

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Arno Dusini

Tagebuch im Krieg
Das *Echolot* von Walter Kempowski

DOI: 10.25365/wdr-01-02-06

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

Tagebuch im Krieg

Das *Echolot* von Walter Kempowski

I. Das Potential chronikalischer Formen¹

- 1 In seinem Aufsatz *Chronistik der Moderne. Zur literarischen Überwindung des Historismus* bemerkt Detlev Schöttker, dass das Problem moderner Chronistik von der Literatur- wie Geschichtswissenschaft merkwürdig vernachlässigt sei, was insbesondere ob des Potentials der chronikalische Formen höchst bedauerlich stimme (Schöttker 2016).² Der Aufsatz, der sich mit Texten von Wilhelm Raabe, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Alexander Kluge, Uwe Johnson und nicht zuletzt mit solchen von Walter Kempowski auseinandersetzt, gründet seine Überlegungen auf Hayden Whites großes Buch *Metahistory* (White 1991; alle folgenden Zitate S. 19). Darin wird an prominenter Stelle zwischen verschiedenen „Versionen der Begriffsbildung in der historischen Darstellung“ unterschieden: „1. Chronik; 2. Fabel; 3. Formen der narrativen Strukturierung; 4. Art der formalen Argumentation; 5. Form der ideologischen Implikation.“ An dieser nicht ganz einfachen Begriffsreihe interessiert hinsichtlich der im Folgenden aufgeworfenen Frage nach der Gattung ‚Tagebuch‘ resp. nach einem ‚kollektivem Tagebuch‘ insbesondere der Umstand, dass White der genannten Aufzählung eine eigene, vorgängige Ebene unterstellt. Diese setzt sich nach White zusammen aus „primitiven Elementen‘ im *historischen Ansatz*“ und „Daten aus unbearbeiteten historischen Aufzeichnungen“; sie sind dazu bestimmt, durch einen „Prozeß der Auswahl und Anordnung“ in der historischen Darstellung aufzugehen. Angesichts des Umstands, dass White, was man ‚historische Darstellung‘ nennt, als einen „Vermittlungsversuch“ im „*historischen Feld*“ zu fassen sucht, der sich zwischen „der rohen historischen Aufzeichnung, *anderen historischen Berichten* und den *Lesern*“ abspielt, kommt den ‚unbearbeiteten‘, erst im Nachhinein selektierten und organisierten Daten ein auffällig selbstverständlicher Stellenwert zu:

Zunächst werden die Elemente des historischen Feldes durch die Anordnung der zu erörternden Ereignisse in der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens zu einer Chronik organisiert; dann wird die Chronik durch eine weitere Aufbereitung der Ereignisse zu Bestandteilen eines ‚Schauspiels‘ oder Geschehniszusammenhangs, in dem man klar einen Anfang, eine Mitte und einen Schluß glaubt unterscheiden zu können, in eine Fabel umgewandelt. Diese *Transformation der Chronik in eine Fabel* wird durch die Kennzeichnung einiger Ereignisse der Chronik als Eröffnungsmotive, anderer als Schlußmotive und wieder anderer als Überleitungen bewirkt. (White 1991: 19)

- 2 Dagegen hätten White zufolge fabellose Chroniken „streng genommen ein offenes Ende und sind grundsätzlich ohne Eröffnungsphase; sie ‚beginnen‘, sobald der Berichtstatter anfängt, Ereignisse festzuhalten. Sie kennen weder Höhepunkte noch Auflösungen und sind endlos fortsetzbar.“ (Vgl. Dusini 2005)

- 3 Whites Unterscheidung von chronikaler Reihe und narrativer Überformung ist an Aristoteles' Konzept der ‚Fabel‘ orientiert: in dessen Frage nach der ‚Tragödie‘ werden Daten erst unter dem Zugriff auswählender und ordnender Erzählprozesse sinnvoll. Im hier thematisierten Zusammenhang von Chronikalem bzw. Tagebuch scheinen Whites Überlegungen vor allem nach zwei Seiten hin explikationswürdig.
- 4 Zum einen wäre es in Bezug auf die aristotelische Poetik voreilig, von der sinngebenden Funktion der ‚Fabel‘ im Umkehrschluss auf die Sinnlosigkeit des erst durch die ‚Fabel‘ zum Sinn zu entfaltenden Datenmaterials zu schließen; schon das von White mit den Begriffen von ‚Elementen‘ und ‚Daten‘ erfasste Substrat der chronikalen Erzählung (und nachfolgend der historiographischen) ist eminent historisch und von je unterschiedlicher Geschichtsfähigkeit. Jeder Versuch, die historische Etablierung und Veränderung von Gattungen zu beschreiben, arbeitet sich in erster Linie an diesem Problem des, wie man es nennen könnte, ‚Protohistorischen‘ ab. Und tatsächlich eignet diesem Substrat eine ganz eigentümliche, auch ideologische Ansprechbarkeit: dort, wo es um diskursive Disziplinierung, aber gerade auch da, wo es eben gegen eine solche Disziplinierung geht. Für unsere Fragestellung scheint entscheidend, dass die Moderne sich von dieser Doppelgesichtigkeit des Datenmaterials hat nachhaltig faszinieren lassen: Ohne dass sie die Figur des Protohistorischen allein antithetisch auf das eine oder andere zu fixieren versucht hätte, vermochte sie vielmehr die Spannung diskurskonstitutiv offen zu halten. Mit anderen Worten: Seine moderne Karriere verdanken das ‚Primitive‘, das ‚Unbearbeitete‘ und das ‚Rohe‘ ihrem janus-köpfigen Form-Profil zwischen Kalkül und Authentizität.
- 5 Zum anderen ist die ‚Fabel‘ ein Konzept, das nicht nur im Sinn der aristotelischen Poetik die Organisationsform eines einzelnen Textes analysierbar macht. Whites theoretisches Interesse an verschiedenen Logiken historischer Aufzeichnungen setzt zwar eine Fülle von Texten voraus, die in ihrer analogen Struktur als eigene Klasse zu definieren sind, typisiert aber darüber hinaus in deren Plural übergeordnete Klassen, die ihrerseits als von ‚Fabeln‘ organisiert gedacht werden können. Mit anderen Worten: Fabeln folgten ihrerseits einer Fabel. Dass Haydn Whites Buch aus seiner intensiven Beschäftigung mit der „historischen Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa“ hervorgegangen ist, ist symptomatisch: Die Sonderstellung, die dem 19. Jahrhundert unter den historischen Epochen des Abendlandes zukommt, ist unabdingbar auch mit dem Narrativ verbunden, sich als *die* Fabel der Fabeln zu begreifen.
- 6 Um die Sonderstellung des 19. Jahrhunderts auch für das spätere 20., mit Kempowskis *Echolot*-Projekt zur Debatte stehende Jahrhundert zu unterstreichen, sei an den über seine Kindheit mit Wien verbundenen, im Alter von 95 Jahren verstorbenen Historiker Eric Hobsbawm erinnert, der für das 19. den Namen „langes 19. Jahrhundert“ (1789–1914) etabliert hat, wohingegen er das *kurze 20. Jahrhundert* (1914–1989) als „Zeitalter der Extreme“ ausweist und in diesem nochmals die Phase zwischen 1914–1945 als „Zeitalter der Katastrophe“ kenntlich macht (Hobsbawm 1989; 1995). Die Logik dieser Benennung lässt sich als Hinweis auf eine „Extremisierung“ des 19. Jahrhunderts im 20. lesen. Wobei die Katastrophen des 20. Jahrhunderts dann auch den radikalen Hiatus von Geschichtskonzepten und -modellen bedeuten, die im 19. Jahrhundert gründen. Vom Chronikalen im 20. Jahrhundert zu sprechen, heißt von daher schlicht danach zu fragen, wie man nach dem Zusammenbruch der Geschichtsmodelle des 19. im 20. Jahrhundert zu chronikalischen Formen zurückkehren könne. Die Literatur – das zeigt der verdienstvolle Aufsatz Schöttkers – hat sich diesem Problem so konsequent wie produktiv gestellt.

- 7 Hier sei auch jene berühmte Passage aus dem *Mann ohne Eigenschaften* aufgerufen, in der Robert Musil noch lange vor Beginn des 2. Weltkriegs die Aporien einer linearen erzählerischen Ordnung ausfaltet. Da heißt es vom Protagonisten Ulrich:

Und als einer jener scheinbar abseitigen und abstrakten Gedanken, die in seinem Leben oft so unmittelbare Bedeutung gewannen, fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung! Jener einfachen Ordnung, die darin besteht, daß man sagen kann: ‚Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!‘ Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, wie ein Mathematiker sagen würde, was uns beruhigt; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten ‚Faden der Erzählung‘, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. Wohl dem, der sagen kann ‚als‘, ‚ehe‘ und ‚nachdem!‘ Es mag ihm Schlechtes widerfahren sein, oder er mag sich in Schmerzen gewunden haben: sobald er imstande ist, die Ereignisse in der Reihenfolge ihres zeitlichen Ablaufes wiederzugeben, wird ihm so wohl, als schiene ihm die Sonne auf den Magen. Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat: der Wanderer mag bei strömendem Regen die Landstraße reiten oder bei zwanzig Grad Kälte mit den Füßen im Schnee knirschen, dem Leser wird behaglich zumute, und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste ‚perspektivische Verkürzung des Verstandes‘ nicht schon zum Leben selbst gehörte. Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig ‚weil‘ und ‚damit‘ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen ‚Lauf‘ habe, irgendwie im Chaos geborgen. Und Ulrich bemerkte nun, daß ihm dieses **primitiv Epische** abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem ‚Faden‘ mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet. (Musil 1952: 664f. [Kap. *Heimweg*]; Hervorhebung A. D.)

- 8 Einem Schreibprojekt entstammend, das noch zutiefst dem Roman des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, lässt sich die Passage als gewichtiger Einspruch gegen die These von der ‚Chronik‘ als „literarische[r] Überwindung des Historismus“ (Schöttker 2016) verstehen. Die Musilsche Diagnose eines Verlustes des „primitiv Epische[n]“ lässt es angebracht erscheinen, gegen eine positiv entfaltete Hermeneutik chronikalischer Formen im 20. Jahrhundert auch die Kehrseite der These einzubedenken, nämlich die Rückkehr ins ‚Rohe‘ resp. ‚Primitive‘, die sich als ‚chronikalisch‘ gibt, um im Zeichen vorgeblicher erzählerischer Unverstelltheit eine im Grunde komplexe Erzählung des ‚Zeitalters‘ vorzutragen. Der Gegenstand der folgenden Ausführungen, Walter Kempowskis *Echolot*, kann paradigmatisch dafür eintreten – vom Autor als *kollektives Tagebuch* bezeichnet, avancierte es nicht zuletzt aufgrund seiner entsprechenden chronikalischen Uniformierung zu einem in der deutschen Literatur und in Deutschland einzigartig erfolgreichen Werk.

II. Die Rezeption von *Echolot*

- 9 Um die breite feuilletonistische, literaturgeschichtliche wie geschichtswissenschaftliche Prominenz von Walter Kempowskis *Echolot* zu umreißen, genügt es, den sorgfältig recherchierten deutschsprachigen *Wikipedia*-Artikel zum *Echolot* zu konsultieren:

Das *Echolot* wurde in den deutschsprachigen Feuilletons überwiegend positiv bis begeistert aufgenommen. Dirk Hempel [Hempel ist auch Biograph Kempowskis, A. D.] nannte das *Echolot* ‚das große Literaturereignis der neunziger Jahre in Deutschland‘, das im Ausland besprochen wurde ‚wie selten ein Werk der deutschen Gegenwartsliteratur‘. So bezeichnete Stephen Kinzer das *Echolot* in der *New York Times* als ‚eine außerordentliche historische Arbeit, die zu einer Veröffentlichungssensation wurde‘. // Bereits im Dezember 1992 kündigte Volker Hage das Werk im *Spiegel* als ‚eines der letzten großen literarischen Wagnisse dieses Jahrhunderts‘ an. Nach Erscheinen machte Frank Schirrmacher die Samstagsbeilage *Bilder und Zeiten* der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit einer Rezension zum *Echolot* auf und prägte den Satz: ‚Wenn die Welt noch Augen hat, zu sehen, wird sie [...] in diesem Werk eine der größten Leistungen der Literatur unseres Jahrhunderts erblicken.‘ [...] Noch zwölf Jahre später äußerte sich Schirrmacher enthusiastisch in *Lesen!* zum *Abgesang* '45: ‚Dieses Buch ersetzt eine ganze Bibliothek zum Thema Kriegsende.‘ Und Denis Scheck lobte in *druckfrisch* ‚eines der größten Leseabenteuer unserer Zeit.‘ // Besonders herausgestellt wurde in vielen Rezensionen die Größe des Projekts und Kempowskis Arbeitsleistung. So bezeichnete Gustav Seibt in der *Süddeutschen Zeitung* *Das Echolot* als ‚eines der ambitioniertesten, schon als Arbeitsleistung beeindruckendsten Unternehmen der deutschen Literaturgeschichte.‘ Martin Lüdke sah Kempowski durch ‚ein unvergleichliches Monument‘ in die ‚Literaturgeschichte eingehen.‘ ([Wikipedia 2019a](#))

- 10 Die zitierten Urteile und Einschätzungen machen nachdrücklich klar, dass es bei Kempowskis *Echolot* um weit mehr als um einen erstaunlichen Verlagserfolg geht. Nicht irgendwelche Meinungsmacher äußern sich hier, sondern repräsentative Autoritäten an den Schaltstellen des öffentlichen Lebens: Alle sprechen dem *Echolot* eine hervorragende Funktion in der Frage nach dem Verstehen und dem Verständnis der deutschen Geschichte zu. Selbst der damalige deutsche Bundespräsident Johannes Rau sah sich veranlasst, das von Kempowski selbst aufgebaute und auch für das *Echolot* genutzte Text-Archiv in Nartum zu besuchen.³ Kempowski, so Rau nach dem Zeugnis von Carla A. Damiano, Kempowski habe

‚die Stimmen der Toten gerettet‘, sein Werk stehe dafür, ‚dem einzelnen Leben zu seinem Recht zu verhelfen, das einzelne Leben in seiner Einzigartigkeit darzustellen und zu erhalten‘. In seinem Werk mischten sich ‚auf unvergleichliche Weise tiefe Menschlichkeit, ja Menschenfreundlichkeit, und tiefe Skepsis gegenüber dem, was Menschen denken und hervorbringen können.‘ // Rau betonte, sein Besuch diene auch dem Zweck, auf das berühmte und einzigartige Archiv noch einmal ausdrücklich aufmerksam zu machen, das Kempowski aus eigener Kraft und aus eigenen Mitteln, ohne staatliche oder andere Unterstützung aufgebaut habe: ‚Das wohl größte Tagebucharchiv der Welt.‘ ([Damiano 2005: 7](#))

- 11 Unentschieden bleibt, ob Rau mit dem Archiv in Nartum auch auf das *Echolot* Bezug nimmt, wenn er dem Autor die Mitteilung zukommen lässt: „Sie haben den Deutschen etwas geschenkt, was wohl kein anderes Volk hat: ein lesbares Archiv seiner Hoffnungen und Irrtümer, ihrer Sehnsüchte und ihres Versagens. Dafür sage ich Ihnen heute ganz offiziell als Bundespräsident Dank.“ (Ebd.)

- 12 Indes lässt sich nicht nur das, worum es *beim*, sondern auch das, worum es – unabtrennbar davon – im *kollektiven Tagebuch* geht, trefflich *Wikipedia* entnehmen:

Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch ist der Titel einer vierteiligen und aus insgesamt zehn Einzelbänden bestehenden Buchreihe des deutschen Schriftstellers Walter Kempowski. Die Bücher bestehen aus einer Collage von Tagebüchern, Briefen, autobiografischen Erinnerungen sowie Fotografien aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Neben bekannten Tagebüchern wie jenen von Thomas Mann oder Ernst Jünger sowie den Darstellungen führender Nationalsozialisten und Politiker der Alliierten umfasst die Collage zahlreiche zuvor unveröffentlichte Aufzeichnungen von Soldaten, Zivilisten, Widerstandskämpfern, Tätern und Opfern des NS-Regimes, die Kempowski seit Jahrzehnten in seinem privaten Archiv gesammelt hatte. In der chronologisch geordneten und unkommentierten Gegenüberstellung von Aufzeichnungen aus unterschiedlichen Perspektiven dokumentiert das *Echolot* die Gleichzeitigkeit einer Vielfalt von Ereignissen wie Sichtweisen während des Zweiten Weltkriegs. // Der erste Teil des *Echolots* erschien im Jahr 1993. Er umfasst in vier Bänden Einträge aus den Monaten Januar bis Februar 1943. Dieselben Monate im Jahr 1945 behandelte der zweite Teil, der 1999 unter dem Titel *Fuga furiosa* veröffentlicht wurde. Der 2002 erschienene Einzelband *Barbarossa '41* ist chronologisch gesehen der Beginn der Reihe und enthält Aufzeichnungen aus dem Zeitraum Juni bis Dezember 1941. Den Abschluss des Werks bildete der *Abgesang '45* aus dem Jahr 2005. Wiederum in einem Band fokussiert er sich auf vier Daten im April und Mai 1945, dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Die Erstausgabe aller Teile erschienen in der Erstausgabe im Albrecht Knaus Verlag. [...] [*Das Echolot*] gilt neben Kempowskis *Deutscher Chronik* als Hauptwerk des Autors. (Wikipedia 2019a)

III. Zur Titelapparatur

- 13 Für die im Münchner Knaus-Verlag erschienenen zehn Bände des *Echolots* ergibt sich überblicksartig folgende Einteilung: Teil I: *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943*. 4 Bände. 1993 (ca. 100 Seiten pro Tag) / Teil II: *Das Echolot. Fuga furiosa. Ein kollektives Tagebuch. Winter 1945*. 4 Bände. 1999 (ca. 100 Seiten pro Tag) / Teil III: *Das Echolot. Barbarossa '41. Ein kollektives Tagebuch*. 1 Band. 2002 (ca. 20 Seiten pro Tag) / Teil IV: *Das Echolot. Abgesang '45. Ein kollektives Tagebuch*. 1 Band. 2005 (insgesamt vier Tage im Umfang von jeweils ca. 100 Seiten). Solche Titelapparatur ist kommentierungsbedürftig. Hier bloß drei Anmerkungen.
- 14 a) ‚Echolot‘ bezeichnet bekanntlich eine elektroakustische Methode zur Feststellung von Wassertiefen. Weil Schall zurückgeworfen wird, kann über die Zeitspanne, die zwischen der Aussendung eines Schallimpulses in die Tiefe und seiner Rückkehr an die Wasseroberfläche liegt, die Entfernung von der Wasseroberfläche zum Grund gemessen werden. In spezifischer Hinsicht auf Kempowskis Verwendung des Begriffs empfiehlt es sich, daran zu erinnern, dass die Entwicklung des *Echolots* historisch eng mit dem Untergang der *Titanic* 1912 und in der Folge mit den Kriegshandlungen des Ersten Weltkriegs verbunden ist. Wenn Kempowski sein Projekt mit ‚Echolot‘ titulierte, oszilliert der Begriff also zwischen der Bedeutung von exaktem Vermessungsgerät und der Bedeutung von Kriegsinstrument. Kempowski überträgt vom Ersten Weltkrieg auf den Zweiten. Sein Text, erschienen zwischen 1993 und 2005, enthält Texte bzw. Textaktualisierungen, die aus der Zeit zwischen 1941 und 1945 stammen resp. auf diese Jahre bezogen sind: Sie sind der Grund, den es von den Erscheinungsdaten her auszuloten gilt. *Echolot* lässt sich also als

Unternehmen verstehen, die *historische Tiefendistanz* zwischen Inszenierung und Dokument festzulegen. Das verwendete Bild des ‚Echolots‘ kennt allerdings die entscheidende Differenz zwischen dem Zweiten und dem Ersten Weltkrieg, den Holocaust, nicht.

- 15 b) Der über die vier Teile des *Echolots* hinweg konstant bleibende Untertitel *Ein kollektives Tagebuch* zehrt vom hermeneutischen Profil der autobiographischen Textsorte ‚Tagebuch‘. Als strenge Gattungsbezeichnung ist er nicht zu verstehen. Kempowskis *Echolot* versammelt Textzeugen unterschiedlichster Gattungen; neben Briefauszügen stehen Propagandaschriften, Tagesbefehle, Tagebuchnotizen, Reden, Passagen aus Memoiren, Radioberichte, Kinospieldpläne, Wetteraufzeichnungen und Eisenbahnfahrpläne etc. Der paradoxe Charakter der Prägung *Kollektives Tagebuch* überspringt aber auch Entscheidenderes. Als ‚Von-Tag-zu-Tag‘-Werkstätte zeitlich nur mehr sehr kleinräumig zu denkender Individualität entwürfe widersetzt sich das moderne Tagebuch dem Begriff des ‚Kollektiven‘ nicht nur, sondern sperrt sich ihm geradezu; insbesondere für den von den Aufzeichnungen erfassten Zeitraum, dem der Rekurs auf das ‚Kollektive‘ als Argument und Movens zur realen Auslöschung des Individuellen diene. Ungeachtet der Frage, inwiefern sich solche Auslöschung im *Echolot* selbst symbolisch wiederholt, kann festhalten werden, dass der von Kempowskis verwendete Untertitel *Ein kollektives Tagebuch* gleich auf mehreren Bedeutungsebenen seiner Sache dreinredet: Als ‚Tagebuch‘ behauptet es metaphorisch für alle seine Teile individuelle Authentizität; metonymisch markiert er die Strukturierung der Textmasse durch das tägliche Datum; und wörtlich – dazu später genauer – zielt er auf die Idee des ‚Buches‘, in dem das Verhältnis zwischen Kollektiv und Individuum zur Disposition steht.
- 16 c) Zu Titel und Untertitel kommen weitere Angaben: Die Bände des ersten Teils tragen die lapidare und orientierende Zeitangabe *Januar und Februar 1943*. Von da an montiert Kempowski auffällige Zwischentitel: im Fall des zweiten Teils *Fuga furiosa. Ein kollektives Tagebuch. Winter 1945*; in dem des dritten Teils *Barbarossa '41*; im Fall des vierten Teils schließlich *Abgesang '45*. Das sind allesamt Angaben von unterschiedlicher Qualität. Der Begriff der ‚Fuga‘ entstammt musikalischer Formenlehre und meint die polyphonisch strengst gebaute, durch Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* zur Vollendung entwickelte musikalische Engführung verschiedener Stimmen. Eine „furiose Fuge“ kann von daher nur als Oxymoron verstanden werden: ‚Fuge‘ und ‚Furor‘ verhalten sich zueinander wie Struktur zu Chaos. Aus literaturgeschichtlicher Perspektive muss sich zudem das Faktum aufdrängen, dass Paul Celans *Todesfuge* zur ‚Chiffre‘ für den Holocaust geworden ist. Dagegen legt der zweite Teil des *Echolot*-Projekts ‚Fuge‘ im spezifischen Sinn der lateinischen *fuga* semantisch auf Flucht fest, nämlich auf die Flucht der deutschen Zivilbevölkerung aus den Ostgebieten. Der für den dritten Teil aufgerufene Zwischentitel *Barbarossa '41* ist der deutsche Name für den ‚Vernichtungskrieg‘ gegen Russland. Und *Abgesang* hat die Bedeutung ‚abschließender Strophenteil‘ (Verslehre), kann aber nach Auskunft des Wörterbuchs auch einen „Kommentar“ meinen, eine „Gedenkrede [...] über etwas, das bald untergehen wird“ oder „ein letztes Werk“ eines Dichters oder Komponisten (Online-Wörterbuch 2019). Im *Echolot* meint ‚Abgesang‘ konkret die letzten Kriegstage, den Untergang des Dritten Reiches. All dies vorausgesetzt, lässt sich zumindest eines zweifelsfrei argumentieren: Kempowskis Technik der Zwischentitulierung greift suggestiv in das Textgeschehen ein. Die Titel stellen die reproduzierten Zeugnisse, die unter ihnen versammelt sind, unter interpretatorisch wirkungsmächtige Vorzeichen – Zeichen einer Autorschaft, die sich nicht explizit, aber in maßgeblicher Position zu erkennen gibt.

IV. Gegenstimmen

- 17 Nun hat es unter den Rezensionen und Besprechungen von Kempowskis Unternehmen gewichtige Gegenstimmen gegeben. Auch darüber gibt *Wikipedia* verlässlich Auskunft. Der Historiker Johannes Willms, der bei Reinhart Koselleck promovierte, verweist auf den Unterschied von Archiv und Buch, wenn er meint, „daß dieses Mixtum compositum wenig mit Literatur oder gar mit Historiographie zu tun hat, sondern daß es sich dabei lediglich um das Ergebnis eines monomanischen Sammeltriebs handelt“ (Willms 1993). Bei der Besprechung anlässlich des Erscheinens der ersten vier Bände im *Literarischen Quartett* vom 24. Februar 1994 spricht der Überlebende des Warschauer Ghettos Marcel Reich-Ranicki von „Wirrwarr“ und „Chaos“ (Reich-Ranicki/Löffler/Karasek 2000: 311); dagegen meint der Literaturkritiker des *Spiegel*, Hellmuth Karasek, die Lektüre (i.e. der Konferenz von Casablanca, Stalingrad, die Sportpalastrede von Joseph Goebbels, die Entdeckung, Verurteilung und Hinrichtung der Geschwister Scholl) mache „ungeheueren Spaß“ (ebd.: 312). Der Historiker Christian Maier befindet unter Aufwendung eines berühmten Musil-Zitats in einer vorsichtigen Glosse: „Nicht die Einzelnen, sondern irgendein Kollektiv ist das Subjekt dieses ‚kollektiven Tagebuchs‘. Und als dessen Erfahrung ließe sich mit Musil summieren: ‚So also sieht Weltgeschichte in der Nähe aus: Man sieht nichts.‘“ (Meier 1995: 1129)⁴ Stefanie Carp kritisiert die „Harmlosigkeit“ der „Collage“ und meint, dass diese „literarisch und ideologisch beabsichtigt“ (Carp 1995: 667) sei. Christoph Cornelißen, ebenfalls Historiker, kommt zu dem Befund, dass Kempowski viel „[v]on den moralischen Dimensionen dieses Niedergangs und seinen individuellen Konsequenzen“ zu berichten wisse, dennoch verlieren sich „in einem Moment, in dem mehr oder minder alle Menschen als Opfer einer gleichsam nicht mehr zu stoppenden historischen Lawine gezeichnet werden, [...] Fragen nach Schuld und Verantwortung, ja, noch weitergehend, das ganze entzieht sich einer konkreten historischen Analyse.“ (Cornelißen 2005). Kempowskis einstiger Lektor Fritz J. Raddatz erkannte in der „gigantischen Leistung“ des *Echolots* ein „Radebrechen des nordischen Elite-Volkes“ und eine „klebrige Mixtur aus Gefühllichkeit und Rohheit“ (Raddatz 1993). Der gewichtigste Text gegen das *Echolot* ist gerade einmal zehn Seiten lang und stammt von Klaus Köhler: *Die Chronik als Apologie. Walter Kempowski und die Welthöllen der Menschheit* (Köhler 2006).

V. Jenseits der Philologie?

- 18 Nun ist die Beschäftigung mit Kempowskis *Echolot* tatsächlich so etwas wie Dienstpflicht – Kempowski selbst hat hinsichtlich der Rezeption seines Werkes provokant mit einem Zwischenraum zwischen Germanistik und Historiographie kalkuliert. In dem unter dem Titel *Culpa. Notizen zum Echolot 2005* publizierten Tagebuch notiert er unter dem Datum des 26. September 1993:

‚Rheinischer Merkur‘ nennt das ‚Echo‘ eine *Dokumentation*. Der Sache selbst können sie nichts anhaben, mit dem Ausdruck ‚Dokumentation‘ schieben sie sie auf ein Abstellgleis. // Nein, es ist schon alles gut. Nun muß ich die Bertelsmänner schön loben, das haben sie verdient. Allen voran **Kamerad Bittel**. [Karl Heinz Bittel, der Lektor des Knaus-Verlages; Hervorhebung A. D.] Er hat viel aushalten müssen. Aber ich auch! // Daß sie im Prospekt, gleich ganz oben, den *Rheinischen Merkur* verkünden lassen, ich hätte eine Dokumentation vorgelegt, zeugt nicht gerade von Durchblick. // Die Historiker werden jetzt sagen: *Echolot*? Das ist eine Sache für die Germanisten. // Und Germanisten: Das betrifft die Historiker. So werden wir hin- und hergeschoben, bis sich die Sache von selbst erledigt. (Kempowski 2005: 351)⁵

- 19 Im Folgenden einige Beobachtungen, die als philologische durchaus auch die Historiographie interessieren könnten.

1) Die Verortung im Kanon.

- 20 Während Reich-Ranicki im *Literarischen Quartett* das *Echolot* als wild gewordenes „Telefonbuch“ (Reich-Ranicki/Löffler/Karasek 2000: 311) anspricht, wird das *Echolot* immer wieder mit einer Reihe von zweifellos klassischen Werken in Zusammenhang gebracht. So schreibt, in der aktuellen Version von *Kindlers Literatur Lexikon Online*, Jörg Drews, einer der Rühmer des *Echolots*:

Literarhistorisch und methodisch muss man Kempowskis Zitat-Großmontage in die Nähe jenes Projekts Walter Benjamins rücken, das für die in den 1930er Jahren geplante kulturhistorische Schrift *Pariser Passagen* angehäuften Zitat-Material einfach nur als solches darzubieten und keine durchgeschriebene Darstellung daraus zu machen. Das andere Werk, in dessen Nähe Kempowskis Buch gesehen werden kann, ist Peter Weiss' Roman *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–1981), in welchem versucht wird, ein ungeheures ‚Ganzes‘, nämlich die Geschichte der Zerstörung der deutschen Arbeiterbewegung zwischen 1937 und 1945 durch den Stalinismus und den Nationalsozialismus, erzählerisch zu bewältigen. Das *Echolot* wie *Die Ästhetik des Widerstands* sind eigentlich keine Romane mehr; evident ist dies bei *Das Echolot*, wo die Tiefen und Untiefen der deutschen Geschichte – wie die Metapher des Titels zeigt – auf eine ganz andere als herkömmliche Weise auszuloten versucht werden, während Weiss' *Ästhetik des Widerstands* sich dem Sujet dadurch zu nähern versucht, dass die Geschichte eines namenlosen jungen Autors erzählt wird, der sich auf die große Aufgabe vorbereitet und bei dem wir keinen Moment sicher sind, ob er daran nicht scheitert. Ähnlich ausgreifend als Projekt sind schließlich höchstens noch Uwe Johnsons vierbändige *Jahrestage* (1975–1981), die tief ins 20. Jh. zurückgreifen, aber ihren Schwerpunkt in den Jahren vom Kriegsende 1945 bis 1968 haben. (Drews 2009)

- 21 „Zitat-Material einfach nur als solches darzubieten“ (*Passagen-Werk*), „ein ungeheures ‚Ganzes‘“ (*Ästhetik des Widerstands*), „Ähnlich ausgreifend als Projekt“ (*Jahrestage*) – das sind die lexikographischen Attribute, welche die Kanonisierung des *Echolots* stützen sollen. Wobei angemerkt sei, dass Kempowski zumindest gegen die Gleichsetzung von *Echolot* und Benjamins *Passagen-Werk* Vorbehalte geäußert hat; Drews Versuch einer literarhistorischen Fixierung nennt Kempowski früh einen „lieben Vergleich“, der ihn eher in „Selbstzweifel“ stürze, „denn mit dem großartigen Werk kann das *Echolot* wohl kaum verglichen werden. Beide haben nur in bezug auf die Anlage als Collage miteinander zu tun, und dann natürlich – das sieht Drews genau – tritt in beiden Werken der Autor hinter den Text zurück.“ (Kempowski 2005: 259)
- 22 Carla A. Damiano, die dem *Echolot* ein ganzes Buch gewidmet hat, konstatiert das *Echolot* über Alexander Kluges Theorie der ‚Montage‘ mit Claude Lanzmanns *Shoa*-Dokumentation (vgl. Damiano 2005: 123–166). Dabei findet Lanzmanns Dokumentation in Kempowskis Arbeitstagebuch nur einmal Erwähnung. Eine unheimliche Paronymie zersetzt die ohnehin problematische Passage:

10.3.1986 // Ich sah dann noch lange fern, den Shoah-Film von **Lanzmann**, der äußerst aufklärend wirkte, was Einzelheiten anging, peinlich die Zudringlichkeit, mit der die Zeugen befragt wurden. [...] // Merkwürdig der Gedanke, dass ich auf dem Höhepunkt der Judenvernichtung zur Klavierstunde ging

und den *Fröhlichen Landmann* [Robert Schumann, Album für die Jugend, op.68 (entstanden 1848), 43 Klavierstücke, A. D.] spielte. 1942 war aber auch das Jahr, in dem Rostock zerstört wurde. Und das muß vielleicht symbolisch verstanden werden. (Kempowski 2005: 80; alle Hervorhebungen A. D.)

- 23 Die durch Damianos Konstellierung aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis des *Echolots* und seiner sprachlichen Strategien nicht nur zum deutschen Nationalsozialismus, sondern zu dessen unabdingbaren Kern, dem Holocaust, ist so akut wie ungeklärt.
- 24 Jörg Drews verantwortet nicht nur den Artikel über *Das Echolot* in *Kindlers Literaturlexikon*, sondern auch die Preisrede zur Übergabe des Thomas-Mann-Preises an Kempowski am 7. August 2005 in Lübeck. Die Rede wurde später, in gering abgeänderter Form, unter dem Titel *Die Dämonen reizen – und sich dann blitzschnell umdrehen, als sei nichts* (Drews 2006), veröffentlicht. Das ‚Montage‘-Prinzip von *Echolot* legitimiert Drews darin mit dem Hinweis, dass selbst Goethe in seinem berühmten Kriegstext

Campagne in Frankreich seitenlang Fremdtexpte einbaute [...], allerdings ohne sie kenntlich zu machen, und Georg Büchners Drama *Dantons Tod* besteht zu etwa 40 Prozent aus wörtlichen Übernahmen aus Parlamentsreden während der Französischen Revolution, ähnlich wie Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* eigentlich eine dramatisierte Zitatengirlande ist: und von welcher Wucht! Ein milderes Beispiel, gewissermaßen ein konservativeres, gesitteteres, ist Thomas Manns *Dr. Faustus*, der fast durchweg ein Amalgam aus Zitat und Manns eigenem Stil ist und bisweilen wörtlich zitiert. (Drews 2006: 49f.)⁶

- 25 In *Kindlers Literatur Lexikon Online* kann man ergänzend nachlesen:

Walter Kempowski begleitete das Erscheinen des letzten Bandes von *Das Echolot* 2005 mit der Publikation eines Tagebuchs zur Entstehungsgeschichte des Buches, in ironischer Analogie zu dem Buch *Die Entstehung des Dr. Faustus* (1949) des von Kempowski verehrten Thomas Mann, das vom Werden von *Doktor Faustus*. *Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn* berichtet: *Culpa. Notizen zum ‚Echolot‘* ist ein ebenso aufschlussreicher wie **amüsanter** Werkstattbericht. (Drews 2009; Hervorhebung A. D.)

2) Das Problem des Kontexts.

- 26 Vielfach kritisiert wurde am *Echolot* die fehlende Kontextualisierung der in die Tageschronik aufgenommenen und unter dem TAG organisierten Dokumente. So fehlen alle Hinweise auf Herkunft, Schreibort, -situation, -instanz, Schriftträger etc.: „Ein solches Verfahren ist historiographisch gesehen unzulässig und deshalb vollkommen inakzeptabel“, urteilt *Johannes Willms* (1993). Das Verfahren, Texte, darunter sehr private und intime, nackt zu präsentieren, ist umso auffälliger, als Kempowski für sein eigenes Projekt ein Journal führt und die Entstehung seines Textes auch darüber hinaus offensiv durch paratextuelle Rahmungen (Interviews etc.) begleitet. Kai Sina, der in seiner Studie *Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski* Kempowskis Konzeption von Autorschaft im Sinn einer vom Autor selbst für sich in Anspruch genommenen ‚imitatio Christi‘ folgt, spricht für die Textpräsentation in *Echolot* von strategischem „Sinnentzug im Text“ zugunsten einer „Sinnstiftung um den Text“ (Sina 2012: 241 bzw. 244).

- 27 Solche Unterscheidung ist historisch vor dem Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Debatten in den 1950 bis 1970 Jahren zu lesen, insbesondere im Spannungsbogen der Auseinandersetzungen um die sogenannte text- oder werkimmanente Methode und den ‚Zürcher-Literaturstreit‘. Nicht erst aus dem historischen Abstand wird klar, dass mit dem Begriff einer ‚textimmanenten Methode‘ gegen dessen eigene plakative Begrifflichkeit kein methodologisch brauchbares philologisches Werkzeug, sondern ein ideologischer Kampfbegriff zu verstehen war, der, indem er alle Historie aus dem Text auszublenden suchte, die Katastrophen-Geschichte des 20. Jahrhunderts human einzufärben suchte. Peter Handke hat es konzis auf den Punkt gebracht, wenn er Emil Staigers berühmte Programm-Rede als „eine Spielart jener Unmenschlichkeit“ kritisiert, „die mit dem unreflektierten Kauderwelsch einer längst verjährten Menschlichkeit so oft eine Verständigung zwischen Menschen verhindert.“ (Zit. n. Höllerer/Miller 1967: 170)
- 28 Kempowski selbst hat Einsprüche gegen seine Strategie einer kontextfreien Präsentation immer wieder mit dem Hinweis abgewiesen, dass die Texte für sich selbst sprechen müssten: es sei am Leser, auf das „Monstrum“ (Kempowski 2005: 374) Echolot zu reagieren. Solche Entkoppelung von Zeugnis und Historie macht die Texte zu rein emotionalen Triggern, die erst in der Rezeption des Echolots zur Vernunft kommen könnten; nicht die Geschichte also hätte die Dokumente gemacht, sondern den Dokumenten ist es aufgetragen, Geschichte zu machen. Das verschweigt freilich, dass die Selektion von Stimmen immer auch eine Ausblendung von Stimmen bedeutet; und dass – mit Roman Jakobson zu sprechen – eine Störung der referentiellen Funktion der Rede eben in erster Linie eine Störung des Kontextes darstellt.

3) Die Zitation der Stimmen.

- 29 Die Rede davon, dass es sich bei „Karl Kraus’ *Letzten Tagen der Menschheit* eigentlich“ um „eine dramatisierte Zitatengirlande“ handle (Drews 2006: 49f.), lässt zumindest dann, wenn dies das Prinzip der ‚Montage‘, des ‚Arrangements‘ oder der ‚Collage‘ legitimieren soll, außer acht, dass für Karl Kraus das Zitat nicht wie für Kempowski eine Form für das ‚Noch-einmal-auferstehen-Lassen‘ (vgl. Kempowski 2005: 141) des Vergangenen, sondern eine horrible Form des Gegenwärtigen war und blieb. („Denn über alle Schmach des Krieges geht die der Menschen, von ihm nichts mehr wissen zu wollen, indem sie zwar ertragen, daß er ist, aber nicht, daß er war.“ Kraus 1986: 10) Wiederauferstehen-Lassen des Nationalsozialismus gegen zeitgenössische Zeugenschaft des Furchtbaren – dieser Unterscheidung hat sich das Echolot auch in Hinsicht auf Lanzmanns *Shoah*-Projekt zu stellen, aber das nur als Nachtrag. Die aktiv Textzusammenhang stiftenden Techniken von ‚Collage‘, ‚Montage‘ oder ‚Arrangement‘ (um es über die Wortklasse zur Kenntlichkeit zu bringen: „ich arrangiere“ die Geschichte, „ich montiere“ die Geschichte, „ich collagiere“ die Geschichte) ziehen Beziehungslinien und schaffen Bezüge, die in den einzelnen Textpassagen und über sie hinweg zwischen den zitierten Stimmen aufgetan werden. In Frageform: Wessen Rede wird im Echolot neben welche Rede gesetzt? Wer spricht mit wem in einer Konfiguration, die allein das Buch veranstaltet?
- 30 Auch wenn alle Choreographie der Stimmen an das ordnende Datum delegiert erscheint, konstruieren doch Textkürzung und Anordnung der Texte die Bezüglichkeiten unterschiedlichster Stimmen. Auch hier gilt, dass die Techniken der ‚Montage‘, des ‚Arrangements‘ bzw. der ‚Collage‘ nicht nur dezidierte „Deutungsabsicht“ (Reich-Ranicki/Löffler/Karasek 2000: 310) verraten, sondern in das Stimmgeschehen und die Rede der Zeugnisse selbst eingreifen. In *Culpa* findet sich ein kurzer Eintrag, der anzeigt, was dabei auf dem Spiel steht: „13.3.1986. // TV: Beim Umschalten [Zappen] **zwischendurch den ganzen Jammer erlebt**. Hier die Eisenbahnwaggons mit den KZlern, dort die schnulzenden, treppensteigenden

Schlagersänger. Und Wissenschaftler, die uns den Ursprung des Lebens erklären.“ (Kempowski 2005: 81; Hervorhebung A. D.) Man ist versucht, das zuzuspitzen: Nicht die Gegenüberstellung von Nicht-Zusammen-Gehörigem ist es, worauf das Echolot in erster Linie zielt, nicht auf das, was in den Texten gesagt wird, sondern – viel nachhaltiger – auf einen tragischen „Jammer“ des ‚Arrangements‘.

- 31 Der Literaturwissenschaftler Michail Bachtin, dessen Arbeit über den deutschen Bildungsroman in Russland von deutschen Bombern vernichtet wurde und dessen Arbeiten seit 1969 auch in deutscher Sprache vorliegen, sagt an einer Stelle:

Eine lebendige Äußerung, die sinnvoll aus einem bestimmten historischen Augenblick, aus einer sozial festgelegten Sphäre hervorgeht, muß notwendig Tausende lebendiger Dialogstränge berühren, die [...] um den Gegenstand der Äußerung geflochten sind, muß notwendig zum Teilnehmer am sozialen Dialog werden. Sie entsteht ja aus ihm, aus diesem Dialog, als seine Fortsetzung, als eine Replik und nähert sich dem Gegenstand nicht von irgendeiner beliebigen Seite. (Bachtin 1979: 170)

- 32 Man braucht nicht mehr, um erkennbar zu machen, weshalb die Rede von einem ‚Dialog der Stimmen‘ im Echolot eine Formel ist, die verstellt, dass die Äußerungsinstanzen, die 1993 ff. miteinander in Kempowskis Buchprojekt kommunizieren, niemals in einem realen, schon gar nicht „lebendige[n]“ „sozialen Dialog“ zueinanderstanden.

- 33 Karl Heinz Bittel, der Lektor auch von Kempowskis Echolot, hat ein Nachwort zur Entstehung des Echolots verfasst; sein Text zu *Culpa* setzt ein mit den Worten:

Audiat et altera pars – auch die Gegenpartei soll gehört werden, so lautet eine lateinische, juristische Verfahrensregel. Nur so nämlich, wenn beide Kontrahenten zu Wort kämen, sei es möglich, sich ein gerechtes Urteil zu bilden. Menschen, die etwas gemeinsam erlebt haben, wissen über das Erlebte oft ganz verschiedene Geschichten zu erzählen, jeder mit subjektivem Recht. (Kempowski 2005: 361)

- 34 Was will das Echolot prozessieren? Die Gesetz und Recht aufrufende Szene beruft sich für den einen und den „anderen Teil“ auf „Paare“, also die lebensweltliche Beziehung zweier sich nahestehender Menschen, und stellt gleich darauf Bittels eigene zeitweilig krisenhafte Beziehung zu Kempowski aus. Das mutet im Licht des verhandelten Gegenstands auch deshalb merkwürdig an, weil Kempowski den ‚Dialog der Stimmen‘ andernorts dezidiert außerhalb menschlicher Verhältnisse denkt:

Wir sollten den Alten nicht den Mund zuhalten, wenn sie uns etwas erzählen wollen, und wir dürfen ihre Tagebücher nicht in den Sperrmüll geben, denn sie sind an uns gerichtet – die Erfahrungen ganzer Generationen zu vernichten, diese Verschwendung können wir uns nicht leisten. Wir müssen uns bücken und aufheben, was nicht vergessen werden darf: Es ist unsere Geschichte, die verhandelt wird [...] DAS ECHOLOT gehört jenen, die geduldig den Stimmen lauschen, die in der Stratosphäre stehen. Das Zuhören kann es möglich machen, dass wir endlich ins reine kommen miteinander. (Kempowski 1993: 7)

- 35 Motiv und Ziel des Projekts provozieren eine Umkehr der Frage nach dem ‚Zusammenhang‘ der Stimmen in Echolot: Nicht, was korrespondiert stimmlich, sondern, entscheidender: Was geht stimmlich nicht zusammen in diesem Buch? Anders und im etymologischen Sinn: Was ist ‚inkompatibel‘?

4) Das totale Buch

Anfang der 1980er Jahre begann Kempowski, biografische Materialien von einfachen Menschen zu sammeln, indem er Anzeigen in der Wochenzeitung *Die Zeit* aufgab. Er erhielt Unmengen an Tagebüchern, Briefwechseln, Lebensaufzeichnungen und Fotografien von Menschen aus unterschiedlichen Kreisen und Zeiten. [...] 2005 vermachte er sein Biografien-Archiv, das mittlerweile hunderttausende Fotos und Millionen Blatt Papier umfasst, der Akademie der Künste in Berlin, wo es seither fachlich betreut wird. (Wikipedia 2019b)

- 36 Reich-Ranicki hat in seiner Verwerfung der ersten Abteilung des *Echolots* ausdrücklich dem *Sammler* Kempowski Respekt gezollt. Er könne „manchmal nachts nicht schlafen, weil er all die im Archiv versammelten Stimmen gleichzeitig vor sich hinflüstern höre – ein nicht enden wollendes Gemurmel ...“, so steht es in *Culpa* unter dem Datum des 2. September 1987 (Kempowski 2005: 112). Für den 8. Oktober 1989 ist vermerkt: „Was mir noch Kopfschmerzen macht: die Anordnung der Beiträge im Tag. Soll sie dialogisch erfolgen oder einfach geographisch. Ich neige dem ersteren zu. Im Grunde ist der Beginn mit Hitler und der Schluß mit Auschwitz jeden Tag schon der Anfang einer dialogischen Gestaltung.“ (ebd.: 145) Im Eintrag vom 3. März 1991 heißt es: „Echolot“; immer noch am 1. Januar, der nun fertig ist. Hildegard liest ihn mir heute abend vor, und ich war ganz zufrieden. Das wird auf die Leser so wirken, als ob ich überhaupt nichts daran gemacht hätte.“ (Ebd.: 163)
- 37 Dass Kempowskis Autorschaft an *Echolot* nicht nur in der problematischen Konfiguration der Texte liegt, hat zuletzt Valéria Sabrina Pereira (2013) nachgewiesen. Sie hat drei Stellen des *Echolots* mit den Zeugnissen im Archiv verglichen und ist zum Befund gelangt, dass Kempowski nicht nur Schriftträger selektierte und aus den Schriftträgern einzelne Textpassagen ausschnitt, sondern auch in diesen selbst Kürzungen vornahm, ohne diese allerdings zu kennzeichnen.⁷ Kempowskis Buch erforderte somit nicht nur eine Übersetzung der Schriftträger aus dem Archiv, sondern verletzte schon vorab deren Integrität. Das Zeugnis des Archivs wird in der Konstruktion des Buches zu einem Zeugen in einem unausgewiesenen Gerichtsverfahren, das sich über die Idee des Buches legitimiert.
- 38 Es ist wiederum Bittel, der in dem Band *Culpa* seine Erfahrungen mit der Herausgabe des Buches beschreibt – übrigens unter dem von Kafka geliehenen, in der Zeit nach dem Nationalsozialismus allerdings anders als zu Kafkas Zeit zu verstehenden Titel *Beschreibung eines Kampfes*. Bittel zitiert darin aus Kempowskis Arbeits-Tagebuch:

„Vom Verlag nichts. Ich warte schon nicht mehr. Es ist wieder so, dass der Autor als letzter sein Buch zu sehen kriegt.“ Aber am Nachmittag [so Bittel, A. D.] war es dann soweit: „Wir öffneten das bleischwere Paket mit vier Exemplaren des *Echolot*, in Popcorn eingebettet, das die Hunde sofort probierten, aber bald davon abließen. Auch die Hühner – herbeigeeilt – verzichteten nach einer Kostprobe. Wir saßen am Pavillon bei Tee und begutachteten dann das Werk, dessen Gestaltung 100prozentig ist. Natürlich sind die Bände etwas groß, aber das Leinen fasste sich angenehm an, Papier gut, Fotos in Ordnung – Herz, was begehrtst du mehr?“ [...] Und das Erstaunlichste: Das Monstrum verkaufte sich – trotz des hohen Preises. Bis Weihnachten über 25 000mal. Nachdem das Werk schon bald nach Erscheinen zu einem der spektakulärsten Erfolge in der Geschichte des Knaus Verlags geworden war, erging ein Vorstandsbeschluss, die miniaturisierten vier roten Leinenbände, eingebettet in einen Acrylwürfel, als dekorative Briefbeschwerer fertigen zu lassen. Das Objekt wurde an sämtliche Vorstandsmitglieder

verteilt. Auf verschlungenen Wegen gelangte eines dieser Stücke auch auf meinen Schreibtisch. Der Acryl gewordene Beweis, dass man es hier mit einem Klassiker zu tun hat. Ich schenkte das schöne Stück an den Autor weiter. (Kempowski 2005: 374f.)

- 39 Was hier in Superlativ und Miniatur gefeiert wird, ist die Idee des Buches gegen die Textzeugen im Archiv. Wenn Moritz Baßler die „rhetorischen Strategien“ des Echolots im „Nacheinander des alten Mediums Buch“ (Baßler 2010: 22) verorten kann, spricht dies dafür, dass das Echolot nicht zuletzt von der materialiter verkörperten Totalisierungsleistung der Buchform zehrt. Noch vor allem, was Kempowskis Projekt sagt, symbolisiert es die Totale, es verspricht den totalen Krieg.

VI. Zuallerletzt: Memoria

- 40 Es ist das wunderbare Verdienst von Frances A. Yates, in ihrer kulturgeschichtlichen Studie *The Art of Memory* (1966/1990) gezeigt zu haben, dass Ordnungen der Memoria mit genau ausgearbeiteten Systemen der Zugehörigkeit arbeiten – einen oder mehrerer Menschen zu erinnern, heißt nicht nur, seinen/ihren Namen zu erwähnen oder seine/ihre Stimme für die Nachwelt zu bewahren, sondern diesem/diesen Menschen und seiner/ihrer Stimme auch ihren angemessenen, rechtmäßigen Platz zuzuweisen. Letzteres verweigert Kempowski programmatisch: „Man müßte, wenn alles fertig ist, die ganze Geschichte durch eine Art Reißwolf jagen, der nach ständig wechselnden Prinzipien die Sätze austauschen würde. Das Ganze wäre dann zwar unlesbar, käme dem jedoch, was ich beabsichtige, näher.“ (Kempowski 2005: 173)
- 41 Diese Phantasie zerstört nicht nur alle kulturelle Leistung des Buches, derer sich Kempowskis parasitär bemächtigt, es macht vor allem die Sprecher bzw. Sprecherinnen in den Stimmen unkenntlich. Wir sind da schlechterdings bei einem „Chor der Leiden, bei dem alle Unterschiede einebnenden Universalismus der Opfer“ (Köhler 2006: 74). Wenn alle Stimmen durcheinanderschreien, murmeln, durcheinanderseuzfen etc., hört man niemanden mehr. Nun wäre freilich auch das nichts, was der deutschen Nachkriegsgeschichte und ihrem Verhältnis zur Vergangenheit unbekannt wäre. Kempowski, am 27. Jänner 1989: „Hauptarbeit das ‚Echolot‘. Die Sache rundet sich. Ohne ‚offizielle‘, also bereits veröffentlichte Texte werde ich nicht auskommen. Den publizierten KZ-Zeugnissen stelle ich die anonymen Zeugnisse aus dem Archiv gegenüber, das Raunen. ‚Das Raunen‘ wäre auch ein guter Titel [...]“ (Kempowski 2005: 128)
- 42 Soviel lässt sich in Theodor W. Adornos *Jargon der Eigentlichkeit* über Heidegger nachlesen: ‚Raunen‘ bezeichnet jenen entkontextualisierenden, „jeden klaren Gedanken vereitelnden Gestus“, der nicht nur „aus Gegenaufklärung und Antimoderne aller Spielarten bekannt ist“ (Michler 2014), sondern immer auch die Frage von Verbrechen und Strafe als Frage nach Schuld und Sühne mitverhandelt. Kempowski:

Den Guten, die auch immer ein wenig böse sind, und den Bösen, die auch von einer Mutter geboren wurden, habe ich zugehört, und ich habe ihre Texte zu einem Dialog formiert. Die Arbeit rief in mir die unterschiedlichsten Gefühle wach: Verständnis und Verachtung, Ekel und Trauer. Zum Schluß, als ich den großen Chor beisammen hatte und das Ganze auf mich wirken ließ, stand ich plötzlich unter ihnen, und es überwog das, was wir mit dem Wort ‚Liebe‘ nur unzulänglich bezeichnen können. (Kempowski 1993: 7)

- 43 Klaus Köhler dazu in kurzer Form: „Es geht darum, dass in diesen zentralen Jahren des für die Menschheitsgeschichte singulären Zivilisationsbruches die Täter-Opfer-Perspektive durch die Oh-Mensch-Allüre ersetzt wird.“ (Köhler 2006: 74) Es ist die Rede vom ‚Menschen‘, die hier gegen Menschen und Menschenwürde gerichtet ist; die Chronik im *Echolot* lässt nicht wieder „noch einmal auferstehen“, sie führt noch in der Memoria Krieg.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail M. (1979): *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. und eingeleitet v. Rainer Grübel. Aus dem Russischen v. Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Baßler, Moritz (2010): *Geschichte: naivste Form der LITERATUR?* Paul Valéry in Walter Kempowskis *Echolot*, in: Lutz Hagestedt (Hg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz – Erinnerungskultur – Gegenwartsbewältigung*. Berlin/New York: de Gruyter, 15–26.
- Carp, Stefanie (1995): *Schlachtbeschreibung. Ein Blick auf Walter Kempowski und Alexander Kluge*, in: Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.): *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*. Hamburg: Hamburger Edition, 664–679.
- Cornelißen, Christoph (2005): *Geordnete Erinnerungen an den Untergang. Betrachtungen zu Walter Kempowskis Abgesang '45*, in: Kerstin Dronske (Hg.): „Nun muß sich alles, alles wenden“. *Walter Kempowskis Echolot. Kriegsende in Kiel*. Neumünster: Wachholtz, 40–43.
- Damiano, Carla A. (2005): *Walter Kempowski's Das Echolot. Shifting and Exposing the Evidence via Montage*. Heidelberg: Winter.
- Drews, Jörg (2006): „Die Dämonen reizen – und sich dann blitzschnell umdrehen, als sei nichts“. Über Walter Kempowski, in: *Text und Kritik* 169 (Jänner 2006), 44–52.
- Drews, Jörg (2009): *Das Echolot*, in: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart/Weimar: Metzler. Zitiert nach: *Kindlers Literatur Lexikon Online*: www.kll-online.de, Zugriff am 30.09.2019.
- Dusini, Arno (2005): *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink.
- Hobsbawm, Eric (1989): *Das imperiale Zeitalter. 1875–1914*. Aus dem Englischen v. Udo Rennert. Frankfurt a.M.: Campus.
- Hobsbawm, Eric (1995): *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Aus dem Englischen v. Yvonne Badal. München: Hanser.
- Höllerer, Walter/Miller, Norbert (Hg.) (1967): *Der Zürcher Literaturstreit (Dokumentation) = Sprache im technischen Zeitalter 22* (1967).
- Kempowski, Walter (1993): *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943*. 4 Bde. München: Albrecht Knaus.
- Kempowski, Walter (2005): *Culpa. Notizen zum Echolot. Mit Seitenhieben von Simone Neteler und einem Nachwort von Karl Heinz Bittel*. München: Albrecht Knaus.
- Köhler, Klaus (2006): *Die Chronik als Apologie. Walter Kempowski und die Welthöllen der Menschheit*, in: *Text und Kritik* 169 (2006), 72–81.
- Kraus, Karl (1986): *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*, in: *Schriften*. Hg. v. Christian Wagenknecht. Bd. 10. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Meier, Christian (1995): *Ein direkter Zugang zur Vergangenheit unserer Eltern? Reflexionen auf Kempowskis Erfolg*, in: *Merkur* 12 (1995), 1128–1133.
- Michler, Werner (2014): *Zentralmatura offenbart Bankrott schulischer Fachkultur*, in: *Der Standard* (12. Mai 2014). Abgerufen von www.derstandard.at/story/1399507259844/zentralmatura-offenbart-bankrott-schulischer-fachkultur, Zugriff am 30.09.2019.
- Musil, Robert (1952): *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 2. Reinbek b.H.: Rowohlt.
- Musil, Robert (1978): *Das hilflose Europa Oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste [1922]*, in: *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden. Kritik.*, in: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 2. Reinbek b.H.: Rowohlt, 1074–1094.
- Online-Wörterbuch (2019): *Abgesang*. Abgerufen von www.wortbedeutung.info/Abgesang, Zugriff am 30.09.2019.



- Pereira, Valéria Sabrina (2013): Die Hand des Autors. Walter Kempowski und *Das Echolot*, in: Weimarer Beiträge 59 (4/2013) 4, 526–545.
- Raddatz, Fritz (1993): Die Hauptsache ist der Sieg fürs Vaterland und die Gesundheit unseres lieben Vatis für uns, in: Die Zeit (10. Dezember 1993).
- Reich-Ranicki, Marcel/Löffler, Sigrid/Karasek, Hellmuth (2000): ... und alle Fragen offen. Das Beste aus dem Literarischen Quartett. Hg. v. Stephan Reichenberger unter Mitarbeit von Alex Rühle. Mit einem Vorwort von Johannes Willms. München: Buch und Medien 2000.
- Ricoeur, Paul (1988–1991): Zeit und Erzählung. 3 Bde. Aus dem Französischen v. Andreas Knop. München: Fink.
- Schöttker, Detlev (2016): Chronistik der Moderne – Die literarische Überwindung des Historismus (Raabe, Benjamin, Brecht, Kluge, Johnson), in: Weimarer Beiträge 62 (1/2016), 57–76.
- Sina, Kai (2012): Sühnewerk und Opferleben. Kunstreligion bei Walter Kempowski. Göttingen: Wallstein.
- White, Hayden (1991): Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Aus dem Amerikanischen v. Peter Kohlhaas. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Wikipedia (2019a): Das Echolot. URL: de.wikipedia.org/wiki/Das_Echolot. Zugriff am 30.09.2019.
- Wikipedia (2019b): Walter Kempowski. URL: de.wikipedia.org/wiki/Walter_Kempowski. Zugriff am 30.09.2019.
- Willms, Johannes (1993): Die Kritik in der Krise. Das verstörende Echo auf Walter Kempowskis kollektives Tagebuch *Das Echolot*, in: Süddeutsche Zeitung (31. Dezember 1993).
- Yates, Frances A. (1990): Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare [ohne Angabe zur Übersetzung]. Weinheim: Akademie.

Anmerkungen

- 1 Die ersten Überlegungen zu diesem Aufsatz wurden am 20. Mai 2014 im Rahmen der Ringvorlesung *Literatur und Chronistik* an der Universität Wien (SS 2014) vorgetragen; Gelegenheit zur Diskussion verdankt sich auch dem von der Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien vom 21. bis 22. November 2014 in Regensburg organisierten Workshop *Tagebücher zwischen Quelle und Text* (Konzept: Volker Depkat und Wolfram Pyla).
- 2 Detlev Schöttkers Aufsatz geht auf die einleitende Vorlesung zu der Ringvorlesung *Literatur und Chronistik* an der Universität Wien (SS 2014) zurück.
- 3 Zum Archiv-Problem vgl. Ricoeur 1988–1991, insbes. Bd. 3: 185–200 (Abschnitt *Archiv, Dokument, Spur*).
- 4 Das Musil-Zitat stammt aus dem Text *Das hilflose Europa Oder Reise vom Hundertsten in Tausendste [1922]* (Musil 1978), mit dem korrekten Wortlaut: „So sieht also Weltgeschichte in der Nähe aus; man sieht nichts.“
- 5 Zur Bezeichnung „Kamerad“ vgl. die Eintragung vom 8. September 1993 (Kempowski 2005: 346).
- 6 Zugleich leicht bearbeitete Fassung der Preisrede bei der Übergabe des Thomas Mann Preises an Walter Kempowski am 7. August 2005 in Lübeck.
- 7 Im Falle des Abdrucks von bereits veröffentlichten Texten mussten in der Endredaktion des *Echolots* die entsprechenden Auslassungszeichen eingefügt werden.

Zusammenfassung

In Form eines *kollektiven Tagebuchs* verhandelt Walter Kempowskis *Echolot* nach fünf Jahrzehnten jene katastrophalen Ereignisse des Zweiten Weltkriegs, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch jeder chronikalischen Ordnung entbehrten. Bei Kempowski sollten die Betroffenen resp. ihre Aufzeichnungen und Briefe ‚selbst‘ zu Wort kommen und Geschichte schreiben. Doch diese Uniformierung von Selbstzeugnissen muss aufs Kritischste hinterfragt bleiben: Es ist nur scheinbar ein ‚neutrales‘ Vorhaben, Autorschaft vordergründig aus der Hand zu geben, Texte ihres Kontextes zu entheben und gerade für die Zeit des singulären Zivilisationsbruches eine totale Dialogizität zu suggerieren. Es scheint vielmehr, als führe die Chronik im *Echolot* noch in der Memoria Krieg.

Abstract

The Diary at War: Walter Kempowski's 'Echolot': With his *collective diary Echolot*, Walter Kempowski attempted from 1993 onwards to present a unified chronicle of World War II: by giving their 'own' voice to those concerned, or rather their diary records, and having them write history. Arno Dusini's contribution shows the clear limits of such an endeavour and



points out the huge problems of the claim of seemingly relinquishing authorship, taking texts out of their context and suggesting a total dialogue in a time of a singular breach of civilization. As a result, it seems the chronicle in the *Echlot* is still waging war even in memory.

Schlagwörter: Holocaust, Zweiter Weltkrieg, Memoria, Chronistik, Tagebücher, Walter Kempowski, Das Echlot

Keywords: holocaust, Second World War, memoria, chronistics, diaries, Walter Kempowski, Echlot

Autor/in

Arno Dusini

Universität Wien

