auch diese Szene ins Groteske.

7.1.5 Wahnsinnig komisch

Bei der Untersuchung der unterschiedlichen Komikformen im Werk Kempowskis sollte das Offensichtliche nicht ausgeklammert werden: An vielen Textstellen in „Letzte Grüße“ hat der Schriftsteller die Komik und das Gelächter selbst zum Thema gemacht und zwar so überdeutlich, dass seine humoristische Absicht nicht zu übersehen ist, wie im Weiteren belegt werden soll. Eines der auffälligsten Beispiele ist ein Zwischenfall in der Mormonen-Universität in Utah. Die würdige Ehrerbietung der geladenen Herren, die alle gekommen sind, um den Gast aus Germany zu begrüßen, wird von einem Mann unterbrochen, der beim Anblick von Sowtschick losprustet:

„Alle diese Herren waren von würdiger Ehrerbietung. Bis auf einen schwarzen Krauskopf: Der machte runde Augen, als er Alexander sah. Und fing an zu lachen, prustend. Der hatte ein Buch von ihm gelesen und es wahnsinnig komisch gefunden. Das war nicht böse gemeint, aber es befremdete doch. Noch draußen sah man den Herrn lachend an den Fenstern der Mensa vorbeigehen.“

(LG, S.312)

Das herausplatzende Lachen des Mannes erscheint auf der Lektüre-Ebene komisch, doch angesichts des seriösen Anlasses in der Universität nicht nur befremdlich, sondern unpassend. Es stellt sich die Frage, weshalb das Gelächter von Kempowski so häufig ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird. Die beschriebene Komik in Sowtschicks Büchern ist entweder „hinreißend“ komisch – so heißt es immer dann, wenn er zu Beginn einer Lesung in stereotyper Wiederholung vom Gastgeber eingeführt wird (LG, S.195) – oder sogar „wahnsinnig“ komisch, wenn es sich um Kommentare seines Publikums handelt (siehe Zitat oben). Auf derartige Beweise für heitere Zustimmung legt es Sowtschick in seinem ständigen Wunsch nach Anerkennung und Aufmerksamkeit geradezu an, so auch in Orlando:

„Und er stückelte ihnen ein paar heitere Stellen aus seinen Büchern zusammen. Es wurde viel gelacht und tüchtig geklatscht. Die Damen nickten einander zu. Das ist richtig gewesen, dass wir den Sowtschick eingeladen haben, wieso ist das nicht schon längst geschehen? Dieser Mann trägt den Kopf an der richtigen Stelle.“

(LG, S.230)

Die Bestätigung seines Publikums ist für Sowtschick essenziell und entschädigt ihn für manche Kalamität mit Hotelangestellten oder Vertretern des Literaturszene, „die allesamt seine Bücher

natürlich nicht gelesen haben“ (LG, S.225). Doch während er der Zustimmung seines Publikums sicher sein kann, vermutet er – ähnlich wie Kempowskis Tagebuch-Ich in „Sirius“ –, dass er bei seinen Gastgebern auf der USA-Reise und im Literaturbetrieb generell nicht die angemessene Wertschätzung genießt. Und dafür macht er letztlich die Komik in seinen Büchern verantwortlich, die ihm zwar hohe Auflagenzahlen beschert, aber nicht die von ihm erwartete Anerkennung der intellektuellen Literaturszene. Weshalb diese ausbleibt, erklärt er mit seiner ganz eigenen Theorie. Sie geht aus den drei Sätzen hervor, mit denen die Episode über den Lach-Anfall in der Mormonen-Universität endet (siehe oben):

„Hierin lag wohl auch der Grund, weshalb Alexander bisher von Austin noch nicht eingeladen worden war. Was komisch war, *konnte* ja nichts sein. Das war seit Gottsched so und sollte auch fürderhin so bleiben.“

(LG, S.312)

In Austin befindet sich die größte Universität von Texas, die Universität, „von der Leute wie Sowtschick“ nicht eingeladen wurden. (LG, S.309). Er teilt an dieser Stelle die Ansichten seines Schöpfers, der sich bereits im Tagebuchband „Sirius“ darüber ausgelassen hat, dass der Nachweis von Humor bei deutschen Schriftstellern keine Auszeichnung ist:

„In Deutschland riskiert man mit Humor Kopf und Kragen. Die Deutschen können Possen nicht unterscheiden von einer Groteske. Der Erzähler soll sich direkt vom lieben Gott inspirieren lassen (hier überwintern Reste des Geniekults), der darf nicht komisch sein. Und wenn er es doch ist, dann muss er zur Strafe als Hofnarr des Bürgers auf den Stufen sitzen. Opitz‘ Definition der Komödie als Theater fürs niedere Volk geistert noch immer durch die Gegend“.

(S, S.187)

Die Komik und die Komikproduktion erhalten im Handlungsverlauf des Romans „Letzte Grüße“ ein solches Gewicht, dass es an dieser Stelle eines erläuternden theoretischen Einschubs bedarf. Er soll den Bezug zu Gottsched und Opitz in den beiden Zitaten erklären und eine Assoziation zum Gelächter des Mannes in der Mormonen-Universität begründen (Zitat oben). Nach den Vorstellungen des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin schloss im Mittelalter das Lachen des Volkes in der Karnevalsmenge den Sieg „über jede Gewalt, über die irdischen Herrscher, über die Mächtigen der Erde“ mit ein.⁷¹⁴ Dieses hemmungslose karnevaleske Lachen assoziiert der Textabschnitt, in dem jener Mann in Utah ohne Rücksicht auf den seriösen Anlass oder die würdige Ehrerbietung des Empfangskomitees plötzlich losprustet, weil er ein Buch von Sowtschick gelesen hatte und es „wahnsinnig komisch“ fand. (LG, S.312) Dass die Komik in „Letzte Grüße“ generell in die Nähe der karnevalesken

⁷¹⁴ Bachtin, M. Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, S.37.

Lachkultur rückt, wird später noch belegt. Das Lachen beschäftigte die Menschen aber schon immer. Im 17. und 18. Jahrhundert sollte die Komödie bestimmten Gesetzen gehorchen. So wettete Martin Opitz in seinem einflussreichen „Buch von der deutschen Poeterey“ (1624) über die „Comedie“, sie bestehe in „schlechtem Wesen“ und handle „von Sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlaufen“.⁷¹⁵ Um ihr Grenzen zu setzen, sollte ein Jahrhundert später das Lacherlebnis in den populären Komödienhäusern staatlich kontrolliert werden. Im europäischen Diskurs der Aufklärung und zu Lebzeiten des deutschen Literaturreformers Johann Christoph Gottsched (1700-1766) erhielt die Komödie eine klar umrissene Funktion: „durch Komisierung als nichtig zu erweisen, was der Vorstellung einer vernünftigen Ordnung der Natur, auch der des Menschen, und eines nach den Forderungen der Vernunft zu führenden gesellschaftlichen Lebens widerspricht“.⁷¹⁶ Verlacht werden soll das fehler- oder lasterhafte Handeln; „das Lächerliche ist das Unvernünftige“.⁷¹⁷ In diesem Komödienverständnis war für die komische Figur des Harlekins kein Platz, denn durch seine direkte Hinwendung zum Publikum suchte er dessen Einverständnis, sodass dieses mit ihm lacht und „nicht mehr mit letzter Sicherheit distanziert“.⁷¹⁸ In Österreich, wo es darum ging, ein Nationaltheater „im Sinne einer versittlichenden Abendschule“ zu schaffen, schloss die Verordnung für das Unterhaltungsmedium Theater eine „umfassende staatliche Kontrolle von Komik in Form von Zensur“ ein.⁷¹⁹ Unterstützt, aber auch konterkariert wurden die „obrigkeitlichen Aufklärungsdiktate von regen journalistischen Kontroversen und poetologischen Debatten um die Legitimität der Lustigen Figur“, die in die Forschung unter dem Begriff „Hanswurst-Streit“ eingingen, wie Beatrix Müller-Kampel zusammenfasst.⁷²⁰ Vor diesem Hintergrund sind die Versuche Gottscheds zu sehen, der gemeinsam mit der Schauspielerin Caroline Neuber versuchte, den Hanswurst/Harlekin von der Bühne zu verbannen und die Stegreif-Komödie abzuschaffen, mit dem Ziel, die Qualität der deutschsprachigen Komödien zu verbessern.⁷²¹

In der fast schon polemischen Verkürzung bringt Kempowski/Sowtschick eine Erkenntnis auf den Punkt, die zu seinem ermüdend oft wiederholten Narrativ passt: Was komisch ist – und

⁷¹⁵ Greiner, Bernhard: Mediale Formen des Komischen, Komödie vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017, S.193.

⁷¹⁶ Ebd., S.192/193.

⁷¹⁷ Ebd., S.193.

⁷¹⁸ Ebd.

⁷¹⁹ Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2003, S.152/153.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Vgl. Wörterbuch der Theaterpädagogik, online zur Verfügung gestellt vom Deutschen Archiv für Theaterpädagogik an der HS Osnabrück. Wörterbuch der Theaterpädagogik (2003) <https://archiv-datp.de/worterbuch-stegreif> (Abgerufen am 17.07.2024)

dazu zählt das Tagebuch-Ich in „Sirius“, aber auch der Protagonist respektive der Erzähler in „Letzte Grüße“ das eigene Werk –, hat keinen Wert, denn selbst im Deutschland des 21. Jahrhunderts würden die Vorstellungen von Opitz und Gottsched gelten. Mehr Verständnis findet Kempowski (und im Roman sein Alter Ego) dagegen bei seiner Leserschaft, die von ihm „immer was Lustiges“ erwartet: „Sie grinsen schon, wenn ich aufs Podium schreite“. (S, S.186) Dennoch gehörte die Bezeichnung „vergnüglih“ zu seinen „Lieblingshasswörtern“⁷²² aus den Rezensionen seiner Bücher in den Feuilletons der großen Zeitungen. Die dauerhafte Klage unterstützt jedoch eine Bewertung des Schriftstellers Martin Mosebach: Nach seiner Einschätzung – und sie deckt sich an dieser Stelle tatsächlich mit der Wahrnehmung von Kempowskis Tagebuch-Ich – galt der Schriftsteller in der intellektuellen Kritik lange Zeit, bis zum Erscheinen des „Echolots“, als „Fliegengewicht“, seine erfolgreichen Romane der „Deutschen Chronik“ wurden „nicht als moderne Literatur empfunden, sondern als Unterhaltung für die kleinbürgerlichen Massen“.⁷²³

Auf der Suche nach Anerkennung und Bestätigung schreckt Sowtschick nicht davor zurück, sich zum Narren zu machen. Im Anschluss an die Lesung in Houston, nach einigen Gläsern kalifornischem Wein, unterhält er die Runde seiner Gastgeber mit Beispielen für seine Dummheit, „worüber alle herzlich lachten“, „die konnten gar nicht verstehen, daß ein Mensch so dumm sein kann“. (LG, S.227) Um der Anerkennung willen, nach der er beständig lechzt, stellt sich Sowtschick also dumm, erntet lachenden Applaus und malt sich die Reaktion eines Professoren-Ehepaars im Anschluss aus:

„Weißt du was, Lotte?“ würde George im Bett zu seiner Frau sagen, „Humor hat er, das steht fest.“
Über Schätzing hätte es wahrscheinlich geheißen: „Klug ist er, aber Humor hat er keinen.““

(LG, S.227)

Der Konjunktiv entlarvt die Zeilen als Sowtschicks Fantasie, in der er sich auch gleich gegen seinen Konkurrenten Schätzing absetzt. An dieser Textstelle wird deutlich, dass der Humor in Sowtschicks Weltbild mindestens so bedeutsam ist wie Klugheit. Seine Ungeschicklichkeit dient ihm am letzten Abend bei den Mormonen erneut als Vehikel, um die Runde zu unterhalten, nachdem er seine Bücher „wie Briketts“ verteilt hat (LG, S.325). Denn er muss offenbar davon ausgehen, dass niemand sie gelesen hat. Diesmal gehören auch Kinder zu seinem Publikum, um deren Gunst er sich bemüht:

⁷²² Spinnen, Burkhard: Kempowskis Abschied. In seinem neuen Roman kehrt Alexander Sowtschick wieder – und stirbt, in: DIE ZEIT, Nr. 42/9. 10.2003.

⁷²³ Mosebach: Im Jammerkleid unserer Zeitgenossenschaft.

„Obwohl Sowtschick selbst kein Kind mehr war, so war er doch kein Kind von Traurigkeit, und er trug das Seinige zur Erheiterung der Runde bei: Was für ein schusseliger Mensch er ist, sagte er, und er bewies es den Leuten haarklein! Und dann wackelte er mit den Ohren, und die Kinder umdrängten ihn: Schneeweißchen und Rosenrot.“

(LG, S.326)

Als Schriftsteller, der zur Kinderbelustigung mit den Ohren wackelt, verwandelt sich Sowtschick an diese Stelle vollends in eine komische Figur respektive in einen Hanswurst, in eine Figur also, die im Spaßtheater des 18. Jahrhunderts einen ganzen Saal zum Lachen bringen konnte, aber Gottsched missfallen hatte und nach den obrigkeitlichen Aufklärungsdiktaten von der Bühne verbannt werden sollte. Der Protagonist selbst scheint sich allerdings ganz anders einzuschätzen, wie rund 200 Seiten zuvor aus einem Dialog hervorgeht:

„Die Frau sprach von der hinreißenden Komik seiner Prosa. Ob er selbst auch so komisch sei? Er komme ihr ganz normal vor. Eher etwas trocken. – Und Sowtschick stand daneben, die Zunge in der Hand, und bestätigte der Frau, daß seine Bücher komisch seien, aber auch ernst, wie man’s nimmt. Und daß er den Humor mehr in sich trage, zum Possenreißen taue er nicht.“

(LG, S.133)

Hier widerspricht sich Sowtschick selbst, denn die Zurschaustellung seiner angeblichen Dummheit und Schusseligkeit lässt sich durchaus als possenhaft bezeichnen. Ein ernsthafter Schriftsteller, der „den Humor mehr in sich trägt“, würde sich nicht wiederholt öffentlich zum Clown machen oder gar mit den Ohren wackeln. Auf der literarischen Ebene sind diese komischen Aktionen ein weiteres Beispiel für die beständige Suche Sowtschicks, immer auf seine Wirkung bedacht, nach Anerkennung und Applaus. „Komisch, aber auch ernst, wie man’s nimmt“: In diesem Zitat ist die Doppeldeutigkeit ja angelegt. Grundsätzlich bestätigt sich damit ein Urteil von Kindt, das sich auf das Gesamtwerk anwenden lässt: „Kempowskis Komik beruht weder auf Optimismus noch auf Pessimismus; ihr liegt vielmehr das Wissen um die Ambivalenz der menschlichen Dinge zugrunde.“⁷²⁴

7.2 Mehrzweckjacke und andere Peinlichkeiten

Für seine Lesereise quer durch Amerika hat sich Sowtschick eigens ausgerüstet und eingekleidet. Neben zwei praktischen Reißverschluss Taschen erstet er eine Mehrzweckjacke, an der „allerhand Schnüre herabhangen, mit vielen Taschen, schräg und grade, mit Klettverschluß und hinten eine Kapuze nach Art der Wichtelzwerge“. (LG, S.20) Und überdies „quer über dem Gesäß sogar ein Schlitz, in den man einen ausgewachsenen Taschenschirm schieben konnte“ (ebd.). Das Outfit wird von Sowtschick durch eine Prinz-Heinrich-Mütze für

⁷²⁴ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.289.

seinen Kopf komplettiert, wie sie einst Ex-Bundeskanzler Helmut Schmidt getragen hat. Diese merkwürdige, aber doch praktische Ausrüstung, die den Träger als clowneske Rentnerfigur erscheinen lässt, gibt einen ersten Hinweis: Sowtschick ist eine peinliche Figur. Er ist sogar von „unrettbarer Peinlichkeit“⁷²⁵ und blamiert nicht nur sich, sondern als „vermeintlicher Repräsentant deutscher Literatur in der Neuen Welt stellvertretend den Typus des alteuropäischen Autors“.⁷²⁶ In diesem Abschnitt wird sich zeigen, dass die Darstellung von Sowtschicks Peinlichkeitsszenarien eine besondere Form der Komik ist.

Sowtschicks Feststellung, dass er den „weißen Anzug zu Hause gelassen hatte“ (LG, S.160) evoziert Thomas Mann und erinnert an Kempowskis in „Sirius“ belegte Wahlverwandtschaft mit dem Literaturnobelpreisträger. Auch sein Bekenntnis „Ich bin mir selbst peinlich, manchmal“⁷²⁷ im Tagebuchband „Alkor“ wertet Pontzen als intertextuelle Reverenz auf Thomas Manns Tagebuch-Eintrag: „War nicht das *ganze* Leben peinlich.“⁷²⁸ Schon die ästhetische Diskrepanz zwischen der evozierten Literatur-Ikone im weißen Anzug und dem Gegenwartsautor in seiner Mehrzweckjacke mit den baumelnden Strippen entbehrt nicht der Komik. Das gilt aber noch weitaus mehr für die Ungeschicklichkeiten, Pannen und Malaisen, die Sowtschick im Verlauf der Handlung erleidet. Mehr noch: Das Verfehlen des Selbstverständlichen ist Pontzen zufolge „als Scheitern an der Norm(-alität) grundsätzlich auch eine Basis des Komischen“.⁷²⁹ Sie weist dem Peinlichen per se eine Nähe zur Komik und zum Lächerlichen zu. Selbst dem damit verbunden Schmerz hafte etwas „Lächerlich-Täppisches, letztlich Klägliches“ an.⁷³⁰

Die peinlichen Situationen, in die Sowtschick gerät, haben oft Toiletten zum Schauplatz und illustrieren damit tabuisierte Themen wie Ausscheidung und Verdauung. Daraus lässt sich zugleich schließen, dass die Komik in „Letzte Grüße“ eine Nähe zur Lachkultur des Karnevals aufweist, wie anhand der Thesen von Bachtin im Folgenden auch belegt werden soll. Nach Auffassung des Russen ist die Entstehung des Europäischen Romans historisch aus der karnevalesken Lachkultur abzuleiten, beispielhaft verkörpert in den Werken von Rabelais und

⁷²⁵ Mosebach: Im Jammerkleid unserer Zeitgenossenschaft.

⁷²⁶ Pontzen: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.354.

⁷²⁷ Kempowski, Walter: Alkor (2001), München: btb, 2003, S.50.

⁷²⁸ Mann, Thomas: Tagebücher 1953-1955, zitiert nach Pontzen, Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.354.

⁷²⁹ Pontzen, Alexandra: Peinlichkeit und Imagination, in: Archipele des Imaginären, Zürich: Institut für Theorie und Edition Voldemeer, 2009, S.244.

⁷³⁰ Ebd., S.237.

Cervantes.⁷³¹ Er begreift das sich jährlich wiederholende Ritual des mittelalterlichen Karnevals als eine „Gegenwelt gegen die offizielle Welt“.⁷³² Seinen besonderen Charakter sucht er nach vier Kategorien zu erfassen, darunter die Kategorie der „Exzentrizität“, die im Hinblick auf Sowtschick besonders interessiert.⁷³³ In ihr darf Tabuisiertes, Verbotenes und Verpönte, gemeinhin verborgen gehaltene Seiten der menschlichen Natur, kurz gesagt die „animalische Leiblichkeit des Menschen“⁷³⁴ in Erscheinung treten, denn im Karneval sind die Regeln des täglichen Lebens außer Kraft gesetzt. Und im Roman wird die komische Karnevalslogik textuell moduliert weitergeführt. So gerät der Leser in eine imaginierte Welt, die andere, zum Teil konträre Organisationsformen erprobt und „dadurch die Geltung der alltäglichen Normerwartung – zumindest während der Zeit der Lektüre – in Frage stellt“.⁷³⁵ Vor diesem Hintergrund lassen sich jene Passagen in Kempowskis Roman, in denen Sowtschick mit seinen Verdauungsorganen zu kämpfen hat oder im weiteren Verlauf der Handlung gezwungen ist, aus einem Fenster zu urinieren, als Beispiele für Sowtschicks „animalische Leiblichkeit“ einordnen, die Lachen erzeugt. Gleich zu Beginn der Reise in New York macht sich sein Leib unangenehm bemerkbar. Seine Verdauung ist empfindlich gestört, nachdem er in einer Bratküche „zwei ausgezeichnete Hamburger“ (LG, S.60ff) mit Mayonnaise verzehrt hat. Was dann geschieht, schildert der Erzähler im Roman mit einer gewissen Gnadenlosigkeit, den Blick auf jedes peinliche Detail richtend:

„Die Ruhe sollte nicht von langer Dauer sein. Erst kniff es ihn in den Kaldaunen, dann stieg ihm gelbliche Übelkeit auf, die immer drängender wurde. Kein Zweifel, sein Körper wollte die Mayonnaise nicht annehmen, also öffnete er den Mund und gab sie wieder von sich. Es ward eine gründliche Opferung. Andächtig vor der Kloschüssel kniend, handelte Alexander nach der Devise: Wenn einem schon schlecht ist, dann soll man auch kotzen, und er tat es ausgiebig, sozusagen restlos. In den Pausen betrachtete er sich im Spiegel, ob in seinem Gesicht Spuren dieser Tortur sichtbar wären. Sein Gesicht war nicht blaß, es war eher gerötet. Wieder und wieder mußte er opfern. Schließlich war ihm, als ob von unten ein Topfboden heraufkäme der ‚Schluß!‘ signalisierte. An einen umgedrehten Handschuh mußte er denken, das Innerste nach außen. Aber dann ging es anderwärts los, und das war auch nicht von schlechten Eltern. Sowtschick fragte sich, wie denn ein derartiger Durchfall überhaupt möglich sei.“

(LG, ebd.)

Dass sich der Ekel mit dem Lächerlichen mischt, ist nicht zuletzt der bildhaften Sprache Kempowskis zu verdanken und dem religiösen Vergleich, den der Erzähler zieht: Sowtschick

⁷³¹ Kapitza, Arne: Literaturtheorie. Bachtins Ansatz im Spannungsfeld von Karneval und Literatur, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017, S.128.

⁷³² Ebd.

⁷³³ Vgl. Döpp, Sigmar: Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf Michail Bachtin, Mitteilungsblatt des Deutschen Althilologenverbandes 30, Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1987, S.11-19.
Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger historische Bestände digital (o.J.)
<https://doi.org/10.11588/diglit.35878.8> (Abgerufen am 11.03.2024)

⁷³⁴ Ebd.

⁷³⁵ Kapitza: Bachtins Ansatz im Spannungsfeld von Karneval und Literatur, S.128.

kotzt nicht einfach, er „opfert“, wieder und wieder, „andächtig“ vor der Kloschüssel knieend. Auch hier zeigt sich die Nähe zu Bachtins These, nach der im Karneval die Regeln des täglichen Lebens und damit auch die religiösen Rituale, außer Kraft gesetzt oder unterlaufen werden. Viele der Blamagen Sowtschicks bleiben vor fremden Augen nicht unbemerkt. Im Falle der Magenverstimmung sorgt er selbst dafür, dass sein Leiden und weitere Peinlichkeiten sichtbar werden: Nachdem er dem Taxifahrer die falsche New Yorker Adresse genannt hat – er hat die 5th Avenue mit der berühmten 5th Street verwechselt –, landet er schließlich im Institut, wo ihm schwere Vorwürfe gemacht werden und Kempowskis Erzählweise zur quasi stenographierten Situationskomik übergeht:

„Die fünfte Straße? Um Gottes willen! – Und in einem Straßenlokal Hamburger essen? – Und derartig früh hier aufzukreuzen, das Zimmer ist ja noch gar nicht frei... Da wurde es Sowtschick plötzlich schwarz vor Augen. Er ging in die Knie vor dem Schreibtisch der jungen Dame, die ihn einen Augenblick vermisste.“

(LG, S.64)

Die Situationskomik gipfelt im letzten Satz: Sowtschick wird ohnmächtig, geht in die Knie, und ist kurz unsichtbar für die Schreibkraft, die ihn für einen Augenblick vermisst. Es fehlt jeder empathische Kommentar, der belegen könnte, dass der Zustand des Protagonisten ernster ist, als es die peinliche Malaise an dieser Stelle vermuten lässt. Die Szene endet damit, dass der herbeieilende Institutsleiter den Gast auf das Ledersofa seines Arbeitszimmers bettet, die Toilette gleich linker Hand. Die Ohnmachtsanfälle des Schriftstellers häufen sich im Verlauf der Handlung und haben nichts mehr mit einer Magenverstimmung zu tun, sondern mit schwerwiegenden gesundheitlichen Problemen und kündigen Sowtschicks baldiges Ende an. Doch trotz ihrer Dramatik sind diese plötzlichen Aussetzer eher blamabel und von einer gewissen Komik. Tatsächlich kündigen sich die Ohnmachtsanfälle an, indem sich Sowtschick „unversehens wieder mal ‚komisch‘“ fühlt (LG, S.94). Die Wortwahl – „komisch“ – ist bezeichnend. Das „leuchtende Horn“ (LG, S.241), das er bei gewissen Anstrengungen vor seinem linken Auge sieht, ist jedoch besorgniserregend: „Und wenn er hier nun einen Schlaganfall kriegt? Ihm ist manchmal so ‚komisch‘“. (LG, ebd.) Im wörtlichen Sinne komisch wird es vor allem, wenn Sowtschick von seinen kurzen Momenten der Bewusstlosigkeit berichtet:

„Alexander erzählte dem Kellner, daß er im Institut umgefallen sei, ‚I come from Germany, you know, and I’m invited...‘ und, bums, umgefallen!“

(LG, S.404)

Dieses kurze „bums, umgefallen“, das an die Ausdrucksweise von Kleinkindern nach dem Einstürzen ihrer gestapelten Klötzchen erinnert, kontrastiert mit den Bemühungen des Schriftstellers, sich angemessen seriös und auf Englisch als deutscher Autor vorzustellen, der nicht einfach so auftaucht, sondern eingeladen wurde. Auch ein Taxifahrer muss sich anhören, „daß er aus Deutschland kommt und gestern, bums!, umgefallen ist“. (LG, S. 405) So kläglich-komisch, ja lächerlich das anmutet, so ernst ist der Hintergrund, denn mit seinen Ohnmachten bestätigt Sowtschick letztlich die Prognose seines Hausarztes, den er vor seiner Reise konsultiert hat, und nimmt seinen Tod vorweg:

„Konstitutionell sei er ein ‚juveniler Greis‘, sagte Schmauser und machte eine diesbezügliche Notiz in seinen Akten. Diese Leute fielen eines Tages einfach um.“

(LG, S.25)

Auf einer Toilette ist auch eine andere peinliche Szene angesiedelt. Vor seiner Lesung an der New Yorker Columbia-Universität sucht Sowtschick vorsorglich das WC auf und steckt anschließend in der Klemme: Die Tür lässt sich nicht öffnen. In dieser Textpassage mischt sich Situationskomik mit dem Lächerlichen der peinlichen Malaise. Wie weiter oben bereits ausgeführt, ist dem Peinlichen per se eine Nähe zum Lächerlichen nicht abzusprechen. Das Scheitern an der Norm(alität) – in diesem Fall am Griff der Toilettentür – ist eine Basis des Komischen.⁷³⁶

„Während im Saal das Publikum bereits ungeduldig wurde, saß Sowtschick gefangen in seiner Zelle, in der man sich nicht einmal hätte schlafen legen können. Er rüttelte an der Tür, warf sich gegen sie. Sollte er denn SOS klopfen? Niemand würde ihn hören... Vielleicht suchte man ihn bereits, lief die Gänge hinauf und hinunter: Wo ist der Dichter? Vielleicht liegt er im Keller, mit Klingeldraht erdrosselt? Der Dichter steckte im WC, das war die Wahrheit, und notgedrungen schickte er sich an hinüberzuklettern über die Bretterwand. Er trat auf das Becken und stemmte sich empor, Beine rüber und dann hinunterplumpsen. ‚Das fehlte noch‘, rief er laut, ‚daß sie mich hier einsperren!‘“

(LG, S.99)

Mit dieser Aktion gewinnt der Schriftsteller zwar „seine Würde zurück“ (LG, ebd.), doch die eigentliche Blamage sucht ihn wenig später heim, als ihn ein Kölner Museumsmann nach der Lesung aufklärt, „daß die Türknäufe hier andersrum gedreht werden müssen als in Europa“ (LG, S.105) – einer der vielen Gegensätze zwischen der Neuen und der Alten Welt, mit denen es Sowtschick zu tun bekommt. Die Komik liegt in dieser Textpassage nicht nur in der lächerlichen, peinlichen Situation, sondern auch in der Inkongruenz: Ein bürgerlicher Großautor, den die Menschen in Eppendorf um Autogramme bitten (LG, S.89/90), steckt im WC fest und muss trotz seines fortgeschrittenen Alters über die Trennwand klettern, um sich

⁷³⁶ Vgl. Pontzen: Peinlichkeit und Imagination, S.244.

aus seiner misslichen Lage zu befreien, während er im Saal schon ungeduldig erwartet wird. Dabei hätte er nur den Türknauf andersherum drehen müssen.

Das Thema Toilettengang baut Kempowski noch ein weiteres Mal zu einer komisch- blamablen Szene aus. Schauplatz ist diesmal die Yale University in New Haven, Connecticut. Sowtschick ist stolz auf die Einladung der „hochberühmten Universität“ (LG, S.188/189), wo schon Literaturgrößen wie Hermann Broch, Thomas Mann und Charles Dickens gelesen haben. Doch der Aufenthalt startet mit einem peinlichen Fauxpas:

„Leider sagte er ‚Jail‘ (Gefängnis) statt ‚Yale‘, und da wurde er natürlich sofort lächelnd gerügt. Zwar habe jede Universität auch etwas mit Zucht zu tun, aber ein Zuchthaus sei diese Hochschule auf keinen Fall, siebzehnhunderteins gegründet, eine freie Stätte des Lehrens und Lernens. Gemessenen Schrittes durchstreiften sie das Gelände. Bloomer immer einen Schritt voraus, und Sowtschick mit all den Schnüren an der Mehrzweckjacke hinterher, Kapuze auf dem Rücken, Kamera vorm Bauch und Prinz-Heinrich-Mütze auf dem Kopf. Studenten beiderlei Geschlechts blickten sich um: Das wollten sie sich nicht entgehen lassen, ein kontinentaler Backwoodsman in Yale?“

(LG, S.188)

Sowtschick als peinliche Figur erlebt in diesem Zitat noch einmal einen Höhepunkt. Für die Studenten wirkt er in seiner seltsamen Aufmachung mit den herabhängenden Schnüren an seiner Jacke nicht wie ein Großautor, sondern wie ein kontinentaler Hinterwäldler. Und als solcher wird er sich auch in der altherwürdigen Universität benehmen: Hatte er auf seinem Erster-Klasse-Flug in die USA schon Salz- und Pfefferstreuer mitgehen lassen (LG, S.43), pinkelt er nun in Yale aus dem Fenster. Für diese Zwangslage ist Sowtschick allerdings nicht verantwortlich. Zum Ausruhen wird ihm ein kahles Zimmer angewiesen, ein ehemaliges Aktenmagazin der Finanzverwaltung. Eine karge Liegestatt ist vorhanden, aber kein Fernseher und auch kein WC. Als er nach seinem Vortrag, bei dem er sich kaum gegen eine dröhnende Klimaanlage durchsetzen kann, und einem „erotischen Erlebnis der dritten Art“ mit einer Archivarin (LG, S.200ff) spät abends zurückkehrt, stürzt er auf der Suche nach einer Toilette in den kaum beleuchteten mittelalterlichen Gängen die Treppehinunter:

„Unten angekommen, blieb Alexander Sowtschick erst einmal liegen. Hebbel-Preisträger, Träger des Keyserling-Ringes, Freund der Jugend und des Schönen. Es dauerte eine Zeit, bis er wieder zu sich kam. (...) Endlich hatte er sein Zimmer erreicht, aber die Toilette, das Klo, der Abtritt! Das Dabbeljuß! Ein zweites Mal die Irrfahrt wagen, weitere Treppen eine nach der anderen hinunterstürzen? Nein. Also auf die Fensterbank klettern, Fenster öffnen und hinauspinkeln in den mittelalterlichen Hof, und schön festhalten dabei! Das war die Lösung, die sich anbot. ‚My name is Alexander Sowtschick and I am forced to do that out of the window.‘

(LG, S.201/202)

Ähnlich wie in der Textpassage zuvor steckt der Schriftsteller in der Klemme, kann sich aber kletternd aus ihr befreien. Wieder ist der peinliche Moment ausschlaggebend für das

Lächerliche der Szene, aber mehr noch die komische Inkongruenz, die Fallhöhe: In einer der renommiertesten Universitäten der Welt stellt sich der Schriftsteller wie ein dreister Halbstarker auf die Fensterbank und pinkelt hinab. Dass in der Yale-Episode Thomas Mann erwähnt wird – als einer von Sowtschicks großen literarischen Vorgängern in der langen Reihe der namhaften Gäste in der ehrwürdigen Universität –, steigert noch das Gefühl der Peinlichkeit.

Die Anfälligkeit Sowtschicks für „Blamagen aller Art“ liegt nach Ansicht von Pontzen an seiner „Fixierung auf Wirkung“.⁷³⁷ Er lebe ständig unter dem imaginären Blick der anderen und stelle sich vor, beobachtet zu werden. Und indem der Roman den Schriftsteller als peinliche Figur vorführt, wird das Lesepublikum „wenn nicht zum emotionalen, so doch zum ästhetischen Nachvollzug dieses Peinlichkeitsgefühls“ animiert.⁷³⁸

7.3 Wiederholung als humoristisches Prinzip

Wie bereits in seinem Debütroman „Im Block“ und in „Tadellöser & Wolff“ setzt Kempowski auch in „Letzte Grüße“ als kompositorisches Mittel die „Komik der Wiederholung“ ein, die hier auch als „Strukturelle Komik“ bezeichnet werden soll, denn es wiederholen sich nicht nur Sprachfloskeln oder Alltagsmythen. Unter diesem „Kunstgriff zur gezielten Produktion von Lacheffekten“ versteht Harald Fricke eine „mehrmalige Wiederkehr identischer, spiegelverkehrter oder überraschend abgewandelter Handlungseinheiten“, isoliert als Running Gag oder auch unter Einsatz anderer Techniken wie etwa Dialog-, Sprach- oder Situationskomik.⁷³⁹ Im Amerika-Roman sind es vor allem drei Motive, die sich wiederholend durch die Handlung ziehen: eine drohende Verleumdungsklage, nachdem Sowtschick einen Schriftstellerkollegen als „Dünnbrettbohrer“ bezeichnet hat, das stereotype Auftauchen des erfolgreichen Lyrikers Adolf Schätzing, der Sowtschick immer vorausreist, und Sowtschicks obsessive Suche nach amerikanischen Bomberpiloten, die im Zweiten Weltkrieg Bombenteppiche auf deutsche Barockkirchen abgeladen haben. Alle drei tauchen in vielerlei Varianten auf, ziehen sich über mehrere Kapitel und enden jeweils mit einem klaren Schlusspunkt, einer abschließenden Pointe. Darin unterscheiden sie sich vom klassischen Running Gag, aber auch von vielen komischen Wiederholungen im „Haftbericht“ und in „Tadellöser & Wolff“, die sich weitgehend auf die formelhaft sich wiederholenden Floskeln unter den Gefangenen im Zuchthaus Bautzen und in der skurrilen, parodistisch wirkenden

⁷³⁷ Pontzen: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.354.

⁷³⁸ Ebd., S.355.

⁷³⁹ Fricke, Harald: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst, München: C.H. Beck, 2000, S.157.

Familiensprache der Kempowskis beschränken. Wie die „Strukturelle Komik“ in „Letzte Grüße“ die Handlung vorantreibt, soll in den folgenden Abschnitten untersucht werden.

7.3.1 Komische Beleidigung: Dünnbrettbohrer

In diesem Abschnitt wird aufgezeigt, dass sich in der ersten der drei Varianten die „Komik der Wiederholung“ mit der „Komik der Übertreibung“ verbindet, die hier wie auch im Tagebuch „Sirius“ als „Kunst der Beleidigung“ daherkommt. Sie ist zugleich ein weiteres Beispiel für Kempowskis Arbeitsweise, mit der er seine Werke verknüpft und einzelne Komikformen aus dem Tagebuch in den Roman transportiert. Überdies hat er für „Letzte Grüße“ einen Schauplatz entworfen, der ihm aus seinem eigenen Leben vertraut ist: Es ist ein Buch über den Literaturbetrieb mit all seinen Fallstricken, zu dem Kempowski – darauf lassen zumindest viele seiner Notate in „Sirius“ schließen –, ein gespaltenes Verhältnis hat.

Die Einladung des deutschen Kulturinstituts in New York zu einer Lesetournee durch 25 amerikanische Universitätsstädte war nach Ansicht von Sowtschick „ja längst fällig gewesen“ (LG, S.10). Der Titel der Veranstaltungsreihe, „Deutsche Wochen“, animiert ihn, insgeheim seine Aufgabe zu formulieren: „das falsche Bild von Deutschland, das die Menschheit vielleicht noch immer im Herzen trägt, zurechtrücken und ins Strahlende wenden“ (LG, S.203). Den Feuilletons hat er entnommen, dass in Amerika vorzugsweise Dichter aus Sachsen und Thüringen zu Wort kommen (LG, S.13) und die „politisch verblendeten der linken Szene“ besonders geschätzt würden. (Ebd.). Andererseits macht er sich keine Illusionen und geht davon aus, dass „Null-Komma-null-null-null-Prozent der amerikanischen Bevölkerung“ überhaupt eine Ahnung davon haben, „daß es in Europa auch Schriftsteller gab“. (LG, S.11) Schon auf den ersten Seiten wird deutlich, dass Sowtschick mit Kempowski etwas gemeinsam hat: Sie teilen das Unbehagen am Kulturbetrieb, „von dem er sich wie sein Schöpfer völlig verkannt fühlt“. ⁷⁴⁰ In den USA muss sich der Protagonist zudem mit anderen deutschen Schriftstellern messen und kann dem Vergleich nur selten standhalten. Wie bereits erwähnt, sind nach den Ausführungen von Brand die Vorbilder für diese Autoren leicht zu entschlüsseln: Christa Wolf taucht als Renate Fuchs auf und Günter Grass als Prack. ⁷⁴¹ Damit ist bereits angedeutet, dass die Motive rund um das Thema Literatur und Autorschaft, die im Tagebuchband festzumachen sind, auf die Romanhandlung und den Protagonisten respektive Erzähler übertragen werden. Das gilt auch für einige der im entsprechenden Kapitel

⁷⁴⁰ Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.249.

⁷⁴¹ Ebd.

untersuchten Komikformen, vor allem für die „Komik der Übertreibung“, die sich im Roman in Sowtschicks überzogenen Reaktionen ausdrückt und sich wie in „Sirius“ zur „Kunst der Beleidigung“ steigert. Im Tagebuch, in dem er sich selbst die Erlaubnis zum Abwerten der Konkurrenz erteilt und davon ausgiebig Gebrauch macht, sind es diverse Schriftstellerkollegen, allen voran Günter Grass, die zur Zielscheibe der „komisch übertriebenen Rüpeleien“ werden.⁷⁴² Im Roman lässt Kempowski seinen Protagonisten Sowtschick zu Beginn mit einem Rundumschlag einsteigen, der gleich mehrere Autoren abwertet:

„Ganze Kompanien deutscher Schriftsteller waren bereits drüben gewesen, Niels Pötting, Hinze aus Mölln, Kargus aus St. Peter – sogar Ellen Butt-Prömse, eine Verfasserin von Pferde-Lyrik, und Udo Scharrenhejm, dessen Mutter aus Spanien stammte und dessen Vater Isländer war. Leute, die man besser hätte zu Hause lassen sollen, statt sie als Botschafter des Landes nach drüben zu schicken, wo sie dann mit narrativem Kitsch aufwarteten und in politischer Hinsicht sonst was erzählten, aller Welt auf die Nerven gingen, also – irgendwie peinlich.“

(LG, S.10)

Auch hier ist die „Komik der Übertreibung“ nicht von der „Kunst der Beleidigung“ zu trennen: Unter den Kollegen und Kolleginnen, die hier von Sowtschick aufgelistet werden, ist offenbar niemand, der als „Botschafter des Landes“ infrage käme. Die hätte „man besser zu Hause“ gelassen, da sie sowohl in literarischer als auch politischer Hinsicht „aller Welt auf die Nerven gingen“. Bis auf ihn selbst waren sie offenbar alle, die hier als gänzlich ungeeignet dargestellt werden, „bereits drüben gewesen“. So sieht sich Sowtschick schon am Anfang des Romans in seinem Narrativ von der fehlenden Wertschätzung seiner Person bestätigt. Dass er dennoch auch öffentlich, ganz konkret und sehr direkt, seinen Kollegen die Meinung sagt, die selten positiv ausfällt, zeigt sich am Beispiel des „an sich so liebenswerten“ (LG, S.9) Kollegen Mergenthaler aus Aschaffenburg, wegen dem ihm nun eine Beleidigungsklage droht: Sowtschick hat ihn einen „Dünnbrettbohrer“ genannt. Die „leidige Sache“ zieht sich wie ein roter Faden durch den Roman und ist das zentrale Element einer skurrilen Anekdote, die mal kurz, mal länger fortgeschrieben wird und den Literaturbetrieb als Ort kenntlich macht, in dem kleine Gemeinheiten und wüste Beschimpfungen offenbar zum Umgangston gehören und Anwälte eingeschaltet werden müssen. Sowtschicks Reaktion auf die drohende Klage variiert. Zunächst bleibt er bei seiner abwertenden Einschätzung – „Daß dieser Mensch ein Dünnbrettbohrer war, stand fest (LG, S.79) – und bereut nur, es lauthals verkündet zu haben. Dann verteidigt er die „beiläufige Frozzelei“ (LG, S.162) und kontert mit selbst erlebten Demütigungen:

⁷⁴² Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.284.

„Was alles war bereits über *ihn* gesagt worden? - ‚Konservatives Schwein‘ – das war noch das Geringste. Da hatte er doch auch nicht die Gerichte angerufen. Von den durchstochenen Reifen ganz zu schweigen. Als Greis bezeichnet zu werden, mußte man sich denn das gefallen lassen? Daß ihm der Kalk aus der Hose rieselte, hatte vor einiger Zeit sogar in einem exklusiven Literaturblatt gestanden. Was war denn das für eine Kategorie?“

(LG, S.162)

Diese Aufzählung entspricht der „Komik der Selbstverspottung“ in „Sirius“, sodass erneut die Verbindung zwischen Tagebuch und Roman gezogen wird. Auch dort vermutet Kempowski wiederholt, von anderen als „konservatives Schwein“ abgewertet zu werden.⁷⁴³ An mehr als einer Stelle nimmt das Tagebuch-Ich das negative Urteil der anderen vorweg: „Für die bin ich das ganz große konservative Schwein“ (S, S.592). Mit diesen intratextuellen Bezügen vernetzen sich erneut Tagebuch und Roman gegenseitig zum Werk-Kosmos, versichern einander „spielerisch der Authentizität (des Fiktionalen) respektive der Fiktionalität des Faktischen“.⁷⁴⁴

Einige Seiten später erreicht ihn ein Luftpostbrief aus Deutschland, und Sowtschick befürchtet Schlimmes:

„Alexander klopfte das Herz, als er ihn aufriß: die Sache mit dem Dünnbrettbohrer? War die Staatsaffäre aufgebrochen? Sollte es ihm jetzt ans Leder gehen? Am Ende mußte er sofort abreisen.“

(LG, S.174)

Aber der Brief kommt von seinem Sohn, der ihn bittet, ihm Hosenträger in den US-Farben mitzubringen. Auch hier mischen sich die Komikformen: Auf die komische Wiederholung der beleidigenden Bezeichnung „Dünnbrettbohrer“ und die daraus resultierenden Konsequenzen folgt der komische Kontrast. Schon im „Haftbericht“ ist die Komik der Wiederholung, die Kempowski einst bei Fritz Reuter aufgefallen war, ein wichtiges Strukturelement und bezog sich nicht allein auf die Wiedergabe von Sprachfloskeln. An dieser Stelle betont eine Gegensätzlichkeit den humoristischen Effekt: Hier die Beklemmung und Angst des Vaters, der eine Klage befürchtet, dort die harmlose Bitte des Sohnes, der sich aus Spaß mit Stars and Stripes ausstaffieren will. Aber damit ist die Anekdote noch nicht am Ende. Als Sowtschick in der Sommerakademie für deutsche Sprache nach seiner Einschätzung der deutschen Schriftsteller gefragt wird, muss er „sehr an sich halten, damit er den Ausdruck, Dünnbrettbohrer‘ nicht wieder und wieder gebrauchte“ (LG, S.294). Rund 20 Seiten später überlegt er, ob das Wort überhaupt justitiabel ist. „War das nicht eher ein Kompliment? Auf besondere Sorgfalt gemünzt, auf Sensibilität?“ (LG, S.315) Durch einen Anruf, bei dem es die Freundin von Sowtschicks Ehefrau übernimmt, sich mit Mergenthaler auszusprechen, wird die

⁷⁴³ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel VI. zum Tagebuch „Sirius“.

⁷⁴⁴ Pontzen: Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter, S.349.

unerfreuliche Geschichte aus der Welt geräumt. Die Komik gipfelt in dessen Reaktion, denn er fühlt sich gar nicht beleidigt:

„Dünnbrettbohrer“, na, das stimmt doch auch, gegenüber dem Sowtschick bin ich doch ein Dünnbrettbohrer...”

(LG, S.427).

So ist die Beschimpfung von der ersten Seite bis fast zum Schluss des Romans ein wiederkehrendes komisches Element und findet ihren Abschluss mit einer Pointe. Wobei Kempowski die geradezu stereotyp wiederholte Beleidigung und die damit verbundene Sorge seines Protagonisten je nach dem Handlungsverlauf des Romans zu einer Wiederholung in einer anderen Tonart verwandelt. Dieser Variantenreichtum war schon ein Merkmal der komischen Wiederholungen im „Haftbericht“.⁷⁴⁵

7.3.2 Der Konkurrent war schon da: Adolf Schätzing

Noch weitaus häufiger als die Verunglimpfung eines Kollegen als „Dünnbrettbohrer“ taucht der Name eines anderen, wesentlich jüngeren Autors auf: der ehemalige DDR-Bürger, radikale BRD-Kritiker und anerkannte Lyriker Adolf Schätzing. Wie nachfolgend deutlich werden soll, findet diese zweite Variante der „Strukturellen Komik“ ihren endgültigen Abschluss erst auf den letzten Seiten des Romans. Schon die identischen Initialen, A.S., lassen vermuten, dass auf der literarischen Ebene zwischen Schätzing und Sowtschick eine besonderen Beziehung besteht. Der Konkurrent ist jünger und vor allem erfolgreicher als Sowtschick. Ihm reist er in den USA ungewollt hinterher, ohne ihn je einholen zu können. Wo auch immer er ankommt: Schätzing war schon da, ganz so wie in dem Schwank vom Hasen und dem Igel, und er hat obendrein einen guten Eindruck hinterlassen. Zur Begeisterung der Veranstalter verfasst er hermetische Vierzeiler und lebt in Westberlin ein unbürgerliches Leben. Sowtschick hasst ihn, und der Spießrutenlauf auf den Spuren des überall hofierten Kollegen gehören zu den komischsten Seiten des Romans. Diesmal aber teilt nicht Sowtschick aus, er selbst scheint das Ziel der verbalen Grobheiten zu sein:

⁷⁴⁵ Vgl. Davis: Gefangenschaft lesbar machen, S.115. Siehe auch die Ausführungen in Kapitel IV. zu „Im Block. Ein Haftbericht“.

„Träger bedeutsamer Preise (Sowtschick zählte sie her und bog dabei die Finger ein), die den Neid von Debütanten und längst Abgetanen erregten. War er selbst ein Abgetaner? Als alter Sack war er kürzlich von einem Jungautor namens Schätzing bezeichnet worden, der die Tinte nicht halten kann. Ansonsten wurde er von der jüngeren Generation schon lange nicht mehr erwähnt. Aber er war doch immer noch sehr da, unendlich gewichtiger als irgendwelche Jungautoren, deren Bücher – sogenannte Schnellschüsse – breiter als nötig besprochen wurden in jenen Blättern, in denen Sowtschik neuerdings seltener vorkam.“

(LG, S.41)

Kempowski konfrontiert seinen Protagonisten nicht nur mit einem ungeliebten Konkurrenten, sondern gleich mit der nachfolgenden Schriftstellergeneration. Als „alter Sack“ bezeichnet zu werden, ist für Sowtschick schlimm genug, aber dass er von den jungen Autoren nicht mehr erwähnt wird, stört ihn noch mehr. Anders als die stereotype und am Ende larmoyante Klage über seine angeblich mangelnde Wertschätzung im bundesdeutschen Literaturbetrieb bemüht er sich hier um Selbstvergewisserung, denn er war „doch immer noch sehr da, unendlich gewichtiger als irgendwelche Jungautoren“. Aber so sehr er auch an dieser Stelle seinen eigenen Wert betont, die Lobeshymnen, die auf die Lesungen seines Kollegen Schätzing folgen, sind lauter. Auch der Kommentar von Institutsleiter Dr. Kirregaard⁷⁴⁶ fällt übertrieben euphorisch aus:

„Ein guter Interpret seiner selbst! Eine Begabung, die nicht jedem Schriftsteller gegeben sei. Professor Phallenberg eigens aus Oregon gekommen, um ihn zu hören, so begeistert! Benn, Celan und Schätzing, das sei *eine* Linie, habe er gesagt, wie mit dem Lineal gezogen.“

(LG, S.74)

Nicht Schätzings herausragende Dichtkunst fällt dem Institutsleiter an dieser Stelle als Erstes ein, sondern eine ganz andere Begabung, eine besondere Form der Selbstvermarktung: Der junge Kollege ist „ein guter Interpret seiner selbst“. Er weiß offenbar sehr genau um seine eigene Bedeutung und die seines Werkes – und kann das auch anderen vermitteln. Sowtschick dagegen erweckt nicht den Eindruck, als ob er über eine solche Begabung verfügen könnte. Die abschließende Dichter-Auflistung dürfte er als weiteren Schlag empfinden: Der Jungautor Schätzing wird quasi in einem Nebensatz mit zwei der wohl bedeutendsten Lyriker deutscher Sprache, Gottfried Benn und Paul Celan, auf eine Stufe gestellt. Ein größeres Lob ist kaum vorstellbar. Aber es kommt noch ärger: In der Bibliothek des Instituts, das ihn schließlich

⁷⁴⁶ Anmerkung der Autorin: Der Hintergrund für die Verballhornung des Namens wird auf Seite 65 des Romans komisch erläutert: „Eigentlich hieß der Direktor ‚Kierkegaard‘ wie der dänische Philosoph, aber ein verbrecherischer Standesbeamter hatte nicht richtig zugehört und den Namen verballhornt. Nun umwob den Mann eine verschattete Tragik, die noch dadurch erhöht wurde, daß seine Frau ihren Mädchennamen weiterführte. ‚Fussel‘ hieß sie, das mußte man sich mal vorstellen. Gertrude Kirregaard-Fussel?“

eingeladen hat, findet der Schriftsteller keines seiner Bücher, wogegen sein junger Kollege dort gut vertreten ist:

„Unter „S“ fand er Schätzing sofort, aber nach „Sowtschick“ suchte er vergebens. So viele Bücher hatte er geschrieben, hatte denn kein einziges den Weg in die 5th Avenue gefunden?“

(LG, S.79)

Am Ende wird er doch noch fündig, aber anders als erhofft. Während im Lesesaal eine ganze Vitrine mit Schätzings Werken bestückt ist, entdeckt Sowtschick versteckt in den Regalen ein Exemplar seines einzigen, fast schon vergessenen Gedichtbändchens, das dem Schriftsteller inzwischen peinlich ist. Erneut erweist sich die Blamage als Leitmotiv seiner Reise durch Amerika. Doch geht es diesmal nicht um seine blamablen Ungeschicklichkeiten, sondern um ein Peinlichkeitsszenario der etwas anderen Art: Ein namhafter Kritiker hatte sein Gedichtbändchen als „intelligente Knickprosa“ (LG, S.80) abgetan. So beschließt Sowtschick, das Bändchen verschwinden zu lassen und hofft inständig, dass Schätzing es nicht gesehen hat. Die Angst, neben dem Jüngeren nicht bestehen zu können, steigert sich bis ins Skurrile, als er erfährt, dass der Lyriker überraschend vorgeschlagen hat, beim Übersetzerkongress zu Sowtschick zu stoßen:

„Sowtschick war platt. Schätzing selbst hatte darum gebeten?, Ja, lag dem denn was an ihm? Herrgott, wie hätte er das durchstehen sollen? Was hätte er diesem Menschen denn bieten können? Einem Mann, der keine Ahnung hatte, was ein ‚K 3‘ war? Und er selbst hatte doch Hegel nie gelesen! Wollte ihn dieser Mann ‚fertig machen‘ vor allen Leuten? Sowtschick als lebender Punchingball? Endlose Debatten hätten ausgefochten werden müssen zur Er kämpfung von Geltung ... zur Behauptung von Standpunkten, die einem an sich völlig egal waren.“

(LG, S.245)

Die letzten Sätze dieses Zitats sind entscheidend: Für Sowtschick ist der Literaturbetrieb ein Jahrmarkt der Eitelkeiten, in dem es den Schriftstellern und Schriftstellerinnen nur darum geht, sich Geltung zu verschaffen und Standpunkte zu behaupten, die ihnen im Grunde „völlig egal“ sind. Seine herabsetzende Einschätzung wirkt fast schon tragisch, denn seine hohen Ansprüche auf Anerkennung richten sich gerade an diesen Literaturbetrieb, der sie ihm jedoch – zumindest wenn man seinem dauerhaft vorgetragenen Narrativ Glauben schenkt – immer wieder versagt. Ins Komisch-Skurrile wendet sich die von Sowtschick unterstellte Konkurrenzsituation mit Schätzing, als ein Wäschepaket des Lyrikers irrtümlich in seinem Zimmer landet, das er dann auch noch öffnet. Auf den Unterhosen im Paket steht der Schriftzug „BRAVOUR“, er selbst bevorzugt die Marke „BOSS“ (LG, S.222/223). Die Unterhosen geraten an dieser Stelle zu einem literarischen Schachzug, mit dem der Roman stellvertretend eine Aussage über die Rivalität zwischen Sowtschick und dem Jungautor trifft. Letztlich – so wird hier über das

scurrile „Unterhosen-Duell“ assoziiert – sind auch die von Eitelkeiten dominierten Zwistigkeiten der Schriftsteller untereinander nur eine Trivialität. Aber zumindest diese wortlose und banale Auseinandersetzung konnte Sowtschick für sich entscheiden.

Zu einem Treffen der beiden Schriftsteller kommt es am Ende nicht. Der kränkelnde Sowtschick, der die Alarmsignale – ein feuriges Horn, das immer mal wieder auf seiner Netzhaut erscheint – schon häufiger registrieren musste, stirbt in seinem New Yorker Hotelzimmer. In seinem letzten Auftritt kommt Schätzing herein, findet die Leiche und schaltet den Fernseher aus. Wie noch gezeigt werden soll, entwickelt sich der Roman auf den letzten Kapiteln mehr und mehr zu einem Totentanz, bei dem das Lachen mitunter im Halse steckenbleibt und der mit dem Tod des Protagonisten endet. Zugleich wird damit auch für die zweite Variante der „Strukturellen Komik“ ein logischer Schlusspunkt gesetzt. Über viele Kapitel hinweg hat das wiederholte Auftreten Schätzing, das sich weitgehend auf die Nennung seines Namens und die damit verbundenen Befürchtungen Sowtschicks respektive die Lobeshymnen der Veranstalter beschränkt, die Handlung vorangetrieben.

7.3.3 Hintergrundrauschen: Bomberpiloten

Nach den komischen Wiederholungen unter der Überschrift „Dünnbrettbohrer“ und „Adolf Schätzing“ kommt eine dritte Variante der „Strukturellen Komik“ hinzu, die nachfolgend analysiert wird. Auch sie zieht sich durch den Roman, und sie lässt das Hintergrundrauschen der deutschen Geschichte im Verlauf der Handlung allmählich lauter werden. Kempowskis Protagonist fahndet beharrlich nach ehemaligen amerikanischen Bomberpiloten, die im Zweiten Weltkrieg dabei waren, als es galt, deutsche Städte aus der Luft zu bombardieren: „Vielleicht waren das ja Bomberpiloten?“ (LG, S.175, S.400) Die „Strukturelle Komik“ macht diese Suche, die sich zu einer fixen Idee auswächst und die Sowtschick auf die Bombardierung deutscher Barockkirchen reduziert, als ob deren Einäscherung das größte Unheil des Krieges gewesen wäre, zu einem humoristischen Element. Gerade diese Betonung des Oberflächlichen, bei der die tatsächliche Zerstörung der Städte und die zahllosen Opfer gänzlich ausgeklammert werden, forciert die komische Wirkung. Von Komik allerdings dürfte nach den Ausführungen in einigen kulturwissenschaftlichen Beiträgen zur Komikforschung eigentlich gar keine Rede sein, da es sich auf der historischen Ebene um Ereignisse handelt, die alles andere als harmlos waren.⁷⁴⁷ Die Anforderung, dass Harmlosigkeit eine notwendige Bedingung des Komischen ist,

⁷⁴⁷ Vgl. Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988, S.42. Nach Ansicht von Horn ist Harmlosigkeit „eine

reicht zurück bis Platon und Aristoteles.⁷⁴⁸ Dennoch wirkt Sowtschicks geradezu obsessive Suche durch die konsequente Wiederholung nicht nur seltsam, sondern komisch, sodass sich sogar die Bezeichnung „Running Gag“ anbietet. Unterstützend sei an dieser Stelle noch einmal Kindt angeführt, denn für ihn trifft die humoristische Wirkung bei nicht-harmloser Komik immer dann zu, wenn die Darstellung in einer Form oder in einem Zusammenhang erfolgt, „dass sich das betreffende Geschehen so rezipieren lässt, *als sei es harmlos*“.⁷⁴⁹ Tatsächlich ist der Protagonist eine nicht selten lächerliche Figur, die an sich selbst und den Unwägbarkeiten ihres Daseins leidet und die trotz ihrer vielen Wutanfälle das Kriterium der Harmlosigkeit erfüllt. Die hartnäckige Suche nach den Bomberpiloten, bei der die Weltkriegsgeschichte im Hintergrund allenfalls blitzlichtartig aufgerufen wird, wirkt daher wie ein komischer Spleen.

Doch dahinter verbirgt sich noch mehr, denn die Bomberpiloten haben einen biografischen Bezug, der an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben sollte. Auch Kempowski selbst hatte sich auf die Suche nach ihnen begeben: Als er in den 1980er Jahren an einer Universität in Utah/USA zu Gast war, wollte er sich das Thema vornehmen und versuchen, „das noch einmal genauer auszukundschaften“.⁷⁵⁰ Ihm war bewusst, wie er im Interview mit Volker Hage einräumte, dass er die eigene Erfahrung des Luftkriegs in „Tadellöser & Wolff“ beim Schreiben „heruntergespielt“ hatte, obwohl dieses Erlebnis „für mich ungeheuerlich und lebensbestimmend war“.⁷⁵¹ Der Professor, den er darum bat, ihn mit ehemaligen Bomberpiloten zusammenzuführen, setzte sogar eine Annonce in die Zeitung. Aber wie im Roman „Letzte Grüße“ fand sich niemand. Als er schließlich doch noch auf einen Piloten traf, winkte dieser ab: Er hatte gerade seine Memoiren über den Bombenkrieg geschrieben. Kempowski sorgte später dafür, dass dieses Buch in deutscher Übersetzung erschien. In der Öffentlichkeit wurde es aber kaum wahrgenommen: „Leider wurde es überhaupt nicht gekauft, nicht einmal besprochen.“⁷⁵² Die Veröffentlichung beweist, wie sehr den Schriftsteller die Bomberpiloten immer schon beschäftigt hatten. In „Letzte Grüße“ erhalten sie gewissermaßen eine literarische Bühne. Während Sowtschick mit wiederkehrenden Fragen nach seiner Mitgliedschaft in der Hitlerjugend oder naiven Ressentiments der Amerikaner konfrontiert wird – „Germany? SS?“ (LG, S.237, S.235, S.295, S.103, S.196) –, überlegt sich dieser im Stillen, wie es sich wohl

Bedingung des Komischen, das heißt: im gleichen Maße, als der Eindruck der Harmlosigkeit schwindet, schwindet auch die Komik.“

⁷⁴⁸ Siehe dazu auch Kapitel II. zur Begrifflichkeit des Komischen.

⁷⁴⁹ Kindt: Literatur und Komik, S. 67.

⁷⁵⁰ Hage, Volker: Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche. S. Fischer: Frankfurt/Main, 2003, S.196.

⁷⁵¹ Ebd., S.97.

⁷⁵² Ebd., S.197.

anfühlt, wenn man Brandsätze auf Barockkirchen abwirft. Dass sich Sowtschick den Fragen nach seiner Vergangenheit stellen muss, hat nicht zuletzt mit seinem Alter zu tun. Die Romanhandlung ist im Herbst 1989 angesiedelt, als der Schriftsteller 64 Jahre alt ist, sich in Gedanken seinem 70. Geburtstag nähert (LG S.23, S.42) und sich bereits als „Greis“ fühlt (LG, S.25, S.340, S.83). Folglich ist nach den Berechnungen Elits 1925 als Geburtsjahr anzunehmen.⁷⁵³ Er hat also als Soldat am Zweiten Weltkrieg teilnehmen müssen und „von daher genuine Erinnerungen an bestimmte Gräueltaten“. Somit ist er „unmittelbarer als Kempowski in die NS-Schuldfrage involviert“.⁷⁵⁴ Schon auf der ersten Seite des Romans malt sich Sowtschick die unangenehmen Begleiterscheinungen einer Lesetournee durch die USA aus, inklusive lästiger Fragen nach der Vergangenheit, die so oder so ähnlich dann auch von den Gastgebern gestellt werden:

„Und Tag für Tag Rede und Antwort stehen müssen für Dinge, die man nicht zu verantworten hat? ‚Leugnen Sie den Holocaust?‘ Vor Leuten, die noch nie etwas von einem gehört haben, geschweige denn gelesen?“

(LG, S.9)

Wie so oft lässt Kempowski die Aussagesätze mit einem Fragezeichen enden, was in „Letzte Grüße“ ein Kunstgriff ist, mit dem der Erzähler die Unentschiedenheit des Protagonisten zu diesem Zeitpunkt betont. Noch ist sich Sowtschick gar nicht sicher, ob er die Einladung des Instituts überhaupt annehmen soll. Vier Seiten später gehen seine Überlegungen immer noch weiter, und zum ersten Mal fallen die Worte „Bomben“ und „Barockkirchen“:

„Nein, da waren die freundlichen, gastfreien Amerikaner eine ganz andere Sache, verwandte Naturen, mit denen man doch so oder so in einem Boot saß. Die Amerikaner hatten zwar Bombenteppiche über Barockkirchen abgeladen, dann aber Carepakete geschickt. Sie hatten sich Jahr um Jahr mit der Umerziehung des schuldig gewordenen deutschen Volkes abgemüht, um es in die Völkerfamilie zurückzuführen – nun würde zu demonstrieren sein, was aus dem Kindlein geworden ist.“

(LG, S.13)

Die freundlich abwägende, wenn auch ambivalente Einschätzung, mit der er zugleich die Schuldfrage der Deutschen deutlich macht, nimmt eine jähe Wendung ins Negative, als der Schriftsteller bei seiner Ankunft an der Passkontrolle des New Yorker Flughafens einen Kreidestrich auf dem Boden übersieht, ihn unaufgefordert überschreitet und den ersten Ärger heraufbeschwört. Wieder werden die „Bombenteppiche, die über Barockkirchen“ abgeladen

⁷⁵³ Elit: Komische Fluchten, S.3.

⁷⁵⁴ Ebd.

wurden, als abwehrendes Argument gegen die Amerikaner ins Feld geführt, diesmal schon als deutliche Kritik:

„Auch Sowtschick hatte das vor: die Menschheit befruchten, also sie belehren, damit sie eine Ahnung von Europa kriegt, von Kaffeehäusern, kleinen Buchhandlungen und von Schwarzbrot, so daß sie endlich mal kapierten, wie man mit Europa umzugehen hat. Daß man also nicht Bombenteppiche ablädt auf Barockkirchen und hinter den Mädchen herpfeift, sondern die Hände gefälligst aus den Taschen nimmt. Schließlich kam man nicht als Bettler.“

(LG, S.52)

Die „Menschheit“ ist an dieser Stelle mit den Amerikanern gleichzusetzen. Und als komisches Kontrastmoment werden die abgeladenen Bombenteppiche mit ihren angeblich fehlenden Manieren gegenüber deutschen Mädchen gleichgesetzt. Sowtschick entpuppt sich hier als arroganter Besserwisser, der seine Gastgeber nicht nur befruchten, sondern belehren will, wie man „mit Europa umzugehen hat“. Der Ärger an der Passkontrolle ist gewissermaßen der Auslöser. Von nun an will Sowtschick die Bomberpiloten zur Rede stellen, die Suche nach ihnen wird zur Obsession und auf der literarischen Ebene zur humoristischen Anhäufung. Die Komik ergibt sich nicht nur aus der Vergeblichkeit der sich wiederholenden „Suchmeldungen“, sondern auch aus der Hartnäckigkeit, mit der Sowtschick seine erfolglose Fahndung unbeeindruckt fortsetzt. Auf einer Seite tauchen die gesuchten Bomberpiloten gleich zweimal auf. Das erste Mal kommt ihm der Gedanke in einer New Yorker Bratküche, in der Sowtschick den Mann an der Theke aber aufgrund fehlender Sprachkenntnisse nicht aushorchen kann, und dann erneut in einem Antiquariat, in dem ihm der Händler nicht weiterhelfen kann:

„Vielleicht ist das ja ein Kriegsveteran gewesen?, dachte Sowtschick, vielleicht ein Bomberpilot? Denken Sie heute noch daran, daß Sie damals Bombenteppiche auf diese schöne deutsche Stadt herabgelassen haben?“

(LG, S.59)

Und wenige Absätze später:

„In diesem Laden gab es eine Ecke mit deutschen Büchern, der Händler war ganz gemütlich. Nein, Memoiren von Bomberpiloten hatte er nicht... er lächelte sibyllinisch, als Alexander danach fragte, und stellte ihm Fritz Reuters gesammelte Werke auf den Tresen. – Fritz Reuter kaufte er nicht, den konnte sich der Mann an den Hut stecken. Aber einen Prachtband über den Krieg 70/71 nahm er mit, auf dem Deckel preußische Kavallerie in heldischer Positur, vergoldet! (...) Er kaufte das Buch und nahm sich vor, noch einmal vorzusprechen in dem Laden, vielleicht würde es ja doch etwas über Bomberpiloten geben.“

(Ebd.)

Noch treten die „Bomberpiloten“ in harmlosen Zusammenhängen auf. Durch ihre konsequente Wiederholung verknüpft Kempowski die Handlungsstränge der literarischen Lesereise miteinander oder setzt sie als Kontrast ein, sodass sie eine weniger harmlose Verbindung

eingehen: Wegen seiner schweren Diarrhöe nach dem Genuss des Hamburgers konsultiert Sowtschick einen Arzt, der ihn sogleich auf seine womöglich belastete Biografie anspricht:

„Ob er Nazi gewesen sei, fragte der Arzt, der verdammt gut Deutsch sprach. Partei oder gar SS? Und er guckte dabei aus dem Fenster über den Central Park hinweg auf die jenseitige Wand der Hochhäuser. Nein, kein Nazi. Soldat, ja, gezwungenermaßen, und russische Gefangenschaft, aber kein Nazi. *Gezwungenermaßen*, fragte der Arzt und lachte ein häßliches Lachen. Und während er seine Tasche verschloß, stiegen Bilder in ihm auf, die sich auf Alexander übertrugen. Der hatte dieselben Bilder vor Augen. Wachtürme in der Taiga, Stacheldraht – und andere Wachtürme und anderer Stacheldraht... Bomberpilot war dieser Mann nicht gewesen, *gezwungenermaßen* war er nach Amerika gegangen. Wäre lieber in Heidelberg geblieben...“

(LG, S.67)

Die Fragen des Arztes, ob er ein Nazi gewesen sei oder gar in der SS aktivieren Sowtschicks Gedächtnis, über das sich die deutsche Geschichte wie ein dunkler Schatten legt. Auf den Bildern, die der Arzt heraufbeschwört und die sich auf den Autor übertragen, stehen keine Barockkirchen, sondern Wachtürme mit Stacheldraht. Der abschließende lakonische Satz „wäre lieber in Heidelberg geblieben“ erfasst in wenigen, kühlen Worten das dramatische Schicksal von Tausenden deutscher Juden, die vor den Nationalsozialisten ins Ausland fliehen mussten. Durch das Wort „Bomberpilot“ gehört die Texteinheit zwar noch in die Kategorie der „Strukturellen Komik“, doch durch den Ernst des geschichtlichen Hintergrundes ergibt sich ein provokatives Kontrastmoment. Bis zum Ende des Romans trifft Sowtschick nicht einen einzigen Bomberpiloten, obgleich er einmal kurz davor zu sein scheint: Beim Tee im Haus von Dr. Kranstöver stellt sich heraus, dass dieser tatsächlich Bomberpilot gewesen ist, der erste nach wochenlanger Suche, aber „natürlich in der *deutschen* Luftwaffe“ (LG, S.425) und dass er 1940 abgeschossen wurde. Nach sechs Jahren in englischer Gefangenschaft war er nicht mehr in seine Heimat zurückgekehrt. Damit endet auch diese Kette der komischen Wiederholungen, mit der Kempowski sein lebensbestimmendes Thema – seine Erfahrungen im Luftkrieg – noch einmal aufgegriffen hat, ohne zu belehren oder die Romanhandlung mit der Schilderung monströser historischer Ereignisse zu befrachten.

7.4 Komisches Unheil

Der Grundbass, der von Anfang an in „Letzte Grüße“ anklingt, wird im Verlauf der Handlung immer lauter, bis der Roman mit Sowtschicks Tod im New Yorker Hotelzimmer endet. Dieser Ton betrifft auch die Komik des Textes, die sich gewissermaßen dunkel einfärbt. Das ist durchaus kein Widerspruch: Komik und Ernst sind künstlerisch keine unversöhnlichen Gegensätze, schon gar nicht in den Romanen Kempowskis, wie ihre Analyse belegt. Lachen und Grauen, so argumentiert Georgeta Vancea, greifen nicht nur ineinander, sie potenzieren

auch das provokative Kontrastmoment des Komischen.⁷⁵⁵ Ergänzen lässt sich ebenfalls Kindts Aussage zu nicht-harmloser Komik (siehe oben). Wie er in seiner Analyse weiter ausführt, scheinen einige Formen des Komischen „ihre Lustigkeit gerade ihrem Mangel an Harmlosigkeit zu verdanken“.⁷⁵⁶ Dazu zählt etwa der Sick Humor, der den Tabubruch zum Prinzip erklärt, die blutig-makabre Splatter-Comedy, Monty Pythons Anarcho-Komik und der morbide schwarze Humor, der sich auf ernste oder tabuisierte Themen richtet und für den es vor allem im letzten Drittel von „Letzte Grüße“ viele Beispiele gibt.⁷⁵⁷ In diesen Fällen treffe Robert Gernhardts Beobachtung zu, dass Witze letztlich von den „Grenzen des Erlaubten“ leben: „Je grenzverletzender, desto witziger“.⁷⁵⁸ Wie sehr das auch für die komisch-grotesken Momente des Unheils zutrifft, die Sowtschick auf seiner Amerikareise erlebt, soll im Folgenden untersucht werden.

Die makabren Fantasien Sowtschicks setzen schon auf den ersten Seiten des Romans ein, als Sowtschick noch keine Vorbereitungen für seine Lesereise getroffen hat. Hintergrund ist hier die Leidenschaft seiner Ehefrau für orientalische Teppiche. Der plötzliche Farbwechsel in einem dieser Teppiche gibt ihm Anlass, das Schlimmste zu befürchten und sich eine menschliche Tragödie mit tödlichem Ausgang und in allen blutigen Details auszumalen:

„Vielleicht hatte es sich um eine ausgebeutete Knüpferin gehandelt, aus dem feuchten Inneren des Landes herbeigelockt, in eine Arbeitskaserne gepfercht zusammen mit vielen anderen Frauen und auch Kindern, dicht an dicht, Stunde um Stunde. Vielleicht war sie ja an Entkräftung zugrunde gegangen, als sie an diese Stelle kam. War vor dem Gerät zusammengesunken, vor Hunger und Erschöpfung über dem halbfertigen Gewirk zusammengesackt, mit wunden Fingern und entzündeten Augen, und dort verröchelt. Die gelben Hunde der Straße kommen herbei und nagen an ihren dürren Armen. – Man könnte die griechische Bodenvase darauf platzieren, das bot sich an, dann fiel das nicht so auf. Eine interessante Wechselwirkung: Kultur auf Kultur?“

(LG, S.17)

Das Unglück der Teppichknüpferin, das sich Sowtschick so plastisch ausmalt, bis zu den Hunden, die an den Armen der toten Frau nagen, steht im grenzverletzenden Kontrast zu den kühlen, lakonischen Überlegungen des Hausherrn, der den Farbwechsel im Teppich, Tragödie hin oder her, mit der geschickten Platzierung einer Bodenvase kaschieren will. Am Ende handelt es sich nur um eine „interessante Wechselwirkung“. Der letzte Satz bringt das imaginierte Sterben der Frau in einen vollständig anderen, sachlich-nüchternen Zusammenhang. Das Fragezeichen, mit dem auch dieses Zitat endet, scheint die Überlegung zur Diskussion zu

⁷⁵⁵ Vancea: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur, S.143.

⁷⁵⁶ Vgl. Kindt: Literatur und Komik, S.65.

⁷⁵⁷ Siehe dazu auch die Ausführungen in Kapitel II.

⁷⁵⁸ Zitiert nach Kindt: Literatur und Komik, S. 65.

stellen. Wieder handelt es sich um ein Beispiel für Kempowskis vor allem in „Tadellöser & Wolff“ hervortretende „bedenkliche“ Komik,⁷⁵⁹ die sich aber an dieser Stelle auch unter der Rubrik „Schwarzer Humor“ einordnen lässt.

Kempowski nutzt aber auch noch eine andere Komikform, die sich mit dem Unheil verbindet und es ins Komische wendet: den Slapstick. Das Genre, das in der Ära des Stummfilms erfunden wurde, lebt von einer wortlosen, körperbezogenen und anarchischen Komik. Im Folgenden wird ein weiterer Zwischenfall mit Todesfolge analysiert, der als Beispiel für Slapstick gelten kann. Er ist eng mit dem Namen Hansen verbunden. Der Abgesandte des Instituts kutschiert Sowtschick in den USA durch eine heiße Lehmwüste zu einer Missionsstation, einem ländlichen Kloster. Der Ausflug, der Stunden beansprucht, regt Hansen dazu an, allerlei Kurzweiliges und Bizarres zu erzählen. Auslöser sind die landschaftlichen Besonderheiten der Wüstenei:

„Unter edler Musik führen sie durch die Gegend, in der wunderliche Kakteen standen, zehn Meter hoch. Vor kurzem sei ein Mann von einem solchen Kaktus erschlagen worden, der habe mit Colabüchsen danach geworfen, und da sei das Dings umgekippt.“

(LG, S.345)

Hansens Erzählung ist eine filmreife Szene, die an Schauspieler wie Charlie Chaplin erinnert oder auch an zeitgenössische Slapstick-Größen wie Rowan Atkinson oder Leslie Nielsen.⁷⁶⁰ Mit dem Unterschied, dass der Mann, von dem Hansen berichtet, durch seine Zerstörungswut ernsthaften Schaden genommen hat und wie zur Strafe vom Kaktus erschlagen wird.

In den letzten Kapiteln des Romans werden immer neue morbide Fantasien des Protagonisten aufgerufen, einmal auch angeregt von einem Unfalltoten. Als er und Hansen an einem Crashkreuz halten („vermutlich ein junger Mensch, den es auf der Fahrt zu seiner Freundin erwischt hat“, LG, S.338) macht er sich Gedanken über sein eigenes Ableben und die Folgen für die Nachwelt:

⁷⁵⁹ Vergleiche dazu das Kapitel V. zum Tadellöser-Roman.

⁷⁶⁰ Anmerkung der Autorin: Der Begriff „Slapstick“ steht nach Angaben des online-Filmlexikons der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel für eine Sorte von Stumm- und Tonfilmen, „die sich durch eine eher raue und auf Aggressivität und bisweilen Brutalität aufbauende Komik auszeichnen“ mit oft anarchistischen Zügen. Prügeleien, Hetzjagden, Tortenschlachten und Explosionen gehören demnach zu den Standardelementen. Dem Filmlexikon zufolge wurde die Slapstickiade aus der Burlesk-Show entwickelt und zählte vor allem in der Stummfilmzeit zum Vergnügungsangebot des Kinos, „bildet aber bis heute eine der wichtigsten Komödiengattungen“. Das Lexikon der Filmbegriffe ist das größte Sachlexikon des Films weltweit und wird in Kooperation der Universitäten Hagen, Kiel, Luxemburg, Münster und Zürich herausgegeben und von Kiel aus betrieben. Lexikon der Filmbegriffe (o.J.) [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slapstick-340?s\[\]=%2Aslapstick%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slapstick-340?s[]=%2Aslapstick%2A) (Abgerufen am 10.03.2024)

„Schlangen? Vielleicht gab es hier ja irgendwelche Schlangen? ,Gestorben im Jahr 1989 in den USA an einem Schlangenbiß...‘ Das würde sich gut machen in der Vita.“

(LG, S.338)

Der überraschende, für einen Europäer ungewöhnliche Tod wäre in der Vorstellung des geltungssüchtigen Schriftstellers, der sein Leben stets mit Blick auf seine Biografie führt (LG, S.12), zumindest für seine Vita ein Gewinn. Zugleich erinnert Sowtschicks ausufernde Fantasie an jene radikalen Selbstinszenierungen in „Sirius“, in denen der Diarist auch vor Mordplänen nicht zurückschreckt. Im Tagebuch erscheinen sie als schrille Ausprägung der „Komik der Übertreibung“. In „Letzte Grüße“ allerdings ist das imaginierte Opfer der Protagonist selbst. Zu derart morbiden Vorstellungen inspirieren ihn die amerikanischen Häuserschluchten und vor allem die grandiose Aussicht im New Yorker Appartement von Dr. Kranstöver und seiner Frau, die den Schriftsteller eingeladen haben. Sowtschick und seine Gastgeber stehen mit ihren Drinks in der Hand am riesigen Panoramafenster, unter ihnen die Stadt und nur eine „hauchdünne Glaswand zwischen sich und dem Abgrund“ (LG, S.421):

„Vielleicht richtete in diesem Augenblick jemand irgendwo das Zielfernrohr seines Gewehrs auf sie: Was sie da zu stehen haben, ein Cocktail für eine Leiche? Gucken da irgendwie aus dem Fenster? Waren noch alte Rechnungen zu begleichen?“

(LG, S.421/422)

Wieder lässt Kempowski die Aussagesätze mit einem Fragezeichen enden, deutet somit mehrere Bedeutungsebenen an und eröffnet Assoziationshöfe für sein Lesepublikum. Mit dem häufigen Einsatz der Fragezeichen hat Kempowski ein Mittel gefunden, „jeden trivialen Aussagesatz mit einem ganzen Mondhof von Bedeutung zu umgeben“. ⁷⁶¹ Einen ähnlichen Effekt erzielte er mit der besonderen typografischen Organisation der Romane „Im Block“ und „Tadellöser & Wolff“, der Blöckchen-Technik, bei der die Absätze jeweils mit einer Leerzeile voneinander getrennt sind. Diesmal arbeitet Kempowski mit einem intermedialen Bezug: die im Text unmarkierte Nennung des Hitchcock-Klassikers „Ein Cocktail für eine Leiche“, in dem zwei Studenten den (anscheinend) perfekten Mord begehen. ⁷⁶² Mit dieser unerwarteten Verbindung zum Film wird ein Motiv aufgegriffen, das Kempowski schon in „Sirius“ eingesetzt hat, indem er sein Tagebuch-Ich in seinen radikalen Selbstinszenierungen verschiedene Szenarien für einen perfekten Mord ausmalen lässt, getarnt als Pläne für einen Kriminalroman:

⁷⁶¹ Mosebach: Im Jammerkleid unserer Zeitgenossenschaft.

⁷⁶² „Cocktail für eine Leiche“: The Movie Database (2008) <https://www.themoviedb.org/movie/1580-rope> (Abgerufen am 12.10.2024)

„Sich eine Pistole kaufen, nach Kempten fahren, dort in der Bahnhofstraße Nr. 3, zweite Etage klingeln, eine Frau erschießen und wieder nach Hause fahren. Da kann die Polizei lange suchen.

(S, S.275/276)

Das Motiv des „perfekten Mordes“ taucht bereits im 15. Kapitel auf. Auch hier wird Sowtschick zur Zielscheibe. Diesmal steht er nicht mit einem Drink in der Hand am Panoramafenster, sondern im Wasser. Das folgende bis ins Detail ausgemalte Szenario erinnert an postmoderne schwarzhumorige Gangsterfilme im Stil von Quentin Tarantino. Der Professor, der ihn in diesem Kapitel zu einigen der spektakulärsten landschaftlichen Sehenswürdigkeiten Kanadas chauffiert, lädt ihn ein, gemeinsam mit ihm in einem See zu baden:

„Die Männer standen nebeneinander im Wasser, ohne zu sprechen, sie flügelten ein wenig mit den Armen. Der Professor mochte an seine Ehe denken, Alexander an den Dünnbrettbohrer... Zwei Köpfe auf einer Glasplatte serviert. Auf- und absteigende rote Flüssigkeit in den Kapillaren ihres Gehirns. Ein Jäger hätte sich sehr gewundert, die beiden Köpfe auf dem Wasser zu sehen. Ein lohnendes Ziel. Er hätte sie abknipsen können, ohne daß ihm einer draufgekommen wäre.“

(LG, S.151)

Wie auch im Appartement der Kranstövers ist der imaginierte Täter unsichtbar, müsste über ein Gewehr mit Zielfernrohr verfügen und wäre in der Position für einen perfekten Mord: „ohne daß ihm einer draufgekommen wäre“. Dieser Gedanke hatte schon Alfred Hitchcock interessiert. Dass Sowtschick an dieser Stelle zum wiederholten Male an den „Dünnbrettbohrer“ denkt, das heißt an die drohende Verleumdungsklage, rückt die Szene bereits ins Humoristische. Die saloppe Wortwahl „er hätte sie abknipsen können“ nimmt ihr ebenfalls den blutigen Ernst. Auf Sowtschicks morbide Fantasien stimmt auch schon das 4. Kapitel des Romans ein, das zugleich auf den zu erwartenden Schluss, den Tod des Protagonisten, vorausweist. Als Sowtschick im Flugzeug sitzt und darauf wartet, dass die Maschine abhebt, um ihn in die USA zu befördern, registriert er, schon im Halbschlaf, wie in letzter Minute nicht nur spätes Gepäck, sondern auch ein Sarg verladen wird. Erneut lässt der Erzähler ihn jedes morbide Detail seiner Fantasie ausmalen, während bereits die Fragezeichen am Ende der beiden Sätze den Bezug zur Realität infrage stellen:

„Handelte es sich um eine Überführung? Eine Leiche darin in Habachtstellung oder die Hände gefaltet, den Kopf auf einem Sägespänekissen gebettet und die toten Augen starr auf den Sargdeckel gerichtet?“

(LG, S.35/36)

Die Gedanken an Mord und Totschlag schließen bei Sowtschick auch Überlegungen zum Selbstmord mit ein. Wieder ist es ein New Yorker Wolkenkratzer, der seine Fantasie beflügelt. Aus Neugier besichtigt der Schriftsteller das riesige Hyatt-Hotel, in dem sein eifersüchtig von ihm bäugter Kollege Prack untergebracht ist und dessen Empfangshalle sich über

fünfundzwanzig Stockwerke erstreckt. Alexander lässt es sich nicht nehmen und fährt mit dem gläsernen Lift bis ganz nach oben. Kurz überlegt er, sich einem anwesenden Fernsehteam anzudienen: „Vielleicht wären die Leute ja ganz dankbar, wenn sie ihn bei der Gelegenheit für ihr Archiv aufnehmen könnten.“ (LG, S.392) Doch wie so oft wird er ignoriert. Seine Selbstmordgedanken sind anschließend aber nicht als Folge dieser wiederholten Nichtbeachtung zu verstehen, sondern sind Ausdruck eines schwarzhumorigen Gedankenspiels, das Sowtschicks Wissensdrang und seiner Neugier entspringt:

„Gern hätte er gewusst, wie viele Menschen in diesem Hotel schon Selbstmord gemacht haben. Von ganz oben hinunterspringen? Leute, die in den Tod springen, schreien nicht, hieß es. Ob es Menschen gegeben hatte, die von einem solchen Körper getroffen worden waren? Alexander sah, daß in der einundzwanzigsten Etage ein Herr hinunterguckte zu ihm, mit dem er ganz gern gesprochen hätte. Wenn man einander auch nicht sehr schätzte, so war man doch aus dem gleichen Stall. Hinaufschweben zu ihm, wie die Artisten im Variété. Das Stahlseil blitzt im Scheinwerferstrahl einmal kurz auf. Man schließt sich in die Arme und gleitet gemeinsam in die Tiefe. Oder wartete der da oben nur ungeduldig, guckte glotzüngig herunter, wann die TV-Leute fertig sind, damit er endlich drankommt.“

(LG, S.392)

An dieser Stelle übernehme ich erneut die Argumentation von Brand, der „Letzte Grüße“ zwar nicht als Schlüsselroman versteht, aber Vorbilder für einige der genannten Schriftsteller entschlüsselt hat.⁷⁶³ Er vertritt die Ansicht, dass Günter Grass hier als der eitle, vom Fernsehlicht umstrahlte Großautor Prack auftaucht, „als der Schriftsteller, der die deutsche Literatur anführte, obwohl seine Erzeugnisse von der Presse stets mit wütenden Verrissen bedacht wurden“. (LG, S.335) Tatsächlich ähnelt die Formulierung „der die deutsche Literatur anführte“ an ein Tagebuch-Notat in „Sirius“. Dort heißt es nach einem Fernsehauftritt des Literaturnobelpreisträgers: „Günter Grass als Wohltäter inmitten zu fördernder Jünger. Auf seinen Schultern liegt die Last der deutschen Literatur, wie er zu K. gesagt hat.“ (S, S.515) Folgt man dieser Argumentationslinie, dann handelt es sich bei dem „Herrn“, von dem im zitierten Textabschnitt oben die Rede ist, um Grass (Prack), und dann ergibt sich eine weitere Verbindung zwischen Roman und Tagebuch. In der Auseinandersetzung mit Kollegen und Konkurrenten ist Grass die bevorzugte Zielscheibe für Kempowskis Tagebuch-Ich.

Bei den vielen Szenarien um reale oder fantasierte Tote, Morde und Selbstmorde, die in „Letzte Grüße“ aufgerufen werden, handelt es sich letztlich nur um Vorspiele für jenen letzten und abschließenden Tod: den des Protagonisten am 9. November 1989, dem Tag des Mauerfalls, den er nicht mehr erlebt. Dieser kündigt sich ein paar Kapitel zuvor auf vergleichsweise humoristische Weise an, ein Zusammenhang mit Sowtschicks nahendem Ende ist kaum zu

⁷⁶³ Brand: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“, S.249.

vermuten. Auf einer Wüstentour mit dem holländischen Professor Tennhoff führt die Unterhaltung zu einem Disput über sprachlich Verbindendes. Anders als Sowtschick glaubt der Holländer mitnichten an eine gemeinsame Sprache. Das plattdeutsche „Supp kaken“ für „Suppe kochen“ etwa, so wird Sowtschick belehrt, heiße auf Niederländisch nämlich „Soep koken“. (LG, S.374) Auch das Angebot, für Tennhoff bei seinem Besuch in Sassenholz dann eben eine gute „Kartoffelsoep zu koken“ ist falsch, denn Kartoffeln heißen in Holland „Aardappels“. (LG, S.376) Einig sind sie sich die beiden nur „in ihrer Liebe zum Getier“ (LG, S.377). Die Debatte endet mit einer überraschenden Pointe:

„Und dann erzählte er wahre Wunderdinge von seinem Wellensittich. Eines Tages in die Kartoffelsuppe gefallen, aus und vorbei.“

(LG, ebd.)

Dass der Vogel ausgerechnet in einer Kartoffelsuppe sein Ende findet, ist ein Beispiel für Situationskomik und rückt auch die vorausgegangene Debatte zwischen Tennhoff und Sowtschick, die sich über die Frage nach sprachlich Verbindendem zwischen Holländern und Deutschen und namentlich über die unterschiedliche Schreibweise von „Kartoffelsuppe“ uneins sind, ins Komisch-Groteske. Die Komik, die an dieser Stelle aufgerufen wird, lenkt von der Formulierung „Aus und vorbei“ ab, die zunächst keine über die Szene hinausweisende Bedeutung zu haben scheint. Sie wiederholt sich jedoch, halb in Englisch, auf der vorletzten Seite des Romans, ausgerechnet zu den letzten Atemzügen Sowtschicks, kurz nachdem er die Geldscheine seiner Honorare gezählt hat und als sich gerade ein grauer Schleier vor seine Augen schiebt: „Out! Out und vorbei! Out! Out und vergessen...“ (LG, S.429). Die freigestellten Zeilen wirken, als spräche jemand aus dem Jenseits. Tatsächlich aber hat Kempowski auch hier, am Ende des Romans, einen intratextuellen Bezug hergestellt, mit dem er die Romane „Letzte Grüße“ und „Hundstage“ miteinander verbindet. Wie Andreas Grünes nachgewiesen hat, war Sowtschick bereits in dem Vorläuferroman mit Ende und Abschied konfrontiert worden. Der Refrain eines Sängers „Out! Out! und vorbei! Out! Out und vergessen...“ aus einer Aufzeichnung der TV-Sendung „Rock-Palast“ wird dort „zum wiederkehrenden Menetekel, das auf das unumstößliche Faktum von Sowtschicks Alter verweist“. In „Letzte Grüße“ kehrt er leicht verändert zurück, um am Ende Sowtschicks Tod zu manifestieren.⁷⁶⁴ Der intratextuelle Bezug funktioniert erneut wie eine Klammer, bindet zwei Romane zusammen und nimmt Sowtschicks Ableben die Tragik, denn der Verweis auf die Musiksendung assoziiert eine

⁷⁶⁴ Grünes, Andreas: „Letzte Grüße“, in: Carla Damiano, Andreas Grünes und Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter Kempowski Handbuch, De Gruyter: Berlin/Boston, 2020, S.79.

popkulturelle Unterhaltung, die mit dem Sterben des Protagonisten kontrastiert. Bezieht man nun auch noch das Ende des Wellensittichs in der Kartoffelsuppe rund 50 Seiten zuvor und den dazugehörigen Kommentar „aus und vorbei“ mit ein, dann offenbart sich auf den abschließenden Seiten des Romans eine latente Komik. Sie ist erneut dem Tod und dem Schrecken unterlegt, sodass sich das provokative Kontrastmoment des Komischen ein letztes Mal steigert. Eine Voraussetzung dafür ist, dass das Komische – eine der wenigen unstrittigen Ideen innerhalb der Humorforschung – „mit einer mental distanzierten Perspektive“ einhergeht.⁷⁶⁵ Indem der Schriftsteller diesen am Ende anrührenden Totentanz mit ganz wenigen humoristischen Akzenten abfedert, ist er, eine genaue Lektüre vorausgesetzt, für das Lesepublikum leichter zugänglich. Und so geht von den letzten Worten des Erzählers und des Romans eine fast beschwichtigende Wirkung aus:

„Ach du lieber Sowtschick, jetzt liegst du da, und blutest noch nicht einmal aus dem Mund!“

(LG, S.430)

⁷⁶⁵ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.288.

8 Abschlussbemerkung

Zwischen den Romanen „Im Block“ und „Letzte Grüße“, dem ersten und dem letzten der in meiner Arbeit untersuchten Werke, liegen 34 Jahre. Ihre Analyse hat gezeigt, dass Walter Kempowski im Laufe seiner Karriere ein ganzes Arsenal unterschiedlicher Komikformen entwickelt hat. Erklärtes Ziel dieser Untersuchung war es, anhand von vier ausgewählten Werken aus Kempowskis umfangreichem Œuvre den Merkmalen und der Vielschichtigkeit dieser Komik auf die Spur zu kommen, die in der Vergangenheit zwar oft gerühmt, aber kaum untersucht wurde.⁷⁶⁶ Die verschiedenen Komikformen aufzudecken, zu verstehen und zu benennen war der erste Schritt dieser Arbeit, im zweiten ging es um die zentrale Frage nach den Funktionen dieser Komik. Bezogen auf die Formen lässt sich feststellen, dass diese zwar seit seinem Debütroman „Im Block“ erweitert, ausgebaut oder durch andere ersetzt, aber auch immer wieder wiederholt wurden. Zusammenfassend sollen die wichtigsten Komikformen in gebotener Kürze und in der Reihenfolge der untersuchten Werke aufgeführt werden, um die Ergebnisse der Analyse noch einmal festzuhalten.

Die komischen Effekte im ersten Roman über seine acht Haftjahre in Bautzen hat Kempowski in Anlehnung an sein literarisches Vorbild Fritz Reuter vor allem mit einer pointierten Wortkargheit erzielt, der Lakonie, die die protokollhafte Nüchternheit der Erzählweise ergänzt und die als herausragendes Stilmittel des „Haftberichtes“ gelten kann. Obgleich das Thema des Romans und seine stilistische Besonderheit auf den ersten Blick so gar nicht zum Lachen auffordern wollen, hat sich die Wahl ausgerechnet dieses Buches für meine Analyse als durchaus passend erwiesen. Die Lakonie in der Ausprägung, wie sie dem Lesepublikum in Kempowskis Debüt begegnet, hat gerade durch die Reduktion des Sprachmaterials auf das unbedingt Notwendige und durch den konsequenten Verzicht auf jedwede Redundanz etwas mit Humor zu tun, durchaus vergleichbar mit dem Witz, der ebenfalls nie langatmig und umständlich sein darf.⁷⁶⁷ Analog zu den Ausführungen von Thomas Combrink verstehe ich die Lakonie als einen essenziellen Bestandteil der Pointe.⁷⁶⁸ Und so wie die Pointe nach den vorausgehenden Inkongruenzen Gelächter auslöst, halte ich auch die Lakonie in einem pointierten Text für einen Stimulus, der zum Lachen reizt. Forciert wird die wortkarge Nüchternheit und damit die Komik durch Kempowskis Kompositionsprinzip: seine

⁷⁶⁶ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.277.

⁷⁶⁷ Vgl. Combrink: Ästhetik der Leerstellen, S.55.

⁷⁶⁸ Ebd., siehe dazu auch die Ausführungen zum Komik-Begriff in Kapitel II.

Blöckchentechnik, die die Handlung in kleine und kleinste Texteinheiten unterteilt, jeweils abgegrenzt durch eine Leerzeile. Je knapper die Texteinheit, desto auffälliger sind die aus dem Satzverband freigestellten komischen Inkongruenzen, die sich in vielen Textpassagen – vor allem im „Haftbericht“ und im „Tadellöser“-Roman – mithilfe von Raskins script-semantischer Inkongruenztheorie präzisieren lassen. Während der lakonische Erzählstil weitgehend auf Kempowskis Debütroman begrenzt ist, zieht sich die dort eingeführte „Komik der Wiederholung“ durch alle vier in dieser Arbeit untersuchten Werke. Im „Block“ sind es skurrile Sprachformeln wie etwa „Jede Menge Barcelona“ oder „Jupp die Geige“, die die Häftlinge als Verstärkung, als Signal für Begeisterung oder auch nur aus Langeweile und analog zum monotonen Gefängnisalltag stereotyp wiederholen.

Solche skurrilen Sprachformeln prägen auch das letztlich inhaltsleere Familienidiom der Kempowskis in „Tadellöser & Wolff“, deren konstante Wiederholung die auffallendste Komikform in diesem Roman ist, die sich in fast allen Kapiteln wiederfindet und für den immensen Publikumserfolg verantwortlich war. Mit dieser ritualisierten Alltagsrede und Formulierungen wie „Klare Sache und damit hopp“ oder „Wie isses nun bloß möglich“ werden die Protagonisten, namentlich die Elternfiguren Karl und Grete, charakterisiert. Die Komik der sich stereotyp wiederholenden Sprachformeln wird ergänzt durch eine weitere Form der Komikerzeugung, die sich am ehesten mit dem von André Fischer geprägten Begriff der „inszenierten Naivität“⁷⁶⁹ definieren lässt. Sie betrifft nicht nur den kindlichen Ich-Erzähler und seinen arglosen Bericht von dem Schrecken des Nationalsozialismus und dem Grauen des Zweiten Weltkrieges, die schleichend in den Alltag der Familie eindringen, sondern vor allem die Mutter mit ihrer komisch wirkenden Unwissenheit, mit der sie alles Unangenehme ausblendet. Fischer spricht in diesem Zusammenhang auch von „Verdrängungen“ in Gretes Wirklichkeitsmodell.⁷⁷⁰ Eine verstärkende Variante der inszenierten Naivität bezeichne ich mit einer von Peter Wapnewski erstmals geprägten Formulierung, dem „Simplicissimus-Effekt“.⁷⁷¹ Er bringt in jenen Textpassagen, in denen das Weltkriegsgeschehen endgültig die Romanhandlung beherrscht, die auffällige Diskrepanz zwischen den dargestellten Schrecknissen und den unerwartet naiven Reaktionen der Familie auf einen Begriff und bezieht eine Komik mit ein, die von Wolfgang Preisendanz als „bedenklich“ eingestuft wurde. Nach seiner Analyse offenbart sich gerade in den scheinbar verharmlosenden Brechungen das

⁷⁶⁹ Fischer: Inszenierte Naivität, S.271.

⁷⁷⁰ Ebd., S.290.

⁷⁷¹ Wapnewski: Simplicissimus in Rostock.

„Verderbliche, das überall durch die fadenscheinige Behaglichkeit des ‚bürgerlichen Romans‘ durchblickt“.⁷⁷² Ein besonders herausragendes Komik-Merkmal ist zudem mit der besonderen Sprache und Sprechweise der Romanfiguren verbunden, die Kempowski oftmals mit Dialektsplittern versetzt oder mundartlich hervorhebt.

Im Tagebuch „Sirius“ ist eine Vielzahl unterschiedlicher Komikformen nachzuweisen, die belegen, über welches umfangreiche Instrumentarium der Schriftsteller für seine Witzerzeugung verfügt. Dabei lässt sich Tom Kindts „Kleine Morphologie der Kempowski’schen Tagebuchkomik“ für die komischen Textpassagen in „Alkor“ nicht nur weitgehend auf „Sirius“ übertragen, sondern sie wurde in dieser Arbeit auch um zwei weitere Spielarten ergänzt. Unter der „Komik der spöttischen Verehrung“, mit der Kempowski sich mit seinem Wahlverwandten Thomas Mann auseinandergesetzt hat, und der „Komik der Selbstverspottung“, in der die Komik in der überzogen selbstkritischen, ja abwertenden Selbstwahrnehmung des Schriftstellers besteht, verstehe ich ganz eigene Varianten der Komikerzeugung, die in der Forschungsliteratur zu Kempowskis Tagebüchern bisher nicht erkannt wurden. Die vom Schriftsteller kalkuliert eingesetzten Kontrasteffekte, die schon in den ersten beiden untersuchten Romanen als humoristische Signale fungieren, und skurrile Interaktionsdramen sind sowohl in „Sirius“ als auch in „Letzte Grüße“ sich wiederholende Komikmerkmale.

In Kempowskis vorletztem Roman, „Letzte Grüße“, ist der morbide schwarze Humor – neben der Groteske – die beherrschende Komikform. Hier greifen Lachen und Grauen ineinander und potenzieren auch das provokative Kontrastmoment des Komischen.⁷⁷³ Diese Beziehung zwischen Scherz und Entsetzen, Tragischem und Lächerlichem zeigt sich vor allem in den zahlreichen makabren Fantasien Sowtschicks, aber auch auf den letzten Seiten des Romans, die seinen letzten Atemzug in einem New Yorker Hotelzimmer beschreiben. Darüber hinaus werden verschiedene im Tagebuch „Sirius“ etablierte Komikformen weitertransportiert und tauchen in „Letzte Grüße“ wieder auf. Es sind vor allem jene skurrilen Interaktionsdramen, in denen das fikionalisierte Tagebuch-Ich mit den Tücken des Alltags und der Rücksichtslosigkeit der Welt zu kämpfen hat. Die Krisen und Misereen, die Kempowski in „Sirius“ schildert – inklusive der eigenen überzogenen Reaktionen auf die Unannehmlichkeiten in den Hotels, in

⁷⁷² Preisendanz: Komik und Geschichtserfahrung, S.154.

⁷⁷³ Vancea: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur, S.143.

denen er auf seinen Lesereisen unterkommt –, widerfährt in abgewandelter Form, aber nicht weniger komisch auch Sowtschick in Amerika.

Im Verlauf dieser Arbeit hat sich eine Erkenntnis in den Vordergrund gedrängt, die mit der Analyse der Komikformen zunächst wenig zu tun zu haben scheint, aber nicht auszuklammern ist. Kempowskis Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg stehen in Verbindung zur Komik in seinem Werk und damit zu dieser Arbeit. Dazu sei an dieser Stelle der Literaturkritiker und Historiker Gustav Seibt zitiert, der den Roman „Letzte Grüße“ als „erschütternd komischen“ Totentanz beschrieben hat.⁷⁷⁴ Die Zusammenstellung der beiden gegensätzlichen Adjektive „erschütternd“ und „komisch“ in Kombination mit „Totentanz“ reiße ich aus dem Zusammenhang der Rezension und deute sie als Hinweis darauf, dass Kempowskis Humor – und das gilt eben nicht nur für seinen vorletzten Roman „Letzte Grüße“ – immer auch eine Tendenz zum Dunklen, zum Beunruhigenden und Erschütternden hat. Der Schriftsteller selbst hatte 2003 im TV-Interview mit dem Journalisten Peter Voß in der Reihe „Bühler Begegnungen“ seine Romane der „Deutschen Chronik“ im Vergleich zu seinem Monumentalwerk, dem zehnbändigen „Echolot“, als „Opera buffa“ bezeichnet.⁷⁷⁵ Hier wie dort geht es um Vergangenheitsbewältigung, um die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts. Doch in seinem literarischen Werk hat er seine oft genug dramatischen privaten Erlebnisse und die historischen Ereignisse nicht ohne einen Blick auf das Komische beschrieben, denn für ihn ließ sich Geschichte „nur unter Ausnutzung der Distanz, die mit Komik verbunden ist, vergegenwärtigen.“⁷⁷⁶

Damit ist bereits eine grundlegende Funktion der Komik in den von mir untersuchten Werken benannt. Psychologisch betrachtet ist Kempowskis Witz nach Einschätzung von Kindt seit den Haftjahren in Bautzen ein „Überlebensmittel“, eine Form des Selbstschutzes und der Selbstverteidigung. Tatsächlich hat die überwiegende Zahl der analysierten komischen Passagen, wie bereits ausgeführt, die Funktion der Distanzierung, für sich selbst, aber auch für sein Publikum. Es ist aber nicht die einzige Aufgabe dieser Komik, denn Kempowski war auch ein Pädagoge, und ist es zeitlebens geblieben. Ihm lag es fern, seine Erfahrungen in der NS-Zeit unverblümt vor seinem Publikum auszubreiten und sie damit womöglich abzuschrecken. Er verfolgte vielmehr ein klares Ziel: Seine Leserschaft, die der Schriftsteller zum großen Teil

⁷⁷⁴ Seibt: Letzte Größe.

⁷⁷⁵ Bühler Begegnungen. Peter Voß fragt Walter Kempowski: Warum wollen Sie das Vergangene bewahren? SWR, 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=rjAVVm0Yplo&t=1502s> (Abgerufen am 18.10.2024)

⁷⁷⁶ Kindt: Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, S.288.

in der älteren Generation vermutete, zum Weiterlesen und Nachdenken zu provozieren, indem er den erlebten Schrecken mit Komik verband. Aus dieser gleichsam pädagogischen Strategie hat er in Interviews nie einen Hehl gemacht: „Wie will man denn heute die ältere Generation noch einmal dazu bringen, über die Nazi-Zeit nachzudenken? Da muss man sich ja geradezu einschleichen.“⁷⁷⁷ In der komischen, verharmlosenden Brechung der historischen Ereignisse in seinem literarischen Werk sah er eine Chance, dass sich die älteren Leser an all das Schlimme erinnern und dass die Jüngeren „Strukturen erkennen, die denen ihrer Generation ähneln“, denn die „bürgerlichen Strukturen sind ja fast die gleichen geblieben“.⁷⁷⁸

Und schließlich war Kempowski ein „Inszenator seiner selbst“, der sich bis in die Tagebücher hinein überlegt hat, womit er sein Lesepublikum verblüffen oder schockieren könnte.⁷⁷⁹ Die Kempowski'sche Komik, die mit vielen seiner Autorinszenierungen eng verwoben ist, ist zwar auch in seinem Tagebuch „Sirius“ das Resultat einer Haltung der Distanz, aber nicht als eine Form des Selbstschutzes wie in den Romanen „Im Block“ oder „Tadellöser & Wolff“, sondern als Element seiner Autorschaft, die ihm Freiräume verschafft, um aus dieser komisch akzentuierten Distanz heraus Kollegen zu beleidigen, zu klagen und zu schimpfen, seine wiederkehrenden Wutanfälle auszuleben oder seine radikalen Selbstentwürfe zu imaginieren. Auf der Ebene der täglichen Notate kommt der Komik eine unterstützende Funktion zu, da sie ihm den Abstand verschafft, um sich immer aufs Neue zu inszenieren und in neue Rollen zu schlüpfen, ohne sich je demaskieren zu müssen. So lässt sich nach der Lektüre des Tagebuchs „Sirius“ auch kein abgerundetes Persönlichkeitsprofil zusammensetzen, sondern eine nicht enden wollende Reihe von Selbstinszenierungen, die vielfach komisch abgefedert sind.

Wie in vielen anderen literarischen Texten hat der Einsatz von Heiterkeit und Humor nicht nur ästhetische Gründe, sondern erfüllt mit Blick auf die Leserschaft nebenbei auch noch eine ganz andere Aufgabe. Damit halten sich Schriftsteller wie Kempowski ihr Publikum selbst bei schweren Themen oder erschreckenden Inhalten gewogen, machen ihre Texte auf diese Weise lesbar, ja „genießbar“⁷⁸⁰, wie sich am Beispiel von Thomas Mann belegen lässt, in dem Walter Kempowski einen Wahlverwandten sah.⁷⁸¹ So hat der Literaturnobelpreisträger eines seiner schwierigsten und düstersten Bücher, den „Dr. Faustus“, bewusst „durchheitert“⁷⁸², um es

⁷⁷⁷ Zimmer, Dieter E.: Die Schule und das Leben. Interview mit Walter Kempowski.

⁷⁷⁸ Hage: Bücher und Begegnungen, S.32

⁷⁷⁹ Drews: Walter Kempowski zum Gedenken, S.360.

⁷⁸⁰ Hacke, Axel: Über die Heiterkeit in schwierigen Zeiten und die Frage, wie wichtig uns der Ernst des Lebens sein sollte, Köln: Dumont, 2013, S.167.

⁷⁸¹ Siehe dazu auch Kapitel VI. zum Tagebuch „Sirius“.

⁷⁸² Vgl. Hacke: Über die Heiterkeit, ebd.

seinen Lesern zugänglicher zu machen. Auch Kempowskis pädagogische Strategie, sein Lesepublikum mithilfe seines Humors dazu zu bewegen, sich mit dem Grauenhaften der Nazizeit zu beschäftigen, hatte den Effekt, dass seine Bücher „genießbar“ sind – „wie bittere Medizin unter süßer Couverture“⁷⁸³ – und dass sie zu Publikumserfolgen wurden.

Der vielfach gerühmte „unnachahmliche“ Humor Walter Kempowskis ist mit dieser Untersuchung erstmals umfassend ergründet und damit zugleich gewürdigt worden. So muss die Wahrnehmung des Komischen in seinem Œuvre nicht mehr nur an der Oberfläche bleiben, sondern seine Komik kann genau bestimmt, offengelegt und erschlossen werden. Und schließlich lässt diese Analyse einen Schriftsteller erkennen, der sich seines breit gefächerten Instrumentariums für die Witzerzeugung nicht nur sehr bewusst war, sondern es auch variantenreich einzusetzen wusste. „Im Block“, „Tadellöser & Wolff“, „Sirius“ und „Letzte Grüße“ – sie sind tatsächlich alles andere als bloß vergnüglich.

⁷⁸³ Hage: Bücher und Begegnungen, S.32.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Kempowski, Walter: Im Block. Ein Haftbericht (1969), München: Knaus, 2. Aufl., 2004.
- Kempowski, Walter Tadellöser & Wolff (1971), München: Penguin, 2016.
- Kempowski, Walter: Sirius. Eine Art Tagebuch (1990), München: btb, 2006.
- Kempowski, Walter: Letzte Grüße. München: Knaus, 2003.
- Kempowski, Walter: Alkor (2001), München: btb, 2003.
- Kempowski, Walter: Hundstage (1988), München: btb, 2004.
- Kempowski, Walter: Auszüge aus dem Tagebuch 2001, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Heft 169, (2006), München: edition text + kritik, S.3-31.
- Kempowski, Walter: Rede zum Thomas-Mann-Preis 2005, in: Kempowski-Archiv Rostock, Ein bürgerliches Haus e.V. (Hrsg.), Die Spalten, Texte und Bilder aus dem Kempowski-Archiv, Rostock: Verlag Redieck & Schade, 2006.
- Mann, Thomas: Tagebücher 1935-1936, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/Main: S. Fischer, 3. Aufl., 1978.
- Mann, Thomas: Sämtliche Erzählungen (!963), Frankfurt/Main: S. Fischer, Sonderausgabe, 1981.

Sekundärliteratur

- Alfs, Günter/Rabes, Manfred: „Genauso war es...“, Kempowskis Familiengeschichte im Urteil des Publikums. Schriftenreihe der Universität Oldenburg. Oldenburg: Holzberg, 1982.
- Ankowitsch, Christian: „Weißt du noch, damals in Bautzen?“ Die früheren Häftlinge Walter Kempowski und Eduard Zimmermann reden erstmals über ihre Vergangenheit und ihre abwesenden Väter, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 04.11.2001.
- Apel, Friedmar: Kein Spielzeugdampfer ohne Sinkvorrichtung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 07.10.2003.
- Arntzen, Helmut: Satirische Redemimesis in der „Deutschen Chronik“ von Walter Kempowski, in: Lutz Hagestedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur (1965), Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.
- Bergson, Henri: Das Lachen. Le rire. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen (1924), Philosophische Bibliothek. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2011.

- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
- Bienek, Horst: Jede Menge Barcelona. Der Spiegel, 24/1969.
- Böhler, Jochen: Auftakt zum Vernichtungskrieg. Die Wehrmacht in Polen 1939, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.
- Böttcher, Philipp/Sina Kai (Hrsg.): Walter Kempowskis Tagebücher. Selbstausdruck, Poetik, Werkstrategie. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014.
- Brand, Jobst-Ulrich: „So macht man einen fertig“, Interview mit Walter Kempowski, Focus, Nr. 26, 25.06.2007, S.66ff.
- Brand, Peter: „Das wird wieder endlose Fragereien geben“. Der Roman „Letzte Grüße“ vor dem Hintergrund des Gesamtwerks, in: Carla Damiano, Jörg Drews und Doris Plöschberger (Hrsg.): „Was das nun wieder soll?“ Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis, Göttingen: Wallstein, 2005.
- Braungart, G., Fricke, H., Grubmüller, K., Müller, J., Vollhardt, F., Weimar, K. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I A-G, Bd. II H-O, Bd. III P-Z., Berlin, Boston: De Gruyter, 2007.
- Brüchert, Erhard: Platt neben Hoch (in der deutschen Literatur), Interpretationen, Oldenburg: Isensee Verlag, 2007.
- Combrink, Thomas: Eine Ästhetik der Leerstellen. Lakonisches Erzählverfahren in Walter Kempowskis Haftbericht „Im Block“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S. 53-58.
- Combrink, Thomas: Interview mit Walter Kempowski vom 7. Juni 2005 in Nartum, in: Kempowski-Archiv Rostock, Ein bürgerliches Haus e.V. (Hrsg.), Die Spalten, Text und Bilder aus dem Kempowski-Archiv, Rostock: Verlag Redieck & Schade, 2006,
- Czucka, Eckehard: „Aus dem bürgerlichen Alltagsleben. Die Geschichte eines Familienidioms. Zu Walter Kempowskis Romanen der „Deutschen Chronik“, in: Volker Ladenthin (Hrsg.), Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis, Eitorf: gata-Verlag, 2000.
- Damiano, Carla, Grünes, Andreas, Feuchert, Sascha (Hrsg.): Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.
- Damiano, Carla: Montage/Collage, in: Carla Damiano, Andreas Grünes und Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.
- Damiano, Carla, Drews, Jörg, Plöschberger, Doris (Hrsg.): „Was das nun wieder soll?“ Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis. Göttingen: Wallstein, 2005.

- Davis, Liselotte M.: Gefangenschaft lesbar machen. Fritz Reuters „Ut mine Festungstid“ und Walter Kempowskis „Im Block“, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Dierks, Manfred: Hans mein Igel. Kempowski, der Schriftsteller, Anfänge, Motive, Formen, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Dierks, Manfred: Walter Kempowski. Autorenbücher, Band 39, München: C.H. Beck/edition text + kritik, 1984.
- Dierks, Manfred: Autor-Text-Leser: Walter Kempowski. München: Francke, 1981.
- Drews, Jörg: „Letzte Grüße. Walter Kempowski zum Gedenken“, in: Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 62. Jahrgang, Heft 707 (2008), S.355-360.
- Drews, Jörg: „Die Dämonen reizen – und sich dann blitzschnell umdrehen“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Band 169 (2006), München: edition text + kritik, S.44-52.
- Drews, Jörg: Nartumer Melange, neue deutsche literatur (ndl), Zeitschrift für deutschsprachige Literatur, 50. Jahrgang, 541. Heft, Januar/Februar (2002), Berlin: Aufbau Verlag, S.167-170.
- Drews, Jörg: Für einen, der sich's hat sauer werden lassen, in: Walter Kempowski zum 60. Geburtstag, mit Beiträgen von Jörg Drews, Charlotte Heinritz und einer Bibliographie, München: Knaus, 1989.
- Dusini, Arno: Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Ebel, Martin: „Sehnsucht ist gar kein Ausdruck“, Berliner Zeitung, 11.05.2006.
- Eilert, Bernd (Hrsg.): Das Hausbuch der literarischen Hochkomik, Zürich: Haffmanns, 1987.
- Elit, Stefan: Komische Fluchten aus der „Deutschen Chronik“ oder (Selbst-)Archivierung der 1980er Jahre? Kempowskis Autorimago Alexander Sowtschick in „Hundstage“ und „Letzte Grüße“, Paderborn, 2025. (DOI: 10.17619/UNIPB/1-2348)
- Eroms, Hans-Werner: Sprache, in: Carla Damiano, Andreas Grünes, Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.
- Feuchert, Sascha: Vermischte Nachrichten und der intertextuelle Pakt. Zu einer zentralen Strategie Walter Kempowskis, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Fischer, André: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten (1905), Frankfurt/Main: Fischer, 8. Aufl., 2006.
- Freud, Sigmund: Der Humor (1927), Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 8. Aufl., 2006.

- Fricke, Harald: Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst, München: C.H. Beck, 2000.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (1982), Aesthetica, edition suhrkamp 1683, übersetzt aus dem Französischen nach der 2. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- Gernhardt, Robert: „Was gibt’s denn da zu lachen?“ (1988), München/Zürich: Diana Verlag, 2001.
- Gernhardt, Robert: Die deutschen Humoristen und der Humor der Deutschen, in: Nils Folckers und Wilhelm Solms (Hrsg.), Risiken und Nebenwirkungen, Komik in Deutschland, Berlin: Edition Tiamat, 1996.
- Greiner, Bernhard: Mediale Formen des Komischen, Komödie vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017.
- Greiner, Ulrich: Alibi der Wirrköpfe oder Heimat der Wahrhaftigen? Im Frühjahr der Tagebücher. DIE ZEIT, 18.03.2010.
- Grünes, Andreas: „Letzte Grüße“, in: Carla Damiano, Andreas Grünes und Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.
- Hacke, Axel: Über die Heiterkeit in schwierigen Zeiten und die Frage, wie wichtig uns der Ernst des Lebens sein sollte, Köln: Dumont, 2023.
- Hage, Volker: Vater der Popliteraten. Der Spiegel, 19/2004.
- Hage, Volker: Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche. Frankfurt/Main: S. Fischer, 2003.
- Hage, Volker: Walter Kempowski. Bücher und Begegnungen (2009), München: btb, 2011.
- Hansel, Toni: Walter Kempowski – ein Pädagoge? Erinnerungen an einen „Schreiber und Dorfschulmeister“, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Hempel, Dirk: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie, München: btb, 3. Aufl., 2007.
- Hempel, Dirk: Tagebücher, in: Carla Damiano, Andreas Grünes und Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.
- Henniger, Gerd: Zur Genealogie des schwarzen Humors (1966), in: Otto F. Best (Hrsg.), Das Groteske in der Dichtung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Henschel, Gerhard: „Er streute keinen Betulichkeitszucker“. Kempowski-Tagung in Rostock, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.04.2019. Henschel, Gerhard: „Da mal nachhaken“: Näheres über Walter Kempowski. München: dtv. 2009.
- Hempel, Dirk: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie. München: btb, 3. Aufl., 2007.

- Hintermeier, Hannes/Reents, Edo: „Der Mensch muss uns doch für verrückt halten“, Interview mit Walter Kempowski, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.09.2006.
- Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
- Jaeger, Klaus: Wo steckt der Witz in Walter Kempowskis Büchern?, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Jennings, Lee B.: Gottfried Keller und das Groteske (1958), in: Otto F. Beest (Hrsg.), Das Groteske in der Dichtung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Kaiser, Gerhard: Umgang mit Größen, Kempowskis Tagebücher als Medien der Autorinszenierung, in: Philipp Böttcher und Kai Sina (Hrsg.), Walter Kempowskis Tagebücher, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014.
- Kapitza, Arne: Literaturtheorie. Bachtins Ansatz im Spannungsfeld von Karneval und Literatur, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017.
- Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken (1957), in: Otto F. Best (Hrsg.), Das Groteske in der Dichtung, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- Kempowski, Walter: Der Block, eine Erinnerung, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 17.06.2007, Nr. 24, S.32.
- Kindt, Tom: Komik/Humor, Grundbegriffe des Komischen, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik, ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: Metzler/Springer-Verlag, 2017.
- Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert, Deutsche Literatur, Studien und Quellen, Band 1, Berlin: Akademie Verlag, 2011.
- Kindt, Tom: „Ich bin traurig und pfeife vor mich hin“ – Zur Komik bei Kempowski am Beispiel des Tagebuchs „Alkor“, in: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Kunckel, Susanne: „Abschied vom Leser“, Interview mit Walter Kempowski, Welt am Sonntag, 14.09.2003.
- Kyora, Sabine: Das deutsche Bürgertum, in: Carla Damiano, Andreas Grünes, und Sascha Feuchert (Hrsg.), Walter Kempowski Handbuch, Berlin/Boston: De Gruyter, 2020.
- Ladenthin, Volker: Gestalt und Gestaltung. Zu Walter Kempowskis Adaption der Gattung Tagebuch. in: Philipp Böttcher und Kai Sina (Hrsg.), Walter Kempowskis Tagebücher, München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag, 2014.
- Ladenthin, Volker: Literatur als Gegensatz: Zur Einführung ins Werk Walter Kempowskis, in: Die Sprache der Geschichte, Beiträge zum Werk Walter Kempowskis, Eitorf: gata, 2000.

- Lamping, Dieter: Literatur und Theorie. Poetologische Probleme der Moderne, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.
- Lenz, Siegfried: Über Phantasie. Gespräche mit Heinrich Böll, Günter Grass, Walter Kempowski, Pavel Kohut, hrsg. von Alfred Mensak, Hamburg: dtv, 1986.
- Lopez, Nahuel: „Wenn es aus ist, ist es aus“. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 07.10.2007: 41.
- Maar, Michael: Heute bedeckt und kühl. Große Tagebücher von Samuel Pepys bis Virginia Woolf, München: C.H. Beck, 2021.
- Marquard, Otto: Exile der Heiterkeit, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München: C.H. Beck, 11., überarbeitete Auflage, 2019.
- Michaelsen, Sven: „Der Ärger muss raus“, Interview mit Walter Kempowski, „Stern“: 03.04.2002.
- Modick, Klaus: „Ich fühl‘ mich als Naivling ganz wohl.“ Leben und leben lassen. Walter Kempowskis ironisches und durchtriebenes Tagebuch „Sirius“, In: DIE ZEIT, Nr. 15/1991.
- Mosebach, Martin: Wir alle stecken im Jammerkleid unserer Zeitgenossenschaft, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.05.2007, Nr.116, S.38.
- Müller, Beate: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie, in: Gerd Stratmann (Hrsg.), Horizonte, Studien zu Texten und Ideen der europäischen Moderne, Band 16, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1994.
- Müller, Ralph: Theorie der Pointe, Paderborn: mentis Verlag, 2003.
- Müller-Kampel, Beatrix: Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien, Graz: Universitätsbibliothek Graz, 2015.
- Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag, 2003.
- Nolte, Andreas: „Man muss auf seiner Sprache spielen wie auf einem Instrument.“ Sprichwörter und Redensartliches bei Walter Kempowski. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.
- Oesterle, Günter: Das Groteskkomische, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017.
- Plöschberger, Doris: Der dritte Turm. Die Tagebücher Walter Kempowskis, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S.32-43.

- Plöschberger, Doris: „Als Mörder neige ich zum Erwürgen“, Zur Radikalität der Inszenierung in Walter Kempowskis Tagebüchern „Sirius“ und „Alkor“, in: Carla A. Damiano, Jörg Drews und Doris Plöschberger (Hrsg.), „Was das nun wieder soll?“ Von „Im Block“ bis „Letzte Grüße“. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis, Göttingen: Wallstein Verlag, 2005.
- Pontzen, Alexandra: „Sieger der Geschichte, Herr der Annalen, Seelenarbeiter. Zur Funktion von Nachwelt und Simultaneität in der Poetik von Kempowskis Spätwerk, in: Lutz Hagestedt (Hrsg.), Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung, Berlin/New York: De Gruyter, 2010.
- Pontzen, Alexandra: Peinlichkeit und Imagination, in: Jörg Huber, Gesa Ziemer und Simon Zumsteg (Hrsg.), Archipele des Imaginären, Zürich: Edition Voldemeer, 2009.
- Preisendanz, Wolfgang und Warning, Rainer (Hrsg.): Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Preisendanz, Wolfgang: Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Raddatz, Fritz J.: Die Gnade des scharfen Blicks, Welt am Sonntag, 25.04.2004.
- Randau, Daniel: „Jawohl, ich bin's“, Autorinszenierungen in „Hundstage“ und „Sirius“, in: Philipp Böttcher und Kai Sina (Hrsg.), Walter Kempowskis Tagebücher, edition text + kritik, München: Richard Boorberg Verlag, 2014.
- Reents, Edo: „Mein Lieblingsbuch: „Hundstage““, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.08.2004.
- Reinhardt, Stephan: Hungerhalluzinationen. Witz als Überlebensmittel: Walter Kempowskis Haftbericht „Im Block“ neu aufgelegt, Frankfurter Rundschau, 28.07.2004.
- Roth, Hans: Die komische Differenz. Zur Dialektik des Lächerlichen in Theater und Gesellschaft, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2022.
- Seel, Martin: Einiges zum Lob der Lakonie. Beim Lesen von Botho Strauß' „Die Fehler des Kopisten“, in: Martin Bauer, Helmut Mayer und Uwe Wittstock (Hrsg.), Neue Rundschau, 108. Jahrgang 1997, Heft 4, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 17-23.
- Seibt, Gustav: Letzte Größe, Süddeutsche Zeitung, 22.04.2004.
- Schilly, Ute Barbara: Short Cuts aus dem Archiv des Lebens. Zur Phänomenologie der Chronik des deutschen Bürgertums von Walter Kempowski, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur, Walter Kempowski, Bd. 169 (2006), München: edition text + kritik, S. 59-71.
- Schmidt, Siegfried J.: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Sichelschmidt, Eva: Für Verpflegung war stets gesorgt. Als Eva Sichelschmidt dem Alter Ego von Walter Kempowski durch die USA folgte, Süddeutsche Zeitung, 02.09.2022.

- Sina, Kai: Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski. Göttingen: Wallstein. 2012.
- Spinnen, Burkhard: Kempowskis Abschied. In seinem neuen Roman kehrt Alexander Sowtschick wieder – und stirbt. In: DIE ZEIT, Nr. 42/09.10.2003.
- Teuwsen, Peer: „Reiches, Schönes, Grauenhaftes“. Interview mit Walter Kempowski, Weltwoche, 26.07.2007.
- Tschizewskij, Dmitrij: Satire oder Groteske, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Vancea, Georgeta: Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 119 (2000), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, S. 133-147.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.
- Wapnewski, Peter: Ein Buch zum Wiedererkennen. Simplicissimus in Rostock. Walter Kempowskis dritter Roman „Uns geht's ja noch gold“, in: DIE ZEIT, Nr.39/1972.
- Warning, Rainer: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie, in: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische, München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Weidner, Daniel: Bildnis machen. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W.G. Sebald, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.), Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.
- Wirth, Uwe: Neuere analytische, systemtheoretische, performanztheoretische Ansätze, in: Uwe Wirth (Hrsg.), Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2017.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Moderne europäische Diaristik, in: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow und Sabine Rothemann (Hrsg.), Die literarische Moderne in Europa, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1994.
- Zimmer, Dieter E.: Die Schule und das Leben. Ein Interview mit Walter Kempowski. In: Die ZEIT/Literatur, Nr. 15, 05.04.1974.

Internet-Quellen

- Adam-Tkalec, Maritta: Wie das Berlinische zu seinem Wortwitz kam (2020) <https://berliner-zeitung.de/mensch-metropole/wie-das-berlinische-zu-seinem-wortwitz-kam-li.118371> (Abgerufen am 06.12.2024)
- Althoff, Hendrik: Die Bomben, ihre Deutung und ihre Folgen bis heute. Forschung zur „Operation Gomorrha“ 1943, Universität Hamburg, Newsroom-Redaktion (2023) Stand: 11.09.2024). <https://www.uni-hamburg.de/newsroom/newsroom/im-fokus/2023/0724-80-jahre-feuersturm-althoff.html> (Abgerufen am 11.09.2024)

- Autorenlexikon (o.J.) <https://www.literaturport.de/lexikon/robert-schindel/> (Abgerufen am 07.12.2024)
- Bardram, Lars: Stellenkommentare zu „Tadellöser & Wolff“, Kempowski-Archiv Rostock, November 2024. <https://kempowski-archiv-rostock.de/files/kommentare/TW24Nov.pdf> (Abgerufen am 13.06.2024)
- Gedenkstätte Bautzen, Stiftung Sächsische Gedenkstätten (o.J.) https://www.stgs.de/cms/bautzen/geschichte/bautzen_i. (Abgerufen am 16.11.2024)
- Döpp, Sigmar: Antike Literatur und Karneval. Ein Hinweis auf Michail Bachtin, Mitteilungsblatt des Deutschen Altphilologenverbandes 30, Bamberg: C. C. Buchners Verlag, 1987, S.11-19. Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberger historische Bestände digital (o.J.) <https://doi.org/10.11588/diglit.35878.8> (Abgerufen am 11.03.2024)
- Kegel, Sandra: „1949: Thomas Mann in Weimar. Willkommen oder nicht“, Als Thomas Mann 1949 nach Frankfurt und Weimar fuhr, um Goethe zu würdigen (2024), <https://blog.klassik-stiftung.de/1949-thomas-mann-in-weimar/> (Abgerufen am 14.11.2024)
- Kempowski-Stiftung Haus Kreienhoop in Nartum (2005) <https://www.kempowski-stiftung.de/walter-kempowski/ueber-walter-kempowski/index.html> (Abgerufen am 07.10.2023)
- Kersten, Paul: „Das letzte Gespräch“, Norddeutscher Rundfunk (2007) https://www.youtube.com/watch?v=f_2hAohPUb8 (Abgerufen am 25.12.2024)
- Krzeminski, Adam: Die mythische Schlacht (2010), ZEIT online, <https://www.zeit.de/2010/27/GES-Grunwaldschlacht> (Abgerufen am 05.12.2024)
- Lexikon der Filmbegriffe (o.J.) [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slapstick-340?s\[\]= %2Aslapstick%2A](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:slapstick-340?s[]= %2Aslapstick%2A) (Abgerufen am 10.03.2024)
- Luxemburger, Ferdinand: Gustav Regler. Ein Weltbürger aus Merzig (o.J.) <https://www.saarland-lese.de/persoenlichkeiten/r/regler-gustav/gustav-regler/> (Abgerufen am 07.11.2024)
- Narragonien digital, Projektgruppe an der Universität Würzburg (2014-2021) <https://www.narragonien-digital.de>. (Abgerufen am 30.08.2024)
- Norddeutscher Rundfunk: Als Rostocks Innenstadt vom Bombenhagel zerstört wurde (2024) <https://ndr.de/geschichte/chronologie/Als-Rostocks-Innenstadt-vom-Bombenhagel-zerstoert-wurde> (Abgerufen am 03.11.2024)
- Pontzen, Andrea: „Sichtachsen“. Quer durch Walter Kempowskis Haus und seine Montage „Echolot“ (o.J.) <https://literaturkritik.de/id/12287> (Abgerufen am 19.12.2024)
- Probol, Britta: Fritz Reuter: Plattdeutscher Bestsellerautor mit Humor (2024) <https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Fritz-Reuter-Plattdeutscher-Bestsellerautor-mit-Humor,fritzreuter111.html> (Abgerufen am 01.11.2024)
- The Movie Database, „Cocktail für eine Leiche“ (2008) <https://www.themoviedb.org/movie/1580-rope> (Abgerufen am 12.10.2024)

- Titanic Magazin, Heinz Strunk: Intimschatulle 53, „Eine Tuba geht nach Kuba“, Heft August 2019 (2019) <https://www.titanic-magazin.de/heft/2019/august/heinz-strunk-intimschatulle-53-eine-tuba-geht-nach-kuba/> (Abgerufen am 11.05.2023)
- Stuckrad-Barre, Benjamin: Hildegard Kempowski über den Witz ihres Mannes, Welt Online (2008), <https://www.welt.de/kultur/article1854946/Hildegard-Kempowski-ueber-den-Witz-ihres-Mannes.html> (Abgerufen am 05.08.2023)
- Tagesspiegel, Eduard Zimmermann: Gangsterjäger war selber Gangster (2005) <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/gangsterjaeger-war-selber-gangster-71255828.html> (Abgerufen am 30.01.2024)
- Welle, Florian: Rosemarie Nitribitt: Mord, Geld und viel Doppelmoral, Süddeutsche Zeitung, 11.03.2017. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/dem-geheimnis-auf-der-spur-das-rehchen-1.3313806> (Abgerufen am 28.12.2023)
- Wörterbuch der Theaterpädagogik (2003) <https://archiv-datp.de/worterbuch-stegreif> (Abgerufen am 17.07.2024)
- Zitate berühmter Personen (2023) <https://beruhmte-zitate.de/zitate/2012087-walter-kempowski-das-einzige-was-mich-am-tod-wirklich-traurig-mach/> (Abgerufen am 03.07.2023)

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich diese Dissertationsschrift selbstständig und ohne fremde unzulässige Hilfe und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel . angefertigt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als . solche kenntlich gemacht habe.

Der Inhalt der Dissertation wurde nicht schon überwiegend für eine eigenen .Bachelor-, Master-, Diplom- oder ähnliche Prüfungsarbeit verwendet.

Ich erkläre weiter, dass mir die Grundsätze zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg bekannt sind und dass ich die dort niedergelegten Prinzipien wissenschaftlicher Arbeit und Veröffentlichung befolgt habe.

Ich habe im Zusammenhang mit dem Promotionsvorhaben keine kommerziellen Vermittlungs- oder Beratungsdienste (Promotionsberatung) in Anspruch genommen.

Oldenburg, 10.08.2025