

**In was für Missetaten sind wir geraten? Schuld und Religion bei Walter
Kempowski**

Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (M.A.)
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Julian Tietz

geboren in

Pinneberg

Hamburg 2011

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Darstellung des Forschungsstandes: ‚Spiegelung Gottes‘ vs. Kunstreligion	6
3. Schuldproblematik bei Walter Kempowski	9
3.1 Tadellöser & Wolff	10
3.2 Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten	13
3.3 Alles umsonst	16
4. Religiöse Motive in ausgewählten Werken	18
4.1 Romane	18
4.1.1 Mark und Bein	18
4.1.2 Alles umsonst	24
4.2 Gedichte	50
4.2.1 Langmut	50
4.3 Hörspiele	66
4.3.1 Moin Vaddr läbt	66
4.3.2 Alles umsonst. Briefe an die Mutter	71
5. Fazit	85
6. Literaturverzeichnis	89
7. Anhang	94

1. Einleitung

In Walter Kempowskis Werk finden sich zahlreiche religiöse Bezüge – evozierte biblische Bilder, eingeschobene Zeilen aus Kirchenliedern und Gebeten und ebenso die Umsetzung derartiger Motive in metaphorisch hermetischer Art. Es werden kirchliche Abbilder geschaffen, sowohl in architektonischem wie auch institutionellem Bezug. Der Autor verweist durch Selbstkommentare, die teilweise schon wie konkrete Leseanweisungen anmuten, auf die große Rolle derartiger Bezüge für das Verständnis seines Werkes. So betitelt Kempowski selbst sein Gesamtwerk inoffiziell als ‚Improperien‘ – die Heilandsklagen zur Feier vom ‚Leiden und Sterben Christi‘ im Rahmen der katholischen Karliturgie. Die Klagen richten sich diesbezüglich in erster Linie nicht an das Volk Israel, obwohl dessen Rettung durch Gott in ihnen aufgegriffen wird, sondern vornehmlich an die Christenheit. Durch die liturgische Klage wird jeder Christ aufgefordert sich zu fragen, inwiefern er gesündigt bzw. Gott verraten hat. In Bezug auf Kempowski meint dies die allgemeine Schuldfrage, nicht nur die des Individuums, sondern auch die Schuld ganzer Völker, die durch Einzelne und deren Erinnerung repräsentiert wird: „Wer hat die Schuld, in was für Missetaten sind wir geraten?“¹ Dieses Zitat aus Johann Hermanns Choral *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* – apologetisch aufgegriffen im Roman *Mark und Bein* – mag stellvertretend für die Schuldfrage in Kempowskis Werk stehen; gleichzeitig verknüpft es selbige mit der Frage nach Religion. Der Begriff ‚Improperien‘ mahnt also die Wachrufung und Bewahrung von Schuld im Gedächtnis. Es geht zunächst nicht um Tilgung solcher Schuld, sondern lediglich um eine Form der Erinnerungskultur, die das Individuum mittels religiöser Dekodierung abzurufen vermag. Dies mag auch für den Autor Kempowski gelten, der sich die Schuldfrage stellvertretend für eine ganze Generation zu stellen scheint, wie Benjamin von Stuckrad-Barre in Bezug auf das *Echolot*-Projekt hinsichtlich des bevorstehenden Todes Kempowskis und Überlegungen zur Bedeutung des genannten Chorals vermutet:

Sein gesamtes Werk ist durchwoben von der brutalen, dabei niemals hämischen Variation über das Päckchen, das ein jeder zu tragen hat, welche Schuld, welches

¹ Kempowski: *Mark und Bein*, S. 131.

Schicksal einer mit sich auch herumträgt, in welche Missetaten er geraten ist – Kempowski war immer der Rucksack-Experte, den vor allem interessierte, wie dieser jeweils geschultert wurde. Nun trägt also dieser spätestens durch sein Mammut-Collagewerk ‚Das Echolot‘ zum Paradeschulterer des Landes Gewordene seinen Defekt, der gleichzeitig seine Rettung ist, so prosaisch mit sich herum, in diesem Nylonrucksack.²

Kempowskis Begegnung mit Religion ist in seiner Jugend stark durch musikalische Aspekte geprägt: „Wenn der Chor am Sonntagvormittag in der Kirche Choräle sang, war das Erbauung und Unterhaltung zugleich, eine Annäherung an geistige Regionen mittels der Sinne.“³ Zwar ist er bereits in jungen Jahren fasziniert von der katholischen Dogmatik bzw. dem ‚mystischen Charakter‘ und betreibt intensives Bibelstudium:

Ein persönliches Verhältnis zu Gott suchte er damals indes nicht. Weder betete er, noch hielt er stille Zwiesprache. ‚Von da kam keine Hilfe. Im Gesang fand ich sie, in der Manifestation des Glaubens durch Wort und Lied, in der Musik.‘⁴

Die Bibel als religiöses und literarisches Vermächtnis beschreibt Kempowski später aber als eines der wichtigsten Bücher überhaupt:

Und welche Bücher haben Bestand, über die Jahre hinweg? Er überlegt eine Weile. ‚Christian Morgenstern, mit seinen grotesken Gedichten‘, sagt er schließlich, ‚nie nachlassend, die Ehrenrettung der deutschen Literatur. Außerdem Kafka.‘ Und: Die Bibel, immer wieder. In meiner langen Zuchthauszeit war es mein großes Glück, die Bibel zu besitzen, obwohl das eigentlich verboten war. Die Bibel ist für mein Leben das Allerwichtigste – dass es Menschen gibt, die nie in das Alte Testament hineingeschaut haben, ist mir unbegreiflich. Und jetzt wollen sie die Bibel abschaffen, wollen ‚Gott‘ durch ‚Göttin‘ ersetzen, das ist eine Katastrophe.⁵

Die zusammengefassten Einzelschicksale im *Echolot* bezeichnet Kempowski mit Bezug auf die biblische Geschichte des Turmbaus zu Babel⁶ – ein Motiv, das im Gesamtwerk mehrfach auftaucht – als Stimmen eines ‚babylonischen Chorus‘. Diesen Terminus nutzt er auch in der Beschreibung eines Hofganges in Bautzen, als er vom Beginn des Sammelns von Schicksalen erzählt:

² Stuckrad-Barre, Benjamin von: Ich sterbe doch gerne. In: Der Spiegel 19/2007

³ Hempel, Dirk: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie. München 2004, S. 84.

⁴ Ebd.

⁵ Eichel, Christine: Ein Haus wie ein Roman. In: Cicero. Magazin für politische Kultur, Nr. 4/2007, S. 152-158.

⁶ Vgl. Gen 11, 1-9.

An einem Winterabend des Jahres 1950 wurde ich in Bautzen über den Gefängnishof geführt, und da hörte ich ein eigenartiges Summen. Der Polizist sagte: ‚Das sind Ihre Kameraden in den Zellen, die erzählen sich was.‘ Ich begriff in diesem Augenblick, daß aus dem Gefängnis nun schon seit Jahren ein babylonischer Chorus ausgesendet wurde, ohne daß ihn jemand wahrgenommen oder gar entschlüsselt hätte[...].⁷

Kempowski macht sich eben dies zur Aufgabe, die babylonische Verwirrung zu lösen bzw. sie wenigstens hörbar zu machen, aus dem Unbewussten zu holen.

Neben den ‚Improprien‘ überlegte Kempowski, sein Gesamtwerk auch mit einer in seinen Werken häufig auftauchenden Floskel zu betiteln – ‚Alles umsonst‘. Im Kontext besagter Floskel geht es in Romanen, Gedichten und Hörspielen meistens um Schuldkontexte – das Gesamtwerk also als eine mögliche ‚Antwort‘ auf die Schuldfrage. Ebenso bleibt der ‚Alles umsonst‘-Kontext doch immer mit der Frage nach Religion verknüpft. Deshalb erscheint die Frage nach der Schuld als geeigneter Anknüpfungspunkt, die umfangreichen religiösen Bezüge in Kempowskis Werk zu untersuchen.

In der folgenden Arbeit soll die vielfältige Funktionalität der religiösen Bezüge im Œuvre Kempowskis anhand eingehender Motivanalysen erschlossen werden. Der Fokus liegt hier auf den Texten selbst. Parallelen zur Autorbiographie sind in vielen Fällen zwar vorhanden, die folgende Untersuchung geht jedoch von der Selbständigkeit des Textes aus und hat den Anspruch, die Bezüge zu Bibel, Kirchenliedern etc. auch außerhalb des Wirkungs- und Schaffensbereiches des Autors auf ihre Geltung hin zu überprüfen. Das bedeutet, dass für die folgende Arbeit weniger Autorinszenierung, die reale Person Kempowski und ihr Verhältnis zu Religion gegenständlich ist, sondern vielmehr die Frage, ob und wie Religion als gemeinsamer gesellschafts-historischer Hintergrund intertextuell als Bedeutungsträger nutzbar gemacht wird. Wirken die religiösen intertextuellen Bezüge als Mittel zur Verknüpfung der Thematiken der einzelnen Werke Kempowskis? Diesbezüglich stellt sich darüber hinaus die Frage nach der Relevanz von Moralität. Wird ein moralisches System entwickelt und erscheint die christliche Moral hier möglicherweise durch die vielfältigen Verweise als eine Art ethischer Vorschlag?

⁷ Hempel, Dirk: Kempowskis Lebensläufe. Berlin 2007, S. 17f.

An vielen Stellen im Gesamtwerk wird auch eine kirchliche Abwesenheit – räumlich aber auch im Glauben der Menschen – beschrieben. Stellt dies möglicherweise eine Kritik dar – eine Kritik an der vom Glauben abgefallenen Gesellschaft oder aber an der entfremdeten Kirche, die den Bezug zum Gläubigen verloren hat?

In der Forschung wurden Bibelbezüge bzw. intertextuelle religiöse Verweise in Kempowskis Œuvre bisher nur wenig behandelt. Gita Leber und Kai Sina haben Dissertationen zur Religion bei Kempowski verfasst, beziehen ihre Erkenntnisse jedoch auf den Autor und seine Biographie bzw. untersuchen eine Autorinszenierung im Religiösen. Dieser Ansatz wurde in der folgenden Arbeit nicht verfolgt, sondern vielmehr der Diskurs der einzelnen Texte Kempowskis untereinander, wie sie miteinander über religiöse Bezüge in Dialog treten und neue Bedeutungsansätze für die Literaturwissenschaft – aber auch für die Leserschaft Kempowskis – offerieren: „Der Inter-Text ist nicht unbedingt ein Feld von Einflüssen; vielmehr eine Musik von Figuren, Metaphern, Wort-Gedanken; es ist der Signifikant als Sirene.“⁸

Die religiösen Motive werden im Folgenden am Beispiel ausgewählter Werke Kempowskis untersucht. Es werden Romane, Gedichte und Hörspiele betrachtet, um die Umsetzung der Bibelmotivik im ganzen Spektrum der Gattungsvielfalt Kempowskis bewerten zu können. Stellvertretend für das Romanwerk stehen die beiden Fluchtromane *Alles umsonst* und *Mark und Bein*, die sich beide stark auf den ‚Alles umsonst‘-Kontext beziehen und gemeinsam inhaltlich – Miterleben der Flucht aus Ostpreußen bzw. retrospektiver Nachvollzug selbiger – das Werk beschließen.⁹ Beide Werke werden bereits durch ein Bibelzitat bzw. ein Kirchenlied eingeleitet und somit schon von vornherein in ein religiöses Umfeld versetzt. Im Gedichtband *Langmut* findet sich eine Dichte biblischer Bezüge, wie sonst in kaum einem Werk Kempowskis. Außerdem vermögen die Gedichte stellvertretend für die Reflexion über die Knasterfahrung in

⁸ Barthes, Roland: Über mich selbst. Aus dem Franz. von Jürgen Hoch. München 1978, S. 158.

⁹ Gita Leber spricht diesbezüglich in Bezug auf das Gesamtwerk Kempowskis von Pro- bzw. Epilog.

Bautzen und die damit zusammenhängenden übrigen Publikationen¹⁰ zu stehen. Die Hörspiele *Moin Vaddr läbt* und *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* stellen den Schluss dieser Arbeit dar. *Moin Vaddr läbt* knüpft im Ansatz an die Vatersuche als großes Thema des Gesamtwerks, aber auch an die Vatersuche mit religiösem Kontext in *Mark und Bein* an. Das Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* wurde bislang kaum von der Kempowskiforschung betrachtet.¹¹ Der zu Grunde liegende Text ist eine frühe Arbeit Kempowskis und beinhaltet zahlreiche biblische Motive.

Weitere Werke Kempowskis werden am Rande betrachtet. Von einer Untersuchung des *Echolot*-Projekts wurde auf Grund des Collage-Charakters und der schwierigen Vergleichbarkeit mit den genannten Werken hinsichtlich religiöser Bezüge bewusst abgesehen.

2. Darstellung des Forschungsstandes: ‚Spiegelung Gottes‘ vs. Kunstreligion

Die Forschung hat sich bisher nur wenig mit religiösen Bezügen bei Walter Kempowski beschäftigt. Eine Ausnahme stellen zwei Dissertationen – eine theologische von Gita Leber und eine literaturwissenschaftliche von Kai Sina – dar, die jedoch eine andere Zielsetzung verfolgen als die vorliegende Arbeit; dennoch gibt es natürlich Berührungspunkte. Beide Arbeiten wurden bislang noch nicht publiziert.¹²

Gita Leber untersucht in ihrer Arbeit – „*Die Spiegelung Gottes*“: *Walter Kempowski theologisch gelesen* – intertextuelle Bezüge bzw. „Sitz im Leben“-Arrangements, die Entstehungssituation des Textes bzw. seine Funktion. Es geht um die Darstellung der Mehrschichtigkeit des Werkes Walter Kempowskis, die Rekonstruktion von religiösen Formen und

¹⁰ Vgl. Kempowski, Walter: *Im Block*. Ein Haftbericht. München 1987. und Ders.: *Ein Kapitel für sich*. München 1975.

¹¹ Da zu diesem Hörspiel keine Druckfassung existiert, findet sich im Anhang dieser Arbeit ein Transkript des Werkes, aus dem zitiert wird. Das Transkript wurde angefertigt von Janina Diamanti mit Ergänzungen von Dominik Stoltz.

¹² Die Dissertation von Gita Leber erscheint im März 2011 beim EB-Verlag unter dem Titel: „*Die Spiegelung Gottes*“: *Walter Kempowski theologisch gelesen*; Kai Sina publizierte einen Artikel zu Thematiken seiner Dissertation in: Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Berlin/New York 2010, S. 403-422.; ein weiterer Artikel, auf den sich die Ausführungen in diesem Kapitel beziehen wird 2011 veröffentlicht: Sina, Kai: *Maskenspieler, Stellvertreter, Märtyrer. Formen und Funktionen der Autorinszenierung bei Walter Kempowski*. In: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Kontroversen - Bündnisse - Imitationen: Geschichte und Typologie schriftstellerischer Inszenierungspraktiken*. Heidelberg 2011. [In Vorbereitung]

Motiven und die Feststellung einer ‚intentio operis‘. Die intertextuellen Bezüge werden anhand des Romanwerks Kempowskis nachgewiesen. Es geht hier um Kategorien wie Bibelrezeption, die Darstellung der Kirche als Gebäude, liturgische und musikalische Motive, biblisch-theologische Figureninszenierungen, theologische Reflexionen, die Darstellung des Pastorenstandes in den Figuren in Kempowskis Werk und die Untersuchung einer möglichen theologischen Strukturierung des Romanwerks.

In den „Sitz im Leben“-Arrangements geht es ebenfalls um intertextuelle bzw. intermediale Bezüge, jedoch nicht direkt um das Romanwerk Kempowskis, sondern um die Rekonstruktion der Fortsetzung des Romanwerks durch den Autor in der Inszenierung seines Hauses und seines Lebens:

Über das Werk hinaus wird die Verschränkung des theologischen Zeichenreservoirs mit den Lebensinskriptionen in der Biografie Kempowskis aufgezeigt, deren späte Selbstinszenierungsmuster (von Körperinskriptionen bis hin zur Umgebungs- und Auftrittsgestaltung) in dieser Perspektive nicht etwa als gekünstelt erscheinen, sondern als authentische – freilich im Modus einer Art reflexiv und inszenatorisch gebrochener Authentizität – Gestaltungen bewusster Lebensführung.¹³

Die Darstellung der Bildung des Romanwerks nach biblischem Vorbild des ‚leidenden Gerechten‘ führt hier zur Erkenntnis von Kempowskis Selbstverständnis – seinen Lebensweg mittels dieses Motivs zu begreifen. Gita Leber sieht vor allem in Kempowskis Verständnis von Schuld und dessen Thematisierung im Romanwerk in Verbindung mit christlicher Tradition, christlichen Bezügen Anregungen für die systematische Theologie:

sich beim Verständnis von „Religion als Lebensdeutung“ in einem neu reflektierten methodischen Verständnis auf die holografischen Musterspeicher christlicher Tradition in verschiedenen Medien zu beziehen: vom Schrifttum bis zur Musik, von kulturellen Artefakten bis zu jenen lebendigen Traditionsspeichern, die uns in historischen Vorbildern und aktuellen Lehrern begegnen.¹⁴

Gita Leber versucht, eine religiöse bzw. biblisch-christliche Gesamtkonzeption von Kempowskis Romanwerk nachzuweisen bzw. bietet der Literaturwissenschaft diese mögliche Betrachtungsform an. Das

¹³ Gita Leber in einer Kurzcharakteristik zu ihrer Dissertation „*Die Spiegelung Gottes*“: *Walter Kempowski theologisch gelesen*.

¹⁴ Ebd.

Romanwerk wird als konzipierte biblische Heilsgeschichte nachvollzogen. Dieser Ansatz verfolgt eben auch die Intention, Kempowski selber – als Text – lesbar zu machen: „die Inszenierungen in seinem Haus sowie seine Selbstinszenierungen werden interpretierbar als Fortführung seiner Literatur mit anderen Medien. Das Leben und das Werk Kempowskis bilden eine durchdachte und durchkomponierte Einheit.“¹⁵

Kai Sinas Forschungsansatz geht von Kempowskis Selbstbezeichnung seines Œuvres als Improperien aus:

Darunter dann der Titel, der das gesamte Werk bezeichnet: ‚Die Improperien‘. Damit wird das literarische Werk mit den ‚ergreifende[n] Klagen des Gekreuzigten über die grenzenlose Undankbarkeit seitens seines Volkes‘ (Braun 1993: 140) identifiziert, die in der katholischen Karfreitagliturgie von Priester und Gemeinde während der Kreuzverehrung gesungen werden, so informiert das *Liturgische Handlexikon* in der Bibliothek von ‚Haus Kreienhoop‘.¹⁶

Sina versteht das Œuvre als literarische Einheit und geschlossenes Werk¹⁷, das durch die Bezugnahme auf die Religion in seinen einzelnen Teilen Verbundenheit erfährt.¹⁸ Dieser Bezug auf die Religion seitens Kempowskis lässt eine liturgische Lesart des Textes zu und somit die Vermutung einer religiösen Funktion. Hier vermutet Sina einen kunstreligiösen Anspruch von Kempowskis Werken und verweist diesbezüglich auf Heinrich Detering¹⁹ und dessen dritte Bedingung der Kunstreligion:

das Bestreben, der Kunst bestimmte Funktionen von Religion zuzuschreiben. Das Verhältnis von Kunst und Religion kann dabei typologisch in zwei Kategorien unterteilt werden: Im *Modus der Kooperation* werden religiöse Wahrheiten künstlerisch neu verkündet[...] religiöse Kunst und kirchliche Religion *konvergieren*; hiervon ist auch mit Blick auf Kempowskis ‚Improperien‘ auszugehen.²⁰

Dieses kunstreligiöse Konzept wird bei Sina nicht bloß auf den Werkkomplex, sondern auch besonders auf die Autorschaft, die

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Sina, Kai: Kempowskis kunstreligiöses Werk- und Autorschaftskonzept. In: Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/New York 2010, S. 404.

¹⁷ Sina verweist diesbezüglich auf Baron, Ulrich: ‚Man sieht mich nicht, man hört mich nicht, ich bin der Schnitt.‘ Eine Schlussbemerkung zur Vollendung von Walter Kempowskis *Echolot*-Projekt. In: *Literaturen* 5, S. 25.

¹⁸ Vgl. Sina, Ebd., S. 404.

¹⁹ Vgl. Detering, Heinrich: Kunstreligion und Künstlerkult. In: *Georgia Augusta* 5. 2007, S. 124-133.

²⁰ Vgl. Sina, Ebd., S. 405.

Autorinszenierung bezogen. Vor allem die Bautzen-Thematik, die Auseinandersetzung mit der Haftzeit, scheint diesbezüglich relevant. Es geht um stellvertretendes Leiden für die Schuld des deutschen Volkes. Sina bezieht dies nicht bloß auf das Romanwerk – z.B. durch ein Zitat aus dem Roman *Ein Kapitel für sich*: „Ein Opferleben führen, stellvertretend leiden“²¹, sondern eben auch auf den Autor, der sich selbst als ‚Stellvertreter‘ versteht und inszeniert. So beschreibt Sina eine Szene aus dem Film *Sichtachsen. Notizen aus Kreienhoop*²², in der Kempowski – beim ‚Bibelstechen‘ umgeben von Heiligenfiguren – über einen unter seinem Schreibtisch eingelassenen Stein aus einem Steinbruch in Bautzen spricht, der Teil einer Erinnerungskultur für ihn ist:

Dieser Autor inszeniert seine Arbeit wie auch sein Werk als eine Art sakramentalen Ritus – darin aber zugleich auch als eine Bürde, wie Kempowski nicht müde wird zu betonen; dabei lässt er keinen Zweifel daran, dass ihm seine Aufgabe von höherer Stelle aufgetragen wurde[...].²³

3. Schuldproblematik bei Walter Kempowski

Die Schuldfrage ist eines der zentralen Themen in Walter Kempowskis Werk. In Romanen, Tagebüchern, Befragungsbänden, Hörspielen wird die damit verbundene Problematik vielschichtig dargestellt: Die Schuld des Individuums bezüglich Verrats und der Zerstörung der eigenen Familie, die Schuld des Vaters und auch der gesamten Vätergeneration und wie die Folgegeneration eben diese geerbt hat, aber auch allgemein die Schuldhaftigkeit des Krieges, der Kriegsparteien – die Russen, die die Familie ins Zuchthaus sperrten, die Engländer, die Rostock bombardierten und natürlich die Verbrechen der Nazis und wie die gesamte Bevölkerung in völlig unterschiedlichem Maße an ihnen partizipierte.

In den folgenden Unterkapiteln wird die Schuldfrage bzw. die Darstellung verschiedener Schuldkomplexe exemplarisch erörtert. Als Beispiele dienen der Roman *Tadellöser & Wolff* als repräsentativer Roman der Deutschen

²¹ Kempowski: Kapitel, S. 21.

²² Vgl. Heinz-Hoek, Marrike (Hrsg.): *Sichtachsen. Notizen aus Kreienhoop*. Walter Kempowski führt durch sein Haus. Dokumentarfilm. DVD. Bremen 2007.

²³ Sina, Kai: Maskenspieler, Stellvertreter, Märtyrer. Formen und Funktionen der Autorinszenierung bei Walter Kempowski. In: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Kontroversen - Bündnisse - Imitationen: Geschichte und Typologie schriftstellerischer Inszenierungspraktiken*. Heidelberg 2011 [In Vorbereitung].

Chronik, der Befragungsband *Haben sie davon gewußt? Deutsche Antworten*, der auf eine sehr direkt gestellte Schuldfrage verhältnismäßig indirekte Antworten enthält und der letzte Roman Kempowskis, *Alles umsonst*, der für die Thematisierung der Frage nach Religion einen wichtigen Anknüpfungspunkt darstellt. Schuldaussagen und –reflexionen finden sich auch in großem Umfang in Kempowskis Geschichtscollage *Echolot*.²⁴

Der Autor selber verweist auf die Wichtigkeit des *Echolot*-Projekts hinsichtlich der Schuldfrage, indem er seinem Tagebuch zur Entstehung des Werkes den Titel *Culpa* gibt.²⁵ Besagtes Tagebuch enthält auch gleich zu Beginn einen Verweis auf den Zusammenhang von Schuld und Religion. In der Schilderung eines Traumes wird der Mangel an kirchlicher Präsenz und Glauben an sich thematisiert:

1.1.1980

T: Merkwürdiger Traum: Ich sei als junger Pfarrer an eine verlotterte Kirche gekommen und halte die Liturgie auf lateinisch. Nur einige wenige antworten krächzend meiner wohltonenden Stimme: Sursum corda. Als ich die Epistel verlesen will, fehlt die Bibel.²⁶

Die Untersuchung der im *Echolot* facettenreich dargestellten Schuldproblematik kann an dieser Stelle nicht umfassend behandelt werden, weshalb exemplarisch für die collagierte Fremdaussage zur Schuldfrage der genannte Befragungsband Kempowskis betrachtet wird.

3.1 Tadellöser & Wolff

Die Schuldfrage wird im Roman *Tadellöser & Wolff*²⁷ nur indirekt gestellt und es wird keine konkrete Schuldzusprechung vorgenommen. So arrangiert sich die Familie Kempowski mit den Lebensbedingungen unter dem aufstrebenden Naziregime; es wird sich sogar besonders wirtschaftlicher Aufschwung erhofft. Statt einer Infragestellung werden Anzeichen von Schuld teilweise ignoriert, was sich in der Nutzung einer von

²⁴ Kempowski, Walter: *Das Echolot*. Ein kollektives Tagebuch. Abgesang '45. München: 2005; Ders.: *Das Echolot*. Ein kollektives Tagebuch. Barbarossa '41. München 2002; Ders.: *Das Echolot*. Ein kollektives Tagebuch. Fuga furiosa. München 1999; Ders.: *Das Echolot*. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943. München 1993.

²⁵ Kempowski, Walter: *Culpa*. Notizen zum ‚Echolot‘. München 2007.

²⁶ Ebd., S. 9.

²⁷ Kempowski, Walter: *Tadellöser & Wolff*. München 1971.

Sprachklischees geprägten, floskelhaften Sprache zeigt, die eine nicht vorhandene sprachliche Leichtigkeit im Umgang mit der Wirklichkeit suggeriert. Dies zeigt sich besonders in den Äußerungen des Vaters Karl Georg Kempowski, der gerade beim Tischgespräch mit der Familie bemüht scheint, ernsthafte Themen zu umgehen bzw. ins Banale zu führen: „Ob er mal Feinde totgeschossen habe? Nicht daß er wüßte, er habe immer nur so ungefähr in die Richtung gehalten. Das seien dann so schwarze Punkte.“²⁸

Dieses Verhalten des Vaters – die Nutzung von Sprachklischees – wird von den Söhnen in Teilen übernommen. So äußert sich Robert in ganz ähnlicher Form als es um den kriegsversehrten Lehrer Dr. Otterstedt geht, der seine Schüler mit der philosophischen Frage nach der inneren Wahrheit konfrontiert. Die Frage bleibt im Tischgespräch der Kempowskis unbeantwortet. Sie wird nicht diskutiert, sondern stattdessen wird das Gespräch ins Floskelhafte und Alltägliche gezogen: „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!‘“²⁹

Besonders auf dem Bildungssektor wird der Einfluss des Naziregimes deutlich. Dies zeigt sich am Beispiel von Walters Lehrer, der seinen Schülern das Kopfrechnen auf paramilitärische Weise beizubringen versucht: „In der Rechenstunde hob er zuweilen unvermittelt beide Arme; wie ein Priester. Aufspringen: Kopfrechnen, eine Seite gegen die andere.“³⁰

Interessant scheint diesbezüglich auch, dass die paramilitärische Lehrmethodik einhergeht mit dem Vergleich des Lehrers mit einem Priester. Walter wird Mitglied der Hitlerjugend und fügt sich widerwillig in die Ordnungsübungen³¹, Boxkämpfe³² und Geländespiele³³. Ihm missfällt die zwanghafte Teilnahme an Aktivitäten der Hitlerjugend, die dahinter stehende Ideologie stellt er zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht in Frage. So scheint das Befremdliche, Ute in seiner Uniform zu sehen, einzig in ihrem Aussehen zu liegen:

²⁸ Ebd., S. 23.

²⁹ Ebd., S. 45.

³⁰ Ebd., S. 41.

³¹ Vgl. ebd., S. 51.

³² Vgl. ebd. und S. 61.

³³ Vgl. ebd., S. 53.

Abends probierte Ute meine Kluft an. („Laß das bloß keinen sehn!“) Ich schloß ihr das Koppel, die Hose saß ziemlich stramm. Sie marschierte ein paar Mal auf und ab und machte „Heitler“ vor dem Spiegel.³⁴

Der Hitlergruß als Repräsentanz der nationalsozialistischen Ideologie bleibt unbeachtet, lediglich das Vordergründige, das Aussehen der Uniform und die assoziierte Prügelei unter den Jungen bei der Hitlerjugend, findet Erwähnung: „Das Käppi sei pfundig. [...] Ob wir uns bei den Pimpfen oft hauten, wollte sie wissen.“³⁵

Nach Ausbruch des Krieges verschwimmen die Grenzen zwischen den familieneigenen Sprachklischees und der nationalsozialistischen Propaganda zunehmend. Einerseits tritt diese Vermischung in den Tischgesprächen der Kempowskis auf, beispielsweise in der Abwertung der Nachbarstaaten: „Die Franzosen wären ein Volk ohne Kultur“³⁶ oder „Das sei das Polnische, was da rauskomme.“³⁷ Andererseits findet sich propagandistische Sprache als Einschub zwischen den Aussagen der Akteure in Form von Kriegsberichterstattung, Radio-, Zeitungsberichten. Der Übergang zwischen beiden Äußerungsformen ist hier jedoch oftmals fließend: „Deutschland siegt und siegt: Deutschland siegt sich noch tot! Das habe Churchill gesagt.“³⁸ Karl Georg Kempowski, der nach der Ablehnung seiner freiwilligen Meldung zum Dienst dennoch einberufen wird, relativiert in Teilen seine Haltung zur Deutschen Wehrmacht; zwar kritisiert er nicht direkt Antrieb oder Ideologie, aber das Vorgehen der Soldaten selber ist ihm zuwider:

Aus Frankreich kehrte er erbost zurück. Diese Plünderungen, nein, das hätte es im Weltkrieg nicht gegeben. Er sei ja völlig iben. Sein Bursche hatte ihm goldene Löffel zustecken wollen, in einem Schloß geklaut.³⁹

Es findet eine indirekte Schuldzusprechung statt als Sven Sörensen von der Gestapo festgehalten wird; durch die Fürsprache der Mutter wird seine Freilassung erwirkt. Es findet außerdem ein Infragestellen der staatlichen

³⁴ Ebd., S. 52.

³⁵ Ebd., S. 52.

³⁶ Ebd., S. 132.

³⁷ Ebd., S. 133.

³⁸ Ebd., S. 121.

³⁹ Ebd., S. 131.

Restriktionen seitens der Jugend statt. Zwar wird auch hier keine offene Schuldzusprechung vorgenommen, die Kritik der Jugendlichen zeigt sich jedoch gerade in deren Wahl von Kleidung und Musik.

Die Schilderung des Luftkriegs wirft die Frage nach der Schuld der Zerstörung Rostocks durch die Bomben der Engländer auf. Auch hier findet die Schuldfrage keine konkrete Beantwortung. Die Schuld ist präsent und unauslöschbar, die Akteure müssen sich trotz allem mit der Situation arrangieren, um zu überleben. Zur Reflexion über Schuld scheint keine Zeit zu bleiben: „Meine Mutter war Luftschutzwart für drei Häuser, sie mußte alle Leute aus dem Schlaf trommeln.“⁴⁰

Als Karl Kempowski ein letztes Mal auf Heimaturlaub ist, hat sich die Stimmung deutlich gewandelt. Mit wenig Überzeugung bringt er die ewig gleichen Parolen hervor, während der Familie die Schuldfrage bereits bewusst ist: „Im Mohrenarsch ist's duster. Mische sich überall 'rein.“⁴¹ bzw.

Dann funktioniere alles besser, flutsche nur so. ‚Hier Division Großdeutschland‘, das klänge gleich ganz anders, da spritze alles. Und dann ein Ärmelstreifen, der sei schließlich auch nicht zu verachten.⁴²

Die fremde Schuldhaftigkeit, die in der Zerstörung der Heimatstadt liegt, und die immer näher liegende eigene Schuld kommen zum Ende zusammen, als man in der Rostocker Wohnung auf die Russen wartet; die floskelhafte Sprache scheint hier zur neuen Bedeutung der möglichen eigenen Schuld überzugehen: „‚Wie isses nun bloß möglich‘, sagte meine Mutter.“⁴³

3.2 Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten

Im Befragungsband *Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten*⁴⁴ wird eine sehr konkrete Schuldfrage an die Individuen der Gesellschaft gestellt. Es geht um die Verbrechen der Nazis – insbesondere bezieht sich die Titelfrage auf die Konzentrationslager – und inwiefern die Bevölkerung davon wusste bzw. an ihnen partizipierte. Direkte oder indirekte

⁴⁰ Ebd., S. 161.

⁴¹ Ebd., S. 368.

⁴² Ebd., S. 369.

⁴³ Ebd., S. 479.

⁴⁴ Kempowski, Walter: *Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten*. München 1979.

Schulduweisungen werden nur durch die Befragten vorgenommen. Die Reihung der Antworten geschieht chronologisch und somit teilweise auch inhaltsbezogen, jedoch unabhängig von Urteilen über Schuld und Unschuld. Tatsächliches Nichtwissen wird von den Befragten nur selten proklamiert. Aus der Retrospektive erscheint die verbreitete „Ohne-mich-Einstellung, mit der man sich 1945 der Verantwortung für die Nazi-Verbrechen zu entziehen suchte“⁴⁵, weniger verbreitet als angenommen. Der Großteil der Befragten scheint umfangreichere Erklärung zu intendieren; nur selten sind die Antworten so kurz, wie die erste im Befragungsband aufgenommene: „Nein, ich nicht; nee.“⁴⁶ Die unbedingte Ablehnung der eigenen Schuld ist aber – wenn auch meist ausführlicher – immer wieder anzutreffen. So beginnen viele Antworten zunächst mit einer abwehrenden Verneinung, um dann eine Erklärung folgen zu lassen: „Nein. Selbst durch Mundpropaganda nicht, ehrlich nicht. Da war ja jeder vorsichtig. Wenn’s wirklich jemand erfahren hätte, der hätte sich gehütet, das weiterzuerzählen.“⁴⁷ Der grundsätzlich Schuld verneinenden Haltung folgen aber auch teilweise dem gänzlich widersprechende, detaillierte Erläuterungen. So berichtet ein Buchhändler nach der geschilderten Abwehrformel, wie er auf einem Bahnhof bei Krakau gesehen hat, dass einige Menschen von SS-Leuten auf grausame Art verprügelt wurden: „Und wie die da drauflosschlugen, da sagten wir: Um Gottes willen! Ist das womöglich unsere Aufgabe? Wird uns das mal bevorstehen, daß wir das auch machen müssen?“⁴⁸ Der bloßen Ablehnung folgt die Erkenntnis der fremden Schuld und in der Retrospektive die Möglichkeit der eigenen Schuld. Wie in dieser Aussage scheinen fremde und eigene Schuld in den Antworten zunehmend zu verschwimmen. So gibt es im Angesicht der historisch belegten Schuld, akzeptiert als fremde Schuld, als Schuld des Staates, deutliche Ablehnung in den Aussagen: „Nee. An so was Schreckliches habe ich überhaupt nie geglaubt. So was Schreckliches mag ich gar nicht im Gedächtnis behalten.“⁴⁹ Aber genauso wird noch weiter gegangen und Unverständnis über angebliches Nichtwissen der betreffenden Generation geäußert: „Jeder

⁴⁵ Ebd., S. 5.

⁴⁶ Ebd., S. 8.

⁴⁷ Ebd.; vgl. auch ebd., S. 12.

⁴⁸ Ebd., S. 52.

⁴⁹ Ebd., S. 12.

Bürger wußte zumindest während des Krieges: wenn einer nicht spurte im Sinne der Partei, dann mußte er verschwinden und wohin, das war bestimmt jedem bekannt.⁵⁰ Die Anschuldigung der ‚älteren Generation‘ beinhaltet auch das äußernde Individuum; jedoch ist unklar, ob der Äußernde sich hier tatsächlich in gleicher Weise schuldbeladen sieht wie seine Altersgenossen. Vielmehr scheint er aus einer Abseitsstellung heraus anzuklagen, denn er selbst ist sich der belastenden Schuld bewusst bzw. gesteht sie ein – die Leugnung erscheint als Weiterführung der eigenen Schuld. Andere Aussagen leugnen nicht das Wissen um Verbrechen, um die fremde Schuld, aber schränken die Verantwortung des Individuums ein: „Wir wußten davon, aber nicht speziell was und wo.“⁵¹

In Bezug auf die eigene Schuld bzw. die damalige Nichterkenntnis derselben in Verbindung mit dem durchaus vorhandenen und expliziten Wissen über die Verbrechen im Dritten Reich werden in den Aussagen teilweise sehr ausführliche Schilderungen vorgenommen, die durchaus die eigene Schuld anerkennen: sie liegt im unangebrachten, blinden, aber gleichzeitig zeitgemäßen Patriotismus:

Aus patriotischen Gründen hatte ich mir einen Hakenkreuzwimpel ans Rad gebunden. [...] Als sie mich mit Pappen und Steinen bewarfen, sagte ich es dann doch meinen Eltern [...], Die Zigeuner sind im KZ Neuengamme, endlich sollen die mal richtig arbeiten, außerdem sind das alles Kommunisten.⁵²

Alle Antworten im Befragungsband *Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten* sprechen auf die eine oder andere Art von Schuld. Die unterschiedliche Art des Reflektierens der Individuen aus der Retrospektive lässt eine Fokussierung oder gar eine Lösung der Schuldfrage nicht zu, stellt aber einen Querschnitt der deutschen Bevölkerung einer Generation dar und offeriert mögliche Ansichten zu fremder, zu eigener Schuld und zur Schuld einer gesamten Generation.

⁵⁰ Ebd., S. 10.

⁵¹ Ebd., S. 12.

⁵² Ebd., S. 29.

3.3 Alles umsonst

Der Roman *Alles umsonst*⁵³ verweist mit dem Titel bereits auf die Thematisierung der Schuldfrage im Roman *Mark und Bein*:

Alles umsonst! ALLES UMSONST! Und er meinte damit nicht den Tod seiner Mutter und nicht den des Vaters [...], sondern die Qual der Kreatur, das an den Pfahl gehenkte Fleisch, das Kalb, das er gesehen hatte, gefesselt und geknebelt, den Verschlag in der Marienburg zur Marter vorbereitet, den schlurfenden Zug der Menschen unter einem verdammenden Himmel.⁵⁴

Im Gegensatz zum retrospektiven Wiederentdecken Ostpreußens und der persönlichen Vergangenheit des Protagonisten in *Mark und Bein* geht es in *Alles umsonst* um das direkte Miterleben der Verhältnisse in Ostpreußen zum Ende des Krieges – die bevorstehende Flucht. Schon der Titel charakterisiert die Situation des Leidens, in der sich die an der Handlung beteiligten Personen befinden – ihr ungewisses Schicksal:

Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst,
die Sünde zu vergeben;
es ist doch unser Tun umsonst
auch in dem besten Leben.⁵⁵

Das dem Roman voranstehende Zitat Martin Luthers kennzeichnet die Schuldhaftigkeit der Menschen, deren leichte Rührung durch das Göttliche, den schwerlich aus eigener Kraft zu suchenden Weg aus der Schuld – die Sündenvergebung im Protestantismus. Der Titel eröffnet nicht nur Interpretationsansätze in Bezug auf den Roman *Alles umsonst*, sondern auch einen Bezug zum Gesamtwerk: Einerseits sind viele Einzelschicksale gemeint, andererseits auch die Gesamtheit der Deutschen an sich und im ganz großen Kontext die Menschheit, die hier schuldbehaftet ist.

Die Einzelschicksale im Roman spiegeln dann auch den Schuldkontext wider, auch wenn kaum direkte Schuldzuweisung oder moralische Wertung vorgenommen wird:

Unter dem Portal stieß sie noch einmal auf den Pastor. [...] und näherte sich ihr nachdrücklich, und dann machte er Andeutungen und rückte schließlich damit heraus, daß es einen Mann für eine Nacht zu verbergen gälte, einen Flüchtling...Eine einzige

⁵³ Kempowski, Walter: *Alles umsonst*. München 2006.

⁵⁴ Kempowski: *Mark und Bein*, S. 203f.

⁵⁵ Kempowski: *Umsonst*, S.7.

Nacht? Ob sich das machen ließe? Das sei allerdings was Politisches, deshalb auch zu niemandem ein Wort.⁵⁶

Katharina von Globig, die hier vom Pastor zu etwas Verbotenem aufgefordert wird, steht im Zwiespalt zwischen bürgerlicher bzw. familiärer und christlich-moralischer Verpflichtung: „Andererseits, mußte einem solchen Menschen nicht geholfen werden? War das nicht Christenpflicht?“⁵⁷ In den Überlegungen, den Befürchtungen bezüglich dessen, was passieren könnte, schwingt das Wissen um die Konzentrationslager mit: „Ein fremder Mann? Für eine Nacht? Womöglich eine dieser gestreiften Existenzen?“⁵⁸ Das Versagen einer ganzen Bevölkerungsschicht und ihre Schuldhaftigkeit werden in der Person des ehemaligen Kolonialwarenhändlers Drygalski deutlich. Dieser erscheint als Kind seiner Zeit, als jemand, der sich mit den Nazis arrangiert hat, selbst Nazi aus Verzweiflung geworden ist: „Oberwart Drygalski vom Gauheimstättenamt, Zweigstelle Mitkau, lange arbeitslos und nun in fester Stellung.“⁵⁹ Die Stellung als Oberwart bedingt die Bereitschaft zum Verrat seiner Mitmenschen und so möchte Drygalski den Golbigs unbedingt etwas anhängen: „Drygalski sah nicht nur in der Siedlung nach dem Rechten, seit Jahren hielt er auch die Globigs unter Beobachtung.“⁶⁰ Mit Schuld verbunden ist aber auch Drygalskis familiäre Situation; er misshandelte seinen Sohn, der in seiner Jugend Gedichte schrieb und nun gefallen ist. Der Verlust lässt Drygalski sich seiner Schuld bewusst werden und führt zum späten Bedauern. Ebenso kostet der Aufstieg zum Nazi Drygalski seine Frau, die mit der Schuld nicht fertig wird: „Seit es dem Herrn Drygalski besser ging, ging es seiner Frau schlechter“⁶¹; zunächst erkennt Drygalski jedoch nicht den Grund und agiert sehr selbstbezogen: „Der Sohn gefallen, die Frau kümmert dahin und im Keller neuerdings Ratten, wenn man die Spuren richtig deutete?“⁶² Er lässt seine Frau und die damit verbundene, schuldbehaftete Situation zum Ende bei der Flucht zurück: „Drygalski sei übrigens auch auf und davon, der habe seine

⁵⁶ Ebd., S.117.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S. 136.

⁶⁰ Ebd., S. 139.

⁶¹ Ebd., S. 140.

⁶² Ebd.

Frau einfach sitzen lassen!“⁶³ Zum Ende tauscht Drygalski seinen Platz auf der letzten Barkasse, um Peter, dem Sohn der Globigs, zur Flucht zu verhelfen. Dies erscheint als Ausdruck seiner Schuldgefühle, als Akt der Menschlichkeit. Die Schuld führt für die meisten Personen in den persönlichen Untergang; die Flucht beinahe aller – bei Peter bleibt es unklar – schlägt fehl. Die Individuen erfahren Tod, Zurücklassung und Einkerkierung. Es bleiben viele Fragen offen, die Schuldfrage scheint jedoch in Teilen Beantwortung zu finden und kumuliert mit der Frage nach Religion: „Sie hatten sich aufgestellt wie zum jüngsten Gericht und warteten auf den Urteilsspruch.“⁶⁴

4. Religiöse Motive in ausgewählten Werken

4.1 Romane

4.1.1 Mark und Bein

Die religiösen Bezüge in Kempowskis Werk sind ebenso vielfältig wie die Funktionalität der vorkommenden Motivik. Um sie zu erschließen, ist es geboten, zunächst nach einem Anknüpfungspunkt zu suchen. Als geeignetes Bindeglied erscheint die Schuldfrage in den Fluchtromanen Kempowskis *Mark und Bein* und *Alles umsonst*. Diese beiden Werke stehen schon deshalb im Umfeld christlicher Bezüge, weil sie jeweils durch ein Bibelzitat bzw. den Auszug eines Kirchenliedes eingeleitet werden. Bei *Mark und Bein* handelt es sich um einen Auszug aus dem Brief an die Hebräer:

Das Wort Gottes ist lebendig und kräftig und schärfer denn kein zweischneidig Schwert, und dringt durch, bis daß es scheidet Seele und Geist, auch Mark und Bein, und ist ein Richter der Gedanken und Sinne des Herzens. (Hebr 4,12)⁶⁵

⁶³ Ebd., S. 356.

⁶⁴ Ebd., S. 380.

⁶⁵ Vgl. auch Off 2, 12: „Und dem Engel der Gemeinde in Pergamon schreibe: Das sagt, der da hat das zweischneidige Schwert [...]“.

Das zweischneidige Schwert meint im Hebräerbrief keinesfalls eine Einerseits/andererseits-Beziehung, sondern fungiert als Zeichen für Recht und Gerechtigkeit – für den Verlass auf das Wort Gottes. Dieses Wort soll nicht bloß gehört, sondern innerlich angenommen werden. Im Fokus steht die kritische Erneuerung der Gedanken, der Sinne und des Verstandes - die Erkenntnis dessen, was richtig und was falsch ist, mit dem Ziel der inneren Heilung, des Freiwerdens von Schuld. Diesbezüglich relevant ist der Kontext, in dem die beschworene Trennung durch das Wort Gottes steht; es geht darum, der Ruhe Gottes nachzueifern, rekurrierend auf den siebenten Tag der Schöpfung, die Vollendung der vollkommenen Welt:

Es ist also noch eine Ruhe vorhanden für das Volk Gottes. / Denn wer zu Gottes Ruhe gekommen ist, der ruht auch von seinen Werken so wie Gott von den seinen. / So lasst uns nun bemüht sein, zu dieser Ruhe zu kommen, damit nicht jemand zu Fall komme durch den gleichen Ungehorsam. (Hebr 4, 9-11)

Im Anschluss an das *Mark und Bein* voranstehende Zitat findet im Hebräerbrief die Konkretisierung eines Geltungsbereiches statt: „Und kein Geschöpf ist vor ihm verborgen, sondern es ist alles bloß und aufgedeckt vor den Augen Gottes, dem wir Rechenschaft geben müssen.“ (Hebr 4, 13). Während seiner Reise nach Ostpreußen und der Wiederentdeckung der eigenen Vergangenheit, der Begegnung am jeweiligen Todesort der Eltern sucht der Protagonist Jonathan Fabrizio immer mehr nach Antwort auf eine zu stellende Schuldfrage. Im Gegensatz zur Trennung von Mark und Bein durch das Wort Gottes scheint die Erkenntnis und Festlegung von Schuld und Unschuld, von Schuldigen und Unschuldigen – Opfern und Tätern – doch weniger deutlich möglich als Jonathan es sich erhofft. Zur Lösung der Problematik der Schuldfrage ist es nötig, die Bedeutung einer solchen zu relativieren bzw. die Entscheidung diesbezüglich abzugeben – möglicherweise an eine Erlöserinstanz.

Das Fehlen einer solchen Instanz im Leben des Protagonisten wird bereits sehr früh deutlich. Als er über den Tod des Vaters nachdenkt, der auf der Frischen Nehrung umgekommen ist, weckt dies bei ihm Erinnerungen an Bilder aus alten Erdkundebüchern. In Bezug auf die Kurische Nehrung steht hier ein Zitat aus einem Gedicht Agnes Miegels, das sich auf die Pest des

Jahres 1708 bezieht: „Doch die Pest ist des Nachts gekommen / Mit den Elchen über das Haff geschwommen.“⁶⁶ In besagtem Gedicht wird die nahende Pest als Gottesverlassenheit interpretiert: „Gott vergaß uns, er ließ uns verderben.“ Und in eben einer solchen Situation scheint sich Jonathan zu befinden: halb bewusst – den Tod der Eltern als Leidensvorsprung nutzend – und unbewusst – die Schuldfrage noch umgehend.

Die Teilzitiierung von Liedern verbindet auch die biblische Metaphorik mit dem Profanen und spiegelt auf dieser collagierenden Ebene die schon in der Anlage des Romans liegende Ironie wider – der Schriftsteller als Rallyejournalist zur Vorbereitung einer journalistischen Rallye. So wird bei der ambivalenten Beschreibung von Anita Winkelvoss der Schlager *Adios, Marlena* von Michael Stein in abgewandelter Form als *Adios, Madonna* rezitiert.

Fehlende Erlösung, Gottesferne liegt auch in Jonathans Nachvollzug der Flucht aus Ostpreußen mit dem Schiff und dessen Untergang: „[...] und das Schiff legte sich auf die Seite, mit Promenadendeck, Schwimmbad und Mahagoni-Speisesaal, die Schüsseln rutschten zu Boden und die Bestecke, und da wurde kein Choral gespielt! Näher, mein Gott zu dir!“⁶⁷ Die Erwähnung des fehlenden Chorals von Sarah Flower Adams – im Original „Nearer, My God, to Thee“ – stellt die Flucht einerseits in Bezug zum Untergang der Titanic⁶⁸, andererseits ins Umfeld Jakobs, der mit einem Stein unter dem Kopf schlafend von einer Himmelsleiter träumt, auf der Engel hinauf- und herabsteigen.⁶⁹ Die hier ausgedrückte Gottesnähe bleibt den toten Flüchtlingen verwehrt; für sie wird kein Choral gespielt. Totengedenken und Rückerinnerung finden kaum statt und das gilt gleichsam für Jonathans Mutter.

Als Jonathan in Ostpreußen von einer einheimischen Frau gebeten wird, ihr aus Deutschland Medizin für ihre kranke Tochter Maria zu schicken, wird die Schuldfrage beim anschließenden Kaffeetrinken in der Wohnung der Familie unvermittelt aufgeworfen: „Wer hat die Schuld?“ – dies wird

⁶⁶ Miegel, Agnes: *Die Frauen von Nidden*. In: Miegel, Agnes: *Gesammelte Gedichte*. Jena 1936; Agnes Miegel wurde 1879 im preußischen Königsberg geboren.

⁶⁷ Kempowski: *Mark und Bein*, S. 100.

⁶⁸ Als Lieblingsstück von Wallace Hartley, dem Leiter der Musikkapelle der Titanic, soll es angeblich von selbiger beim Untergang des Schiffs gespielt worden sein.

⁶⁹ Vgl. Gen 28, 10-12.

refrainartig, beinahe hymnisch wiederholt. Die Thematisierung der Schuldfrage in dieser Szene ist aufgeladen mit biblischen Metaphern und geht mit vielfältiger Intertextualität einher. Gerade die Figur der Maria erscheint im biblischen Kontext verbunden mit dem Bedeutungskomplex der Schuld bemerkenswert: Die Fürsprecherin Maria, die als einzige frei von der Erbsünde⁷⁰ ist – frei von Schuld; diese ist es, die hier die Schuldfrage stellt. Jonathan – noch nicht bereit, irgendwelche Antworten zu geben – führt die Frage für sich selbst ins Allgemeine: „Einen Welt-Schuld-Verursacher wird man nicht finden können, dachte er, seiner wird man nicht habhaft werden“⁷¹. Die Mariendarstellung – die Tochter, die in einem Zustand des Leidens die Schuldfrage stellt – eröffnet im Kontext des dem Werk voranstehenden Zitats aus dem Brief an die Hebräer – das Wort Gottes als zweischneidiges Schwert – einen weiteren Bedeutungsraum: Die sieben Schwerter, die sieben Schmerzen Mariens:

Und Simeon segnete sie und sprach zu Maria, seiner Mutter: Siehe, dieser ist gesetzt zum Fall und zum Aufstehen für viele in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird / – und auch durch deine Seele wird ein Schwert dringen –, damit vieler Herzen Gedanken offenbar werden. (Lk 2, 34/35)⁷²

Maria Kuschinskis Gedankenwelt bleibt sowohl für die Mutter als auch für Jonathan unzugänglich:

[...]diese sonderbaren Anwandlungen, aus heiterem Himmel, zwanghafte Gedanken an ein Fahrrad auf der andern Straßenseite, das mal da ist und mal weg, und nie sieht man jemanden, dem es gehört, und an Weltuntergang in jeder Form [...].⁷³

Maria ist es nicht möglich, die Gedanken anderer offenbar zu machen, so sie es doch in ihren Reflektionen zu versuchen scheint; die Mutter glaubt lediglich, Maria würde ihr eigenes Glück mit ihren Überlegungen belasten – die Bedeutung, die Tragweite der Weltschuld bleibt ihr verschlossen und sie

⁷⁰ In der katholischen Theologie sind alle Menschen als Nachkommen Adams, mit Ausnahme Marias, der Mutter Jesu, von der Erbsünde betroffen. Im Gegensatz zum übrigen Christentum wird die Erbsünde durch die Taufe vollkommen getilgt.

⁷¹ Kempowski: Mark und Bein, S. 129.

⁷² Weissagung des Simeon im Tempel bei der Darstellung Jesu: Maria und Josef bringen das Kind in den Tempel; die Erstgeburt wird dem Herrn geweiht.

⁷³ Ebd., S.130f.

kann lediglich lamentieren: „Diese dummen, dummen Gedanken.“⁷⁴ Die Schuldfrage wird im Folgenden ergänzt und erscheint in Gestalt eines Kirchenliedes: „Wer hat die Schuld, in was für Missetaten sind wir geraten?“⁷⁵ Dieser Frage voran steht im hier zitierten Lied von Johann Heermann⁷⁶: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen / Daß man ein solch scharf Urteil hat gesprochen?“ Die Antwort im Lied lautet zwei Strophen später: „Ach, meine Sünden haben dich geschlagen; / Ich, mein Herr Jesu, habe das verschuldet, was du erduldet.“ Durch die nicht zitierte, aber implizite Antwort wird wiederum auf die nicht zu bestimmende Weltschuld Bezug genommen. Rhetorisch erscheint diese Frage in *Mark und Bein*, ist die Schwierigkeit der Antwortfindung doch bereits thematisiert worden und der Protagonist Jonathan Fabrizio noch nicht in der Lage, umfassend von kollektiver Schuld auf die persönliche zu reflektieren. Die Übergabe des Medizinfläschchens Marias geschieht mit einem abgewandelten Faustzitat: „[...]o komm herab, du einzige Phiole[...]“.⁷⁷ Im Faust I heißt es: „Ich grüße dich, du einzige Phiole, / Die ich mit Andacht nun herunterhole!“⁷⁸ Der heilige Geist wird angesprochen im Gegensatz zum Wort Mephistos, das der Ausstellung Ullas, der Freundin Jonathans, über Grausamkeit in der Kunst voransteht: „Ich bin ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.“⁷⁹ Die Anrufung erinnert in ihrem Wortlaut auch an Übersetzungen des Pfingsthymnus *veni creator spiritus* bzw. der Pfingstsequenz *veni sancte spiritus*: „o komm herab, du heiliger Geist.“⁸⁰

Die Medizin für Maria soll ihren ‚ungeordnet strudelnden Gedankenstrom glätten‘⁸¹ – ein Vergessenstrunk nicht nur das Individuum, sondern seine Gedanken über die Menschen betreffend. Das Fläschchen ist jedoch leer, die Suche nach der Schuld nicht länger getrübt, sie muss erforscht werden. Und so wird das leere Medizinfläschchen am Sterbeort des Vaters zur ‚Reliquie‘, als Jonathan es als Behältnis für etwas Erde nutzt: „Jonathan

⁷⁴ Ebd., S.131.

⁷⁵ Ebd., S.131.

⁷⁶ Johann Heermann wurde 1585 in Raudten (heute: Rudna/Polen) in Schlesien geboren.

⁷⁷ Ebd., S.131.

⁷⁸ Goethe: Faust I, V. 690f.

⁷⁹ Kempowski: Mark und Bein, S. 17.

⁸⁰ Vgl. auch die Goethe-Übersetzung von 1820: „Komm heiliger Geist du Schaffender“.

⁸¹ Kempowski: Mark und Bein, S. 132.

bückte sich und nahm ein wenig Sand und schüttete ihn in Marias Medizinfläschchen. Ein Kriminalinstitut hätte vielleicht mikroskopische Splitter seines Vaters ausmachen können zwischen den winzigen braunen, schwarzen und quarzenen Steinchen.“⁸²

Reliquienmitnahme findet sich mehrfach in Kempowskis Werk wieder. Besonders in dem zweiten Sowtschick-Roman *Letzte Grüße* stellt diese einen Anknüpfungspunkt dar. So fällt dem Schriftsteller Alexander Sowtschick auf seiner Vortragsreise quer durch die Vereinigten Staaten nicht nur immer wieder die große Bedeutung von Religion in der amerikanischen Öffentlichkeit auf – dieses Verhältnis zum Religiösen scheint er sich teilweise auch für Deutschland und auch in gewissem Maße für seine eigene Person zu wünschen; er beginnt Reliquien zu sammeln, um sie nach Deutschland zu bringen, wie z.B. eine Heiligenfigur, ein geschnitztes Herz, das er bei den Amish People stiehlt und nicht zuletzt auch ein Fläschchen mit Sand⁸³ als Parallele zu Marias Medizinfläschchen, das in *Mark und Bein* auf der Frischen Nehrung gefüllt wird.

Die Erde fungiert hier als Erinnerungsmaterial und -medium, sie ist das Material, aus dem die Menschen gemacht sind, zu dem sie wieder zurückkehren: „Denn Erde bist du, zur Erde musst du zurück.“ (Gen 3, 19) Ebenso wie das Genesiszitat verheißt, kommt der Tote, der Vater, hier metaphorisch aus dem Erdreich, dem Schlamm, um seinen Sohn zu sehen: „Ein Toter war sein Vater, der es mitkriegte, daß man hier und jetzt seine letzten Erdensekunden aufsammelte, ein Toter, der sich drüben nun erhob aus dem warmen Schlamm [...]“⁸⁴ In eben dieses Erdreich kehrt er wieder zurück: „[...] und der Deutsche-Wehrmacht-Leutnant, drüben, konnte zurücksinken in den warmen Schlamm, aus dem er aufgerufen worden war.“⁸⁵ Das Aufnehmen des Sandes erscheint beinahe liturgisch, wird es doch als „Zeremonie“⁸⁶ bezeichnet. Jonathan wird durch fehlende Erkenntnis seiner Mitreisenden gestört und verbleibt in seiner angelernten, lapidaren Ausdrucksweise: „Meine Mutter ist auf der Flucht draufgegangen

⁸² Ebd., S. 231.

⁸³ Vgl. Kempowski: *Letzte Grüße*, S. 379.

⁸⁴ Kempowski: *Mark und Bein*, S. 229.

⁸⁵ Ebd., S. 232.

⁸⁶ Ebd.

[...].⁸⁷ Der Erinnerungsprozess ist aber dennoch vollzogen: „Ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.“⁸⁸ Hier wird auf den christlichen Taufakt Bezug genommen: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen: du bist mein!“ (Jes 43, 1) Der Taufakt und gleichzeitig eine Art Anamnese scheinen vollzogen. Ob die Taufe hier als Ausgang aus der Schuld zu sehen ist, bleibt fraglich. Man weiß nicht, auf wen sich hier der Taufkontext bezieht; es handelt sich nicht um wörtliche Rede. Eine Fokussierung auf Jonathan oder seinen Vater bleibt aus. Vielmehr wird scheinbar eine Allgemeinheit angesprochen: die stetige Rückerinnerung als Mittel des möglichen Erkennens und Lebens mit der Schuld.

Zum Ende verbleibt Jonathan zwar in seinem angelernten Vokabular, aber er ist nun zur Selbstreflexion fähig: „'Abkratzen', dieses Wort kam ihm plötzlich, und er wußte auch, wen er damit meinte, und er versuchte vergeblich, das Wort zurückzudrängen – auf seinen Onkel war es gemünzt, der wie Julius Streicher aussah und doch ein so gutartiger Mensch war. Sechsendachtzig Jahre alt? Abkratzen würde er bald, damit war zu rechnen, und dann wäre die Miete für zwei Zimmer kein Problem.“⁸⁹ Die Schuld ablegen kann Jonathan nicht ohne weiteres, aber Selbstkritik, Schuldbewusstsein, Bewusstsein – dies sind Qualitäten, erworben auf der Reise durch Ostpreußen und speziell durch die in biblischem Kontext stehenden Begegnungen mit Maria und am Sterbeort des Vaters.

4.1.2 Alles umsonst

Ein göttliches, apokalyptisches Gericht scheint es zu sein, dem zum Ende des Romans *Alles umsonst* alle an der Handlung partizipierenden Figuren unterworfen sind. Dieses Gericht erscheint jedoch als Folge aus frevelhaftem Leben, dem persönlichen Sündenfall des Einzelnen. Diesbezüglich ist deutlich ein Verstoß nicht nur gegen grundsätzliche Bedingungen des Miteinanderlebens, sondern speziell gegen christliche Tugenden und die Zehn Gebote festzustellen. Das bedeutet nicht, dass die

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S. 238.

handelnden Figuren archetypische Sünder seien – im Gegenteil. Viele der vorkommenden Personen streben grundsätzlich nach einem Leben im Einklang mit Gottes Geboten und sind sich ihrer Verstöße sehr wohl bewusst, denn daraus resultieren vielfältige Schuldgefühle. Die wichtigste Erkenntnis – ‚alles umsonst‘ – fehlt den meisten jedoch und dies ist ein maßgebender Faktor ihres Leidenszustandes, der so für sie unverstanden bleiben muss. Ausdruck findet die Entwicklung dieses Leidenszustandes häufig in Bibelzitat, Bibelteilzitat, Zitat aus Kirchenliedern oder Volksliedern mit christlichem Hintergrund.

Zu Beginn geht die Schilderung der abgeschiedenen Behaglichkeit Georgenhofs noch mit scheinbar positiven Bibelbezügen einher:

„Am Waldschlößchen schon gedacht: Hier laßt uns Hütten bauen ... Und da habe er im letzten Augenblick das Gutshaus gesehen, wie es da geduckt hinter der Mauer liegt, unter den schwarzen Eichen, und er habe gedacht, hier könne er verschlafen und sich aufwärmen.“⁹⁰

Die Beschreibung Georgenhofs wird hier in Kontext gesetzt zur Verklärung Jesu⁹¹. Jesus, Petrus, Jakobus und Johannes besteigen gemeinsam einen hohen Berg; ihnen erscheinen Mose und Elia und Jesus erstrahlt in einem hellen Licht. Daraufhin äußert Petrus den Vorschlag Hütten zu bauen, der häufig in abgewandelter Form – worauf auch Kempowski verweist – zitiert wird: „Petrus aber antwortete und sprach zu Jesu: HERR, hier ist gut sein! Willst du, so wollen wir hier drei Hütten machen: dir eine, Mose eine und Elia eine.“ (Mt 17, 4) Das Bauen der Hütten findet in der biblischen Verklärungsgeschichte – im Gegensatz zum schon existenten Georgenhof – nicht statt. Stattdessen offenbart Gott den Jüngern den Gottessohn: „Als er noch so redete, siehe, da überschattete sie eine lichte Wolke. Und siehe, eine Stimme aus der Wolke sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören!“ (Mt 17, 5) Die Verheißung Jesu und der darauf verweisende Vorschlag Hütten zu bauen, erscheint außerdem als Bezug auf Elia, den die Menschen nicht erkannt haben und setzt ihn in Bezug zu Jesus Erscheinen. Diesbezüglich wird die Stellvertreterrolle Jesu

⁹⁰ Kempowski: Umsonst, S. 22.

⁹¹ Vgl. Mt 26, 37; Mk 5, 37; Mk 14, 33; Lk 8, 51.

thematisiert, der für die Sünden der Menschen leiden muss: „Elia ist schon gekommen, aber sie haben ihn nicht erkannt, sondern haben mit ihm getan, was sie wollten. So wird auch der Menschensohn durch sie leiden müssen.“ (Mt 17, 12) Der Bezug auf die Verklärung Jesu deutet also voraus auf die Passion und eben dies vermag auch die Teilzitation der Verklärung in *Alles umsonst*: Die Hütten, die nicht gebaut werden müssten, sind schon lange errichtet; die Menschen haben ihre Chance auf Erlösung möglicherweise bereits verstreichen lassen. In jedem Fall ist es eine Situation des Leidens, die hier prophezeit wird. Sie wird nicht – wie in der Bibel – auf eine Person konzentriert, sondern stellvertretend von mehreren Personen getragen.

Mit einem positiv konnotierten Bibelbezug geht auch die Ankunft des Gastes, des Nationalökonoms, auf Georgenhof einher. Als Doxologie erscheint der Ausspruch, der mit dem Tausch von Äpfeln gegen Urlaubermarken getätigt wird: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich.“⁹² Es wird Bezug genommen auf das Buch der Psalmen⁹³, das erste und zweite Buch der Chronik⁹⁴ und auf Jeremia:

wird man dennoch wiederum hören Geschrei von Freude und Wonne, die Stimme des Bräutigams und der Braut und die Stimme derer, so da sagen: "Danket dem HERRN Zebaoth, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich", wenn sie Dankopfer bringen zum Hause des HERRN. Denn ich will des Landes Gefängnis wenden wie von Anfang, spricht der HERR. (Jer 33, 11)

Ein weiterer Gast auf Georgenhof, die Geigerin Gisela, wird als besonders mildtätig beschrieben. So besucht sie Lazarette, um den Verwundeten Trost zu spenden: „Einen Blinden habe man ihr zugeführt, der hatte darum gebeten, nur mal ihre Hand fassen zu dürfen. Das werde ihr ewig unvergeßlich bleiben.“⁹⁵ Durch bloße Berührung oder das Spiel ihres Instruments ist sie in der Lage, das Leiden der Menschen zu mildern. Gerade die Erzählung der Begegnung mit dem Blinden eröffnet einen Bezug

⁹² Kempowski: *Umsonst*, S. 26. Darüber hinaus wird hier eine viel gebrauchte Versikel nach dem Abendmahl paraphrasiert: „Liturg: Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, halleluja! Gemeinde: Und seine Güte währet ewiglich, halleluja!“

⁹³ Vgl. Ps 106, 1; 107, 1; 118, 1; 118, 29; 136, 1; 136, 3: „Danket dem HERRN; denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich.“

⁹⁴ Vgl. 1. Chr 16, 34 bzw. 2. Chr 20, 21: Und er unterwies das Volk und bestellte die Sänger dem HERRN, daß sie lobten in heiligem Schmuck und vor den Gerüsteten her zögen und sprächen: Danket dem HERRN; denn seine Barmherzigkeit währet ewiglich.“

⁹⁵ Kempowski: *Umsonst*, S. 45.

zur Wunderheiltätigkeit Jesus und hier speziell zur Heilung des Blinden bei Jericho:

Und sie kamen gen Jericho. Und da er aus Jericho ging, er und seine Jünger und ein großes Volk, da saß ein Blinder, Bartimäus, des Timäus Sohn, am Wege und bettelte. Und da er hörte, daß es Jesus von Nazareth war, fing er an, zu schreien und zu sagen: Jesu, du Sohn Davids, erbarme dich mein! Und viele bedrohten ihn, er sollte stillschweigen. Er aber schrie viel mehr: Du Sohn Davids, erbarme dich mein! Und Jesus stand still und ließ ihn rufen. Und sie riefen den Blinden und sprachen zu ihm: Sei getrost! stehe auf, er ruft dich! Und er warf sein Kleid von sich, stand auf und kam zu Jesu. Und Jesus antwortete und sprach zu ihm: Was willst du, daß ich dir tun soll? Der Blinde sprach zu ihm: Rabbuni, daß ich sehend werde. Jesus aber sprach zu ihm: Gehe hin; dein Glaube hat dir geholfen. Und alsbald ward er sehend und folgte ihm nach auf dem Wege. (Mk 10, 46-52)⁹⁶

Der Blinde im Roman erbittet eine Berührung durch die Geigerin; ob er diese erhält, bleibt jedoch ungewiss. Ebenso findet auch keine endgültige Heilung statt – weder seelischer, noch körperlicher Natur. Die Geigerin zeigt darüber hinaus eine explizite Distanziertheit zu Religion bzw. religiösen Praktiken und der Institution Kirche:

Daß in diesem Haus vor Tisch gebetet wurde, kam dem Fräulein wunderlich vor, sie schurrte mit den Füßen dazu. Sich mit dem ‚Himmelkasper‘ beschäftigen und beten? So was lehnte sie ab. Daß es ein höheres Walten gebe, sei ihr klar, Schicksal oder Vorsehung, wie auch immer, in der Musik sei etwas davon zu spüren – die Kirche hingegen sei für sie nichts als ein großes Geschäft.⁹⁷

Ist Gisela zwar offenkundig eine nicht gläubige Person, vermögen die Zuhörenden – möglicherweise die Sünder – durch ihre Musik jedoch in tiefster Seele angerührt zu werden bzw. sie erkennen in ihr eine Art ‚göttlichen Klang‘:

Jedem, der es hört, dringt so etwas sofort tief in die Seele ein, und wenn es sich erst mal dort eingenistet hat, läßt es sich nicht so leicht wieder entfernen. Als Ohrwurm fristet es dann seine Existenz. Auch die Mädchen in der Küche kriegten was davon mit, von dem heiligen Klang.⁹⁸

⁹⁶ Vgl. auch Mt 9, 18-29; hier wird bei der *Heilung der blutflüssigen Frau und der Auferweckung der Tochter des Jairus* bzw. der *Heilung zweier Blinder und eines Stummen* besonders die Bedeutung der Berührung Jesu thematisiert.

⁹⁷ Ebd., S. 42.

⁹⁸ Ebd., S. 47.

Die Begegnung der Geigerin mit dem Blinden im Lazarett wird später in der Beschreibung des Tantchens, Helene Harnisch, wieder aufgenommen. Ihr ist vor fast dreißig Jahren beinahe das Gleiche widerfahren. Es ist hier jedoch eine Laute mit Bändern, auf der sie den Verwundeten etwas vorgespielt hat. Die Musik scheint in der Erzählung vom Tantchen weniger relevant als die körperliche Berührung. Nicht von heiligen Liedern ist die Rede, die die Seele anrühren, sondern von gespendeter Liebe und im Gegensatz zur Ungewissheit bezüglich der Bitte um Berührung seitens des Blinden in der Geschichte der Geigerin scheint das Tantchen einen Drang der Nächstenliebe verspürt zu haben, dem sie sich unmöglich widersetzen konnte:

Auch sie hatte einmal Verwundeten was vorgespielt, vor fast dreißig Jahren, 1917, die großen weißen Hauben der katholischen Schwestern und die gestreiften Anzüge der Kranken, und auch sie war von einem Blinden darum gebeten worden, ihre Hand fassen zu dürfen, und das hatte dem Mann nicht abgeschlagen werden können. Nie wieder was gehört von diesen Männern. Aber die Liebe, die man an sie gewendet hatte, war gewiß nicht vergebens geflossen.⁹⁹

Helene Harnisch scheint im Gegensatz zu Gisela Striezel in ihrer Jugend Gott sehr verbunden gewesen zu sein. Es bleibt unklar, ob sie selbst zu den ‚katholischen Schwestern‘ gehörte. In jedem Fall sind deren weiße Hauben, wie auch die Kleidung der Kranken stark in Erinnerung geblieben. Auch die zitierte Liedzeile „Kein schöner Land in dieser Zeit ...“¹⁰⁰, das möglicherweise im Lazarett gespielt wurde, aber in jedem Fall auf die Jugend des Tantchens Bezug nimmt, verweist sie in eine konträre Position gegenüber der Geigerin. Denn weiter heißt es im Lied in der dritten Strophe: „Gott mag es schenken, Gott mag es lenken. Er hat die Gnad.“¹⁰¹ Hier wohnt wie auch in der Schilderung Gisela Striezels ein Schicksalgedanke inne, der jedoch viel konkreter bestimmt wird. Ist das Schicksal in der Vorstellung der Geigerin eben etwas von ‚Höherem Gelenktes‘, aber nicht unbedingt Göttliches, versetzt das Lied *Kein schöner Land* in Bezug auf die Jugendschilderung Helene Harnischs eben diese in einen von Gott

⁹⁹ Ebd., S. 66f.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ *Kein schöner Land in dieser Zeit*. In: Die Mundorgel. Hrsg. von Dieter Corbach. Köln/Waldbröl 1984, Lied Nr. 33.

bestimmten Raum, eine von Gott bestimmte Zukunft. Diese Zukunft erscheint als Geschenk, als Gnade für die sündige Menschheit, aber auch den Sünder im Einzelnen. Inwieweit dies für die Jugend des Tantchens relevant ist, wird zu diesem Zeitpunkt nicht deutlich. Für die Entwicklung der Figuren im Roman stellt die Zitierung der göttlichen Lenkung und Vergebung jedoch eine Vorausdeutung dar, denn die an der Handlung Partizipierenden erscheinen schon zu Beginn religiös desorientiert. So ist die Handlung des Betens beispielsweise zur bloßen Gewohnheit geworden, weshalb sie für die Geigerin in Bezug auf die Bewohner Georgenhofs auch so befremdlich erscheint. In jedem Fall lässt sich vermuten: Es geht um Menschen, die der Erlösung bedürfen.

Wie die Geigerin stellt auch Dr. Wagner die Institution Kirche in Frage. Der Leser erfährt hier jedoch mehr über die Entwicklung Wagners und warum er sich von der Kirche entfernte:

Mit der Bibel befaßte sich Dr. Wagner nicht. Gegen die Kirche hatte er was, da war ihm in den Zwanzigern mal einer quergekommen. Er hatte in seiner Jugend der freien Gottesbewegung angehört, die gern im Wald zusammentraf und sich dort unter den Kronen der uralten Bäume an den lieben Gott wendete. Damals hatte die Amtskirche darüber dumme Bemerkungen gemacht und sich von ihm zurückgezogen, und da hatte er sich dann auch verabschiedet. Die Kirchensteuer sparte man immerhin.¹⁰²

Bemerkenswert erscheint, dass in Bezug auf Wagner – als Schriftgelehrter – gerade die Bibel als wichtigstes Schriftgut des Christentums herausgestellt wird, das er insbesondere hinsichtlich seiner Lehrtätigkeit ablehnt. Dennoch scheint er durch die Erlebnisse seiner Jugend diesbezüglich vorgeprägt zu sein. So nutzt er eine Lehrmethode, die darin besteht, mit einem Messer zwischen die Seiten eines Buches zu stechen, um so den Zufall über den Lernstoff seines Schülers entscheiden zu lassen. Dieses Vorgehen bezeichnet er als „Bibelstechen“¹⁰³, obgleich er eben nicht die Bibel als Werk der Lehre heranzieht, sondern Knaur's Lexikon, das er als „Schatzkästlein“¹⁰⁴ bezeichnet. Die Verwendung des Wortes ‚Bibelstechen‘

¹⁰² Ebd., S. 77. Wagners Standpunkt erinnert an Alexander Sowtschick im Roman *Letzte Grüße*, der ebenfalls aus der Kirche ausgetreten ist.

¹⁰³ Ebd.; das Bibelstechen bzw. Stichomantie ist eine sehr traditionsreiche und bis heute verbreitete religiöse Praxis, die verwendet wird, um wahrzusagen oder religiösen Rat einzuholen.

¹⁰⁴ Ebd., S. 76; Walter Kempowski betätigte sich auch selbst im Bibelstechen wie im Film

durch Dr. Wagner erscheint als süffisanter Affront, wird doch direkt im Anschluss auf die Ablehnung der Bibel als Schrift, als Lehrschrift hingewiesen.

Wagners Verhältnis zur Religion bzw. zur Kirche scheint aber auch im weiteren Verlauf des Romans ambivalent. So klagt er über die Kirchenzerstörung durch englische Flieger. Insbesondere der Königsberger Dom wird als wichtiges Bauwerk Wagners Heimatstadt genannt: „Daß die Engländer, dieses so kultivierte Volk, eine Stadt wie Königsberg dem Erdboden gleichgemacht hatten? Der Dom! Das Blutgericht!“¹⁰⁵ Der Verlust des christlichen Gebäudes, der gotischen Backsteinkirche wird gemeinsam genannt mit dem ‚Blutgericht‘. In Zusammenhang mit der Nennung der Kirche weckt dies Erinnerungen an das zweite Buch Mose und die dort beschriebenen Eigentumsvergehen:

Wenn ein Dieb ergriffen wird, daß er einbricht, und wird dabei geschlagen, daß er stirbt, so soll man kein Blutgericht über jenen lassen gehen. Ist aber die Sonne über ihn aufgegangen, so soll man das Blutgericht gehen lassen. Es soll aber ein Dieb wiedererstaten; hat er nichts, so verkaufe man ihn um seinen Diebstahl. Findet man aber bei ihm den Diebstahl lebendig, es sei ein Ochse, Esel oder Schaf, so soll er's zwiefältig wiedergeben. (Ex 22, 1-3)

Der Dieb ist es hier, über den besagtes Blutgericht gehalten wird. Denjenigen eben, der gegen den Dekalog bzw. das Gebot nicht zu stehlen¹⁰⁶ verstößt, trifft Gottes Zorn. Dieser Bezug präfiguriert die Sünde und Sühne der handelnden Figuren, nimmt man die Exodus-Passage als Subtext an. Vordergründig ist jedoch etwas anderes gemeint, nämlich der Realbezug auf das Blutgericht in Königsberg, ein historisches Wein- und

Sichtachsen. Notizen aus Kreienhoop zu sehen ist: Heinz-Hoek, Marike (Hrsg.): *Sichtachsen. Notizen aus Kreienhoop*. Walter Kempowski führt durch sein Haus. Dokumentarfilm. DVD. Bremen 2007; vgl. dazu Sina: *Maskenspieler, Stellvertreter, Märtyrer*.

¹⁰⁵ Ebd., S. 79. Kritik an der Zerstörung von Kirchen – insbesondere durch Bombenangriffe – findet sich vielfach in Kempowskis Werk. Ein Beispiel findet sich in *Letzte Grüße* in Sowtschicks Überlegungen zu den Unterschieden zwischen Amerika und Europa und Sowtschicks Wunsch, die Menschheit würde verstehen, wie man mit Europa umzugehen habe: „Daß man also nicht Bombenteppiche ablädt auf Barockkirchen [...]“, Kempowski: *Letzte Grüße*, S. 52. Ein weiteres Beispiel mit Bezug zum ‚Alles umsonst‘-Kontext findet sich später im gleichnamigen Roman, Kempowski: *Umsonst*, S. 265: „Was wir verloren habe‘ hieß die Broschüre, die er aus dem Regal zog, es war das Straßburger Münster darauf abgebildet. ‚Immer dran denken‘, stand als Widmung darin. Und: ‚Alles umsonst!‘“

¹⁰⁶ Vgl. Ex 20, 15.

Feinschmeckerlokal, dass – wie auch der Dom – durch Bombenangriffe zerstört wurde.¹⁰⁷

Die Kritik an Religion wird seitens Wagners wieder deutlich, als Helene Harnisch sich in seine Lehrmethoden einzumischen versucht. Hier wird eine ‚Bildermappe zur biblischen Geschichte‘ zum Anstoß einer Diskussion über den örtlichen Pastor:

Daß die alte Kaiserkrone mit einem Kreuz versehen war über dem Bügel – damit schaltete sich Dr. Wagner ein – christliches Abendland! –, und dann redete er mit dem Tantchen über den Hauptpastor Brahms in Mitkau, wie unvorsichtig der sei. Anstatt den Mund zu halten, erwähnte der, wie man hörte, in seinen Predigten die dollsten Sachen. Gott läßt seiner nicht spotten! So in diesem Stil. Und dann fiel das Wort ‚KZ‘ und die Stimme wurde gedämpft.¹⁰⁸

Die Diskussion über Kirche und den Sinn konfessioneller Lehrmethoden geht über in die Frage nach der deutschen Schuld, die zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht thematisiert werden kann – so verstummen die Gesprächsteilnehmer.

Der anstößige Pastor Brahms wird später – als Querkopf – in der Tradition Martin Luthers beschrieben, der auf dem Reichstag zu Worms äußert:

Wenn ich nicht durch Zeugnisse der Schrift und klare Vernunftgründe überzeugt werde; denn weder dem Papst noch den Konzilien allein glaube ich, da es feststeht, daß sie öfter geirrt und sich selbst widersprochen haben, so bin ich durch die Stellen der heiligen Schrift, die ich angeführt habe, überwunden in meinem Gewissen und gefangen in dem Worte Gottes. Daher kann und will ich nichts widerrufen, weil wider das Gewissen etwas zu tun weder sicher noch heilsam ist. Gott helfe mir, Amen!¹⁰⁹

Im Roman *Alles umsonst* wird eine berühmt gewordene, aber historisch nicht belegte Zeile Luthers teiltitiert, die sich an das Gesagte angeschlossen haben soll: „Kirche war Kirche, und Pastor Brahms rangierte unter ‚Querkopf‘, und das war doch auch irgendwie sehr deutsch? ‚Hier stehe ich und kann nicht anders ...?‘ Sarkander hatte darauf hingewiesen, dass auch

¹⁰⁷ Ringelnatz verfasste über das Blutgericht in Königsberg das Gedicht *Königsberg in Preussen*, in: Ringelnatz, Joachim: Reisebriefe eines Artisten. Gedichte III. Berlin 1927.

¹⁰⁸ Kempowski: *Umsonst*, S. 82f.

¹⁰⁹ Deutsche Reichstagsakten. hrsg. durch die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Jüngere Reihe: Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Bd. 2: Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. bearbeitet von Adolf Wrede. Göttingen 1962, S. 581f.

Martin Luther ein Querkopf gewesen sei.¹¹⁰ Teil der Institution Kirche zu sein schützt Brahm, der mit seinem ‚Querkopf‘-Verhalten der Partei entgegensteht. Brahm verweigert den deutschen Soldaten, die nach Polen ziehen, seinen Segen.¹¹¹ Er beruft sich auf liturgische Genauigkeit, die es einzuhalten gilt – es gibt keinen konventionellen Segen für einen Feldzug. So beruft sich Brahm in seinem Streben gegen die Partei eben auf das festgefahrene, kirchliche Konstrukt, das Luther für überholt hielt. Brahm erscheint einerseits in der Tradition Luthers, andererseits eben aber auch in einem kontrastiven Verhältnis zum Reformator.

Hinsichtlich der Reformation wird auch der diesbezügliche Ikonoklasmus, die protestantische Bilderstürmerei, thematisiert, die in der Mitkauer Kirche bloß ein Kunstwerk unversehrt gelassen hat: Die Darstellung Jonas mit dem Walfisch.¹¹² Der Ausdruck Bilderstürmerei bezieht sich in diesem Kontext auf den theologischen Konflikt der Darstellung bzw. Abbildung Gottes im Christentum. Die aus dem Judentum übernommenen Gebote – das Verbot des Götzendienstes, sowie das der bildlichen Darstellung Gottes – werden hier problematisiert. Die Rechtfertigung der Bilderverwendung liegt hier in der Menschwerdung Gottes in Jesus Christus – Gott selbst hat eine körperliche Gestalt gewählt und die Menschen wurden seiner ansichtig. Somit ist die Verehrung der Darstellung Jesu nicht dem materiellen Bildnis gewidmet, sondern der dargestellten Person, als menschlich zu begreifende Gottesverkörperung.¹¹³ In der reformierten evangelischen Kirche wird die Bibel nun direkt als Wort Gottes aufgefasst – eben auch die Zehn Gebote – und somit das Bilderverbot wieder für wichtiger befunden.¹¹⁴

Nur das Bildnis von Jona und dem Wal hat die Bilderstürmerei im Roman überstanden, obwohl es recht prunkvoll erscheint und die Zerstörungswut ansonsten offensichtlich kaum Grenzen kannte:

¹¹⁰ Ebd., S. 115f.

¹¹¹ Ebd., S. 115.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 116; Das Bild von Jonas mit dem Walfisch verweist außerdem auf das elfte *Langmut*-Gedicht: „Am Tag schwärzt sich der Himmel ein. / Der gerippte Wal deiner Stunden / liegt auf der Seite.“, Kempowski: *Langmut*, S. 15.

¹¹³ Eine rein praktische Überlegung liegt außerdem in der bildlichen Darstellung, nämlich die bessere Möglichkeit der Vermittlung der biblischen Botschaft – ein leichteres Verständnis bzw. ein solcher Zugang für die nicht lesekundigen Gläubigen.

¹¹⁴ Es gibt hier natürlich auch zu Luthers Zeiten unterschiedliche Ansichten, Auslegungen, die von der Nutzung von Bildnissen zu didaktischen Zwecken bei den gemäßigten Reformatoren – wie Luther – bis zur Einhaltung eines völligen Bilderverbots – z.B. bei Johannes Calvin – reichen.

Jonas mit dem Walfisch, eine alte, zum Teil vergoldete Schnitzerei aus dem 15. Jahrhundert, die sah sie immer so gern an, das fröhliche Gesicht von Jonas, wie er dem Walfisch zum Abschied noch ein letztes Mal zuwinkt ... Achtzehn Seitenaltäre waren bei der protestantischen Bilderstürmerei abhanden gekommen, zerhackt, verbrannt, und der Hauptaltar war dann von den Franzosen ohne weiteres verheizt worden. Allein der fröhliche Jonas mit seinem Walfisch hatte die Zeiten überstanden. Dem hatten nicht einmal die Franzosen was getan.¹¹⁵

Dass das Jonabildnis die Bilderstürmerei überstanden hat, erscheint seltsam. Zwar findet keine konkrete Gottesdarstellung statt – der Wal erscheint nicht als Abbild Gottes, denn dieser befiehlt in der biblischen Erzählung über ihn: „Und der HERR sprach zum Fisch, und der spie Jona aus ans Land.“ (Jo 2, 11) –, jedoch mag die gesamte Schöpfung – der Wal wie das wütende Meer als Zeugnis von Gottes Allmacht und der sündige, bekehrte Mensch – als Repräsentation Gottes gesehen werden.

Die Darstellung hält den Moment der vollendeten Reue Jonas fest, nachdem er im Innern des Fisches drei Tage und Nächte betete und für seine Errettung aus dem Meer dankte:

Und Jona betete zu dem HERRN, seinem Gott, im Leibe des Fisches. Und sprach: Ich rief zu dem HERRN in meiner Angst, und er antwortete mir; ich schrie aus dem Bauche der Hölle, und du hörtest meine Stimme. Du warfdest mich in die Tiefe mitten im Meer, daß die Fluten mich umgaben; alle deine Wogen und Wellen gingen über mich, daß ich gedachte, ich wäre von deinen Augen verstoßen, ich würde deinen heiligen Tempel nicht mehr sehen. Wasser umgaben mich bis an mein Leben, die Tiefe umringte mich; Schilf bedeckte mein Haupt. Ich sank hinunter zu der Berge Gründen, die Erde hatte mich verriegelt ewiglich; aber du hast mein Leben aus dem Verderben geführt, HERR, mein Gott. Da meine Seele bei mir verzagte, gedachte ich an den HERRN; und mein Gebet kam zu dir in deinen heiligen Tempel. Die da halten an dem Nichtigen, verlassen ihre Gnade. Ich aber will mit Dank dir opfern, mein Gelübde will ich bezahlen; denn die Hilfe ist des HERRN. (Jo 2, 2-10)

Die Flucht Jonas vor Gott vergegenwärtigt das zentrale Motiv des Romans – ‚alles umsonst‘ – ein Entkommen, ein Fliehen aus dem von Gott bestimmten Schicksal ist nicht möglich. Jonas kann als Gottes Geschöpf unmöglich vor dessen Allmacht fliehen. Er muss, wie die Bürger Ninives, für sein Abfallen von Gott Buße tun. Die Bürger Ninives erfahren Gottes Gnade, als sie bereit sind, Buße zu tun und Jonas Predigt anhören: „Da aber Gott sah ihre Werke, daß sie sich bekehrten von ihrem bösen Wege, reute ihn des Übels, das er

¹¹⁵ Kempowski: Umsonst, S. 116.

geredet hatte ihnen zu tun, und tat's nicht.“ (Jo 3, 10)¹¹⁶ Im verbliebenen Kunstwerk – die Errettung Jonas – liegt eine Anleitung zum Handeln für die Figuren im Roman: Buße tun für die eigenen Sünden, wer sühnt, der wird von Gott erlöst werden. Wie diese Erlösung aussieht, bleibt jedoch ungewiss.

In diesem Sinne vermag das Jonabildnis auch als Jonazeichen zu deuten sein. Als Verweis auf Jesus, der seinen Gegnern auf die Zeichenforderung mit der Ankündigung des ‚Zeichen des Jona‘ antwortet.¹¹⁷ Entweder ist hier ein Aufruf zur Buße als Parallele zur Bußpredigt Jonas im Alten Testament gemeint, die Auferstehung¹¹⁸ oder aber es handelt sich um einen Verweis auf die Apokalypse und die endzeitliche Erscheinung des Menschensohns, der wie Jona aus dem Tod hervorgegangen sein wird.¹¹⁹

Im Folgenden – bei der Begegnung mit dem Maler – werden die abwesenden Vögel im Taubenschlag auf Georgenhof thematisiert. Die Überlegungen zum Taubenschlag erscheinen in der Folge des verbliebenen Gemäldes, bedeutet der Name Jona doch dem hebräischen Ursprung nach ‚Tauben‘. Die Taube erscheint im biblischen Kontext häufig als Symbol für den Heiligen Geist: „Und Johannes zeugte und sprach: Ich sah, daß der Geist herabfuhr wie eine Taube vom Himmel und blieb auf ihm.“ (Jh 1, 32) bzw. „Und alsbald stieg er aus dem Wasser und sah, daß sich der Himmel auftrat, und den Geist gleich wie eine Taube herabkommen auf ihn.“ (Mk 1, 10)¹²⁰ Die Abwesenheit der Tauben auf Georgenhof mag auf die Abwesenheit einer göttlichen Instanz hinweisen, den Sündenfall der Bewohner. Diesbezüglich scheint bemerkenswert, dass die Tauben mit dem Vater in Verbindung gebracht werden: „Der alte Herr von Globig hatte seinen Spaß an Vögeln gehabt. [...]Als er nicht mehr auf die Jagd gehen konnte, waren Tauben seine einzige Freude gewesen.“¹²¹ Die abwesenden Vögel erscheinen als mahnender Hinweis auf die Abwesenheit des Vaters, einer Vaterfigur. Mit dem Tod des Alten von Globig geht die Abschaffung

¹¹⁶ Vgl. Jer 18, 7-8.

¹¹⁷ Vgl. Mt 12, 39 und Lk 11, 29.

¹¹⁸ Vgl. Mt 12, 40; Paulus spricht davon, dass jegliche Predigt vergebens – alles umsonst – ist, wenn Tod und Auferstehung Jesu als Zeichen nicht ausreichen, vgl. 1. Kor 15, 12-14.

¹¹⁹ Vgl. Lk 11, 30; vgl. auch Koch, Klaus/ Eckart Otto, Jürgen Roloff und Hans Schmoldt (Hsrg.): Reclams Bibellexikon. Stuttgart 2004, S. 274.

¹²⁰ Vgl. auch Mt 3, 16 und Lk 3, 22.

¹²¹ Kempowski: Umsonst, S. 120.

der Tiere einher. Sein Andenken wird so nicht nur nicht in Ehren gehalten, sondern vielmehr getilgt, wobei ‚Abschaffen‘ in diesem Kontext höchstwahrscheinlich den Tod der Tiere bedeutet. Dem Wirken der Familie von Globig nach dem Verlust des Vaters bzw. Großvaters entgegen steht das Handeln der übrigen Bewohner der Siedlung: „In der Siedlung jedoch hatte sich dann jeder, der auf sich hielt, Tauben angeschafft, und die flogen dann in Schwärmen, mal links und mal rechts, wandten und wendeten sich.“¹²² Die Taube – als angenommene Repräsentation Gottes – wird außerdem zu dem Menschen ins Verhältnis gesetzt. Die Menschwerdung Gottes wird auf einer anderen Ebene, nämlich anhand der Sünde des Tötens, dargestellt:

Daß das keine lieben Tiere waren, hatte der Alte natürlich auch bemerkt, zu ihm waren sie immer freundlich, aber untereinander hackten sie sich bis aufs Blut. ‚So wie die Menschen‘, sagte er dann, ‚da ist ja auch der eine dem andern sein Deibel.‘¹²³

Die Abwesenheit der Tauben verweist aber auch auf die Sintfluterzählung und scheint diesbezüglich einer positiven Konnotation zu unterliegen: „Aber er harrte noch weiter sieben Tage und ließ eine Taube ausfliegen; die kam nicht wieder zu ihm.“ (Gen 8, 12) Die Abwesenheit des Tieres deutet hier auf die überstandene Sintflut hin – die Aufforderung, der Taube zu folgen und Gott weiterhin zu dienen. In Bezug auf *Alles umsonst* scheint dies nur schwer denkbar. Die Tauben wurden ja eben nicht ausgesickt, um etwas zu finden, sondern lediglich ‚abgeschafft‘, wie auch die Erinnerungsfunktion der Tiere bezüglich des Vaters bzw. Großvaters. Passender scheint hier der Vergleich mit dem sechsundzwanzigsten *Langmut*-Gedicht, dass sich auch in Bezug setzen lässt zum verbliebenen Bildnis nach der Bilderstürmerei: „Drinne hingen die Bilder schief. / Eine Taube hatte man nicht ausgesandt.“¹²⁴

Im Zusammenhang mit Tierbeschreibungen auf Georgenhof finden sich noch weitere biblische Bezüge. So wird der Wallach, ein Pferd der Familie

¹²² Ebd., S. 121.

¹²³ Ebd., S. 120.

¹²⁴ Kempowski: *Langmut*, S. 30.

von Globig, als „Das große Tier“¹²⁵ bezeichnet, was als Bezug zur Offenbarung des Johannes verstanden werden kann:

Und es ward ihm gegeben, daß es dem Bilde des Tiers den Geist gab, daß des Tiers Bild redete und machte, daß alle, welche nicht des Tiers Bild anbeteten, getötet würden. Und es macht, daß die Kleinen und die Großen, die Reichen und die Armen, die Freien und die Knechte allesamt sich ein Malzeichen geben an ihre rechte Hand oder an ihre Stirn, daß niemand kaufen oder verkaufen kann, er habe denn das Malzeichen, nämlich den Namen des Tiers oder die Zahl seines Namens. Hier ist Weisheit! Wer Verstand hat, der überlege die Zahl des Tiers; denn es ist eines Menschen Zahl, und seine Zahl ist sechshundertsechszig. (Off 13, 15-18)

„Das große Tier“ meint im Sinne der Offenbarung den Antichristen, als Gegenspieler Jesu Christi, der vor dessen Wiederkehr erscheinen wird. Im Roman ist das Tier natürlich nicht als solche Personifikation zu sehen, jedoch verweist die Floskel auf das drohende Übel, den Sündenfall des Einzelnen – bürgerliche Apokalyptik. Der Wallach selbst wird das Tier sein, das die Flucht der Familie anführt und möglich macht und wie das biblische Tier¹²⁶ wird er eine tödliche Wunde tragen, die jedoch das Ende des Pferdes und den Beginn der Sühne bedeutet.¹²⁷

Im Anschluss an die Beschreibung des Wallachs und der Kutsche, die er ziehen wird, wird die Tötung von Tieren thematisiert und Peters Verhalten scheint diesbezüglich als Sünde:

Einmal hatte Peter mit der Luftpistole nach Krähen geschossen, eine fiel herunter, aber sie lebte noch, schlug mit den Flügeln und lebte immer noch, bis sie sich endlich streckte. Da kam Wladimir aus dem Kuhstall und sah den Jungen lange und ernst an.¹²⁸

Die sinnlose und grausame, weil nicht sofortige und saubere Tötung des Tieres, erscheint sündenhaft. Wladimir tötet ebenfalls, aber er tut dies aus der Notwendigkeit der Nahrungsbeschaffung heraus und ohne unnötiges Leid: „Wenn schon töten, dann richtig. Mit der Axt kam Wladimir von Zeit zu Zeit und griff sich ein Huhn, und ein einziger Hieb genügte, um es zu

¹²⁵ Kempowski: Umsonst, S. 122. vgl. auch ebd., S. 273: „Für das große Tier eine Spielerei[...]“

¹²⁶ Vgl. Off 13, 3: „Und ich sah seiner Häupter eines, als wäre es tödlich wund; und seine tödliche Wunde ward heil. Und der ganze Erdboden verwunderte sich des Tieres.“

¹²⁷ Vgl. Kempowski: Umsonst, S. 331.

¹²⁸ Ebd., S. 123.

erledigen.“¹²⁹ Hier eröffnet sich ein Bezug zum Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter*, wo ebenfalls ein Huhn durch Abtrennen des Kopfes getötet wird. Ist es im Hörspiel aber ein ritueller Akt der Grausamkeit, der mit einem pulsenden Blutstrahl einhergeht, erscheint die von Wladimir durchgeführte Tötung eine beinahe unblutige Notwendigkeit. Für Peter ist es die Erkenntnis dessen, was richtig und falsch ist in Bezug auf das Gebot nicht zu töten und eben die Erkenntnis, selber dagegen verstoßen, gesündigt zu haben.

Ein weiterer Bibelbezug findet sich im Kapitel *Der Maler* als selbiger den abgeknickten Morgenstern auf dem Giebel des Hauses zeichnet, den Peter ihm zeigt. Der Morgenstern erinnert an die biblische Identifikation Jesu Christi mit dem Himmelskörper in der Offenbarung des Johannes: „Ich, Jesus, habe gesandt meinen Engel, solches zu bezeugen an die Gemeinden. Ich bin die Wurzel des Geschlechts David, der helle Morgenstern.“ (Off 22, 16)¹³⁰ In Bezug auf Jesus findet sich die Morgensternmetapher auch im zweiten Brief des Petrus im Kapitel *Die Verklärung Jesu* und das prophetische Wort: „Und wir haben desto fester das prophetische Wort, und ihr tut wohl, daß ihr darauf achtet als auf ein Licht, das da scheint in einem dunklen Ort, bis der Tag anbreche und der Morgenstern aufgehe in euren Herzen.“ (2. Petr 1, 19)¹³¹ Eine andere Nutzung des Morgensternmotivs – die Darstellung der Macht Gottes – findet sich bei Hiob in der ersten Rede des HERRN aus dem Wettersturm: „Kannst du den Morgenstern hervorbringen zu seiner Zeit oder den Bären am Himmel samt seinen Jungen heraufführen?“ (Hiob 38, 32) Der Bezug in *Alles umsonst* scheint aber auf Jesus Christus zu verweisen, da in diesem Zuge auch der Choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*¹³² von Philipp Nicolai teilsitiert wird. Der Choral bezieht sich als mystisches Brautlied auf den Psalm 45. Es geht um die Zuwendung zu Jesus Christus als Bräutigam – und hier wird deutlich auf die Apokalypse verwiesen. Im Choral wird eben dieser Bräutigam als

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl. auch Off 2, 28; der Stern erinnert außerdem an den Stern über dem Stall von Bethlehem, vgl. Mt 2, 9.

¹³¹ Vgl. auch Jes 14, 12.

¹³² U.a. in Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche. Kiel 2007, Lied Nr. 30.

„Milch und Honig“¹³³ einverleibt, ergießt¹³⁴ sich tief ins Herz und bildet den vollkommenen Leib. Die Sprecherinstanz strebt an, eben dieser vollkommenen Christenheit anzugehören – die Aufnahme des Freudenscheins Gottes, ‚Leib und Blut‘. Die ersehnte Vereinigung mit dem Bräutigam Jesu wird in den letzten beiden Strophen des Chorals abermals hymnisch besungen und ins ekstatische Umfeld der Musik versetzt.

Der Morgenstern in *Alles umsonst* ist jedoch eine abgeknickte Waffe. Der Jesusbezug wird lediglich durch die Erwähnung des Chorals seitens des Malers, der bloß Besucher auf Georgenhof ist, eröffnet. Gleich darauf wird die Morgensternmetapher wieder ins Profane geführt: „Wer im Mittelalter einen Morgenstern auf den Kopf gekriegt habe, dem wären gewiß ganz andere Sterne erschienen...“¹³⁵ Die Erkenntnis des Morgensterns als Symbol Jesu Christi, das Aufgehen des Leibes Christi im Menschen, erscheint in Bezug auf die Bewohner als etwas sehr Fernes, nicht zu Erreichendes.

Als Peter dem Künstler den Morgenstern zeigt, bereut er außerdem, ihm nichts vom Grab der Schwester erzählt zu haben. Unbewusst schützt auch er hier das Geheimnis der Mutter: „Vielleicht hätte er sich ja auch für das einsame Grab der Schwester interessiert, im Wald? Aber daran dachte Peter nun überhaupt nicht. An das dachte niemand.“¹³⁶ Das Grab der Schwester erscheint hier als Symbol für die Sünde Katharinas. Diese wird zwar nicht konkret genannt, aber mehrfach ist die Rede von dem einen schönen Tag, den sie mit Lothar Sarkander verbracht hatte, als ihr Mann fort war. Es liegt nahe, hier einen Ehebruch zu vermuten – das Kind Elfie als Zeugnis für den Verrat Katharinas und den Verstoß gegen das sechste Gebot: „Du sollst nicht ehebrechen.“ (Deut 5, 18)¹³⁷ Lothar Sarkander hätte damit außerdem

¹³³ Die Metapher ‚Milch und Honig‘ wird auch vom Maler in Bezug auf Georgenhof gebraucht – vgl. Kempowski: *Umsonst*, S. 124: „Milch und Honig [...] Das habe ja fast biblischen Zuschnitt!“ – bzw. hinsichtlich Eberhards ehemaliger Dienststelle: „Ich bin froh, daß die Dienststelle aufgelöst worden ist“, hatte er gesagt, obwohl dort doch Milch und Honig floß.“

¹³⁴ Die ‚Ausgießung des Heiligen Geistes‘ – vgl. Apg 2, 1-4 – wird zum Ende des Romans erneut thematisiert, als Soldaten bei der Räumung eines Museums ein gleichnamiges Kunstwerk zurücklassen; vgl. Ebd., S. 370f.

¹³⁵ Ebd., S. 133.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Vgl. Ex 20, 14; auch in Bezug auf Eberhard mag Untreue vermutet werden: „Einen

gegen das neunte Gebot verstoßen: „Laß dich nicht gelüsten deines Nächsten Weibes.“ (Deut 5, 21) Das Verschweigen des Grabes weist in jedem Fall auf eine damit zusammenhängende Schuld hin, deren Konkretisierung vermieden wird.

In Elfies Kinderzimmer findet sich später auch mit einem Bibelvers aus dem Markusevangelium ein Handlungshinweis. Die Segnung der Kinder wird hier in Teilen zitiert: „Da es aber Jesus sah, ward er unwillig und sprach zu ihnen: Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht; denn solcher ist das Reich Gottes.“ (Mk 10, 14) Die Anleitung zum Handeln besteht im Hinweis, Gottes Reich anzunehmen wie ein Kind, frei von Sünden, ohne Zweifel.

Als Katharina über ihre Zusage, einen Flüchtling zu verstecken, nachdenkt, lässt sie eben ein solches Geheimnis vermuten, dass mit dem Tag mit Sarkander zusammenhängt. Die letztendliche Bereitschaft, den Mann zu verstecken, erscheint als Bußetat für die nicht konkretisierte Sünde:

Und: Weshalb habe ich nicht einfach ‚NEIN‘ gesagt? Wenn Eberhard dagewesen wäre, wenn sie den hätte fragen können ... Es argumentierte in ihrem Kopf schon Stunde um Stunde hin und her. Und zu den Ängsten gesellten sich andere Ängste, die waghalsige Tour mit Sarkander an die See, die nie herausgekommen war. Gab es Leute, die etwas ahnten? Eberhard hatte nichts davon erfahren. Oder doch? Hatte es ihm jemand gesteckt? Es hatte sich Kälte zwischen ihnen eingestellt. Es war etwas verlorengegangen.¹³⁸

Katharina erscheint in jedem Fall als eine Frau, die für ihre Taten sühnen muss und möchte. Eben dies findet auch Ausdruck in ihrem liebsten Kunstgegenstand: „Die Kauernde“¹³⁹ als die Buße tuende Frau. Praktisch findet jedoch zu diesem Zeitpunkt noch keine Buße statt, sondern vielmehr der Rückzug vor der Sünde in ihr sogenanntes Refugium, den Zufluchtsort – die Beherrbergung des Fremden erscheint als erster Schritt der Sühne.

Wie schon im Kapitel zum Schuldbegriff bei Walter Kempowski beschrieben, trägt der Kolonialwarenhändler bzw. Oberwart Drygalski eine besondere Schuld, die seine Familie – insbesondere seine Frau – nach und

Juden versteckt in ihrem Zimmer? Eberhardt rechnete nach und fand heraus, daß es jener Abend gewesen sein mußte, an dem er mit der kleinen Italienerin ein Glas Wein getrunken hatte.“, Kempowski: Umsonst, S. 308.

¹³⁸ Ebd., S. 134.

¹³⁹ Ebd., S. 135.

nach zerstört. Das Leiden nimmt hier besondere Form an, die es in ein christliches Umfeld versetzt: Die Frau leidet stellvertretend¹⁴⁰ für die Sünde ihres Mannes und hält dabei umso mehr an ihrem Glauben fest, je mehr ihr Mann davon abzufallen scheint: „Neben dem Bild hing ein Kruzifix, das war nun mal so. Das ließ sich die Frau nicht nehmen.“¹⁴¹ In der Bibel gibt es zahlreiche Belege für stellvertretendes Leiden. So wird anstelle von Isaak ein Widder von Abraham geopfert, David kämpft stellvertretend für das Volk Israel gegen Goliath, Jesus stirbt stellvertretend für die Sünden der Welt am Kreuz. Bei Jesaja werden dem Gottesknecht die Sünden des Volkes aufgeladen im Kapitel über das stellvertretende Leiden und die Herrlichkeit des Knechtes Gottes: „Wir gingen alle in der Irre wie Schafe, ein jeglicher sah auf seinen Weg; aber der HERR warf unser aller Sünde auf ihn.“ (Jes 53, 6) Als er noch in Mitkau ist, vermag Drygalski sich nicht persönlich seiner Schuld zu stellen. Er glaubt im Gegenteil, alles unter Kontrolle zu haben. Die Ratten im Keller erscheinen für Drygalski als erstes Zeichen des Verfalls: „Was sein eigenes Haus anging, da hatte Drygalski alles im Griff. [...] Nur die Ratten. Wie denen beizukommen war, das war einstweilen ein Rätsel.“¹⁴² Der Keller als Hinweis und Ort der versteckten Erinnerung; diese Überlegungen verweisen auf den in einem Keller lebenden und überlebenden Vater im Hörspiel *Moin Vaddr läbt*. Ein apokalyptischer Bezug hinsichtlich des Kellermotivs findet sich im Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter*.¹⁴³ Der Keller als Ort des Todes, des Endes, taucht auch zum Ende von *Alles umsonst* auf, als Herr Hesse, der mit seiner Familie als Flüchtling auf dem Gut der von Globigs aufgenommen wird, in den Keller hinabsteigt, um den Geheimnissen seiner Gastgeber auf den Grund zu gehen. Er trachtet hier nach dem Besitz der von Globigs – selbst wenn sich dieser auf bloßes Wissen ihres Geheimnisses beschränkt – und findet dafür den Tod im kalten Wasser, im Keller: „Es zog ihm den Mund schief, es gurgelte noch ein wenig, und ein paar Blasen stiegen auf, und dann war’s still, und die Lampe im Wasser erlosch.“¹⁴⁴ Drygalskis unbewusster Abfall vom Religiösen bzw. von der Kirche wird auch deutlich

¹⁴⁰ Das stellvertretende Leiden stellt auch einen zentralen Aspekt der Arbeit Kai Sinas dar.

¹⁴¹ Kempowski: *Umsonst*, S. 139.

¹⁴² Ebd., S. 141.

¹⁴³ Kempowski: *Alles umsonst. Briefe*, S. 10

¹⁴⁴ Kempowski: *Umsonst*, S. 295.

in seinen Überlegungen zum Priester, der die von Globigs besucht: „Der Priester aus Mitkau, der sich bei den Drygalskis nie sehen ließ, obwohl sie doch auch katholisch waren, ging dort aus und ein, das war noch das Schönste!“¹⁴⁵

In der Figur des Pastors, der Katharina bittet, einen Flüchtigen für eine Nacht zu verstecken, wird wiederum die apokalyptische Stimmung verdichtet, als die beiden zusammensitzen, um die Einzelheiten ihres Vorhabens zu besprechen. Der Pastor weist diesbezüglich auf die Dringlichkeit und menschliche Notwendigkeit seines Anliegens hin:

Sie saßen in der finsternen Studierstube, die Wanduhr: Blong! Und auf dem Schreibtisch ein Kommentar zur Offenbarung des Johannes: Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende. Einen endzeitlichen Zyklus bereite Pastor Brahms für die Alten im Kloster vor, jeden Abend nahm er sich ein anderes apokalyptisches Kapitel vor. „Und der Himmel wird aufreißen wie ein Buch...“¹⁴⁶

Die Apokalypse nach der Offenbarung des Johannes wird heraufbeschworen. Es scheint nötig, sich verdient zu machen, will man bei Gott sitzen: „[...] und daß sich erst dann zeigen würde, wer zu leicht befunden werde und wer bestehen kann.“¹⁴⁷ Das Wiegen der Menschen bzw. deren Taten scheint in mehrfacher Hinsicht bevorzuzustehen – einerseits hinsichtlich des Vorrückens der Roten Armee, des möglichen Todes, aber insbesondere auch wegen der eigenen Schuld und der Schuld des deutschen Volkes, der sich Pastor Brahms immer mehr bewusst zu sein scheint: „Zu Katharina sagte er, als er sie zittern und zagen sah: ‚Es muß sein. Und zwar heute.‘“¹⁴⁸ Damit ist sowohl das Weltgericht gemeint als auch das Verstecken des Mannes, die Rettung eines Lebens. Beides sind Notwendigkeiten im Glauben – der Glaube an die Bemessung der Sünden beim jüngsten Gericht und derjenige an die christliche Nächstenliebe als Möglichkeit der Sühne. Dies spricht zwei Aspekte an, die Gott in sich vereint: Er ist sowohl Richter als auch Heiland. Durch Gottes Recht wird und muss der Mensch gerichtet werden, wie er aber durch seine Taten auch Gottes Gnade erfahren kann. Das stellvertretende Leiden für andere, das

¹⁴⁵ Ebd., S. 142.

¹⁴⁶ Ebd., S. 150.

¹⁴⁷ Ebd., S. 151.

¹⁴⁸ Ebd.

Mitleiden ist es, was Brahms hier anspricht, was er einst beim ‚Jüngsten Gericht‘ dann zu bezeugen vermag: „Wie Menschen über sich hinauswachsen! Darüber würde er eines Tages predigen.“¹⁴⁹ Die Stellvertreterfunktion Katharinas wird hier in Bezug gesetzt zur biblischen Geschichte von Abrahams Versuchung: „Da hob Abraham sein Augen auf und sah einen Widder hinter sich in der Hecke mit seinen Hörnern hangen und ging hin und nahm den Widder und opferte ihn zum Brandopfer an seines Sohnes Statt.“ (Gen 22, 13)¹⁵⁰ Abrahams besondere Qualität ist, dass er für Gott alles tun würde – die Heimat opfern, sogar den eigenen Sohn. Gott lässt dies jedoch nicht zu, sondern lässt Abraham einen Widder aus einer Dornenhecke befreien und diesen als Ersatzopfer für den eigenen Sohn darbringen.¹⁵¹

Das Motiv des Abrahamswidder bezieht sich im Roman auf den bloßen Akt der Befreiung, nicht auf die Rettung des eigenen Lebens. Befreiung heißt in diesem Kontext eben die Überwindung der eigenen Angst und die gute Tat als Akt der christlichen Nächstenliebe. Besiegelt wird dieser Plan zum Guten mit dem Rotstift, der dem Pastor zum Anstreichen in seiner Bibel dient. Mit diesem Stift, mit dem Brahms die Apokalypse vorzeichnet und heraufbeschwört, wird der Plan Georgenhofs für das Verstecken des Flüchtlings markiert – Katharina Haus wird in gewisser Weise gezeichnet, mit einem Zeichen versehen.¹⁵²

Als sich die Ankunft des Fremden, den sie verbergen soll, nähert, erinnert Katharina sich an vergangene Zeiten, in denen sie viel gebetet hat. Dazu ist sie nun nicht mehr in der Lage und dies scheint in ihrer Schuld, dem ominösen Geheimnis den Tod der Tochter betreffend, begründet zu sein:

¹⁴⁹ Ebd., S. 152.

¹⁵⁰ Zu Abrahams Erprobung durch Gott vgl. 1 Petr 1, 67; 4, 12.

¹⁵¹ Eine andere Nutzung des Motivs des Abrahamswidder, der in der Dornenhecke feststeckt, findet sich bei Anette von Droste-Hülshoff: „Noch vor einer Stunde, hinter dem nächsten Hügel, haben kleine, schwarzbraune Schlingel, die, im halben Naturzustande, ihre paar mageren Ziegen weniger hüteten, als bei ihnen diebswegen Wache standen, auf deine Frage nach dem Wege, dich zuerst durch verstelltes Mißverstehen und Witzeleien gehöhnt, und dir dann unfehlbar einen Pfad angegeben, wo du wie eine Unke im Sumpfe, oder ein Abrahams-Widder in den Dornen gesteckt hast [...]“, Droste-Hülshoff, Anette: Westfälische Schilderungen. In: Droste-Hülshoff, Anette von: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Band 1, München 1973, S. 529-562.

¹⁵² Vgl. die Überlungen zur biblischen ‚Zeichnung‘ im Kapitel zum Gedichtband *Langmut* in dieser Arbeit bzw. die Markierung der Wagen der Flüchtlinge zum Ende von *Alles umsonst*; vgl. Kempowski: Umsonst, S. 367.

Früher hatte sie jeden Abend mit den Kindern gebetet, so kannte sie es von zu Hause, aber als Elfie starb, war es aus gewesen mit dem Beten. Jetzt hätte sie es gern getan, breit aus die Flügel beide und nimm dein Küchlein ein ..., aber das ging nun nicht mehr. Sie brachte die Hände nicht zusammen und den Mund nicht auf.¹⁵³

Der Tod des Kindes erscheint als Sühne für Katharinas Sünde – möglicherweise Ehebruch. Aus dieser Sühne folgt die Unfähigkeit der Konversation mit Gott. So scheint sie aller Kommunikationsmöglichkeiten beraubt; auch zu Zeichen ist sie nicht fähig: „Magische Worte standen ihr nicht zu Gebote, und Zaubersprüche hätten nicht gepaßt. Und das Kreuz hatte sie nie geschlagen.“¹⁵⁴

Die Szene der Ankunft des Fremden steht in mehrfacher Hinsicht in biblischem Kontext: „Er blieb mitten im Zimmer stehen und lauschte auf den Hund, der da unten bellte, und zeigte ihr seine blutenden Hände.“¹⁵⁵ Die blutenden Hände des Fremden erscheinen als Zeichen der Sühne Katharinas und erinnern im Passionskontext an die Wundmale Christi – Stigmata. Katharina wird selbst Zeugin des Blutes und kümmert sich fürsorglich um den Verletzten. Der Fremde – Erwin Hirsch – erzählt, wie Pastor Brahms ihn weitergeleitet hat und vergleicht seine Situation diesbezüglich mit der von Josuas Kundschaftern, die sich über die Mauer hangeln, um nach Jericho zu gelangen. Auch in der biblischen Geschichte werden die Männer von einer Frau versteckt – der Hure Rahab. Rahab erhofft sich für ihre Tat die Errettung durch Gott:

So schwört mir nun bei dem HERRN, daß, weil ich an euch Barmherzigkeit getan habe, ihr auch an meines Vaters Hause Barmherzigkeit tut; und gebt mir ein gewisses Zeichen¹⁵⁶, daß ihr leben lasset meinen Vater, meine Mutter, meine Brüder und meine Schwestern und alles, was sie haben, und errettet unsere Seelen vom Tode. (Josua 2, 12-13)

¹⁵³ Kempowski: Umsonst, S. 163; Die Erinnerung an den Tod des Kindes und die Erkenntnis der Unfähigkeit zum Beten geht einher mit der Teilzitation des Liedes *Nun ruhen alle Wälder* von Paul Gerhardt, wo es um die Behütung des Kindes durch Gott geht: „Breit aus die Flügel beide, oh Jesu, meine Freude, und nimm Dein Küchlein ein! Will Satan mich verschlingen, so laß die Englein singen: Dies Kind soll unverletzlich sein.“, Die Mundorgel, Lied Nr. 17.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S. 172.

¹⁵⁶ Vgl. Josua 6, 23; 6, 25.

Tatsächlich wird die Hure Rahab von Gott verschont: „Durch den Glauben ward die Hure Rahab nicht verloren mit den Ungläubigen, da sie die Kundschafter freundlich aufnahm.“ (Hebr 11, 31)¹⁵⁷ Eben dies ist es auch, was Katharina sich erhofft und das scheint auch dem Fremden aufzufallen, der sie soeben erst kennen gelernt hat.

Am folgenden Tag fällt dem Tantchen die Angespanntheit Katharinas auf und sie verweist sie sogleich ins christliche Umfeld: „Du siehst ja aus wie Glaube, Liebe, Hoffnung! Als ob du die ganze Nacht durchgetanzt hast...“¹⁵⁸ Hier wird auf die christlichen Tugenden verwiesen, den Sühnetod am Kreuz, Nächstenliebe und die Eucharistie: „Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“ (1 Kor 13, 13) In Zusammenhang mit dem Aspekt des Tanzens verweist der Ausspruch des Tantchens außerdem auf ein Drama Ödön von Horváths – *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*¹⁵⁹ – und eröffnet die Vorstellung des Auf und Abs zwischen Schuld und Sühne der Figuren in *Alles umsonst* als eine Art Totentanz.

Katharinas Situation des Leidens wird auch von Dr. Wagner erkannt, als er sich an ein selbst geschriebenes Gedicht erinnert, das er ihr gerne vorgelesen hätte: „Carput Mortuum ...“ Daß es die Frauen sind, die das Leid der Welt tragen. Gott, wie lange war das schon wieder her, daß die Mutter dahingegangen war. Die gütige Frau!“¹⁶⁰ Der Gedichttitel – ein synthetisches Pigment, das in seiner Farblichkeit geronnenem Blut ähnelt, – verweist in Zusammenhang mit dem erwähnten Leid der Frauen auf die von Gott auferlegten Schmerzen bei der Geburt: „[...] du sollst mit Schmerzen Kinder gebären[...].“ (Gen 3, 16)

Als schließlich herauskommt, dass Katharina den Fremden – einen Juden – versteckt gehalten hatte, versucht sie, die schuldbehaftete Situation zu überwinden und sagt bedingungslos die Wahrheit: „Ja, Katharina hatte den

¹⁵⁷ Vgl. Jk 2, 25: „Desgleichen die Hure Rahab, ist sie nicht durch die Werke gerecht geworden, da sie die Boten aufnahm und ließ sie einen andern Weg hinaus?“

¹⁵⁸ Kempowski: *Umsonst*, S. 178.

¹⁵⁹ Horváth, Ödön von: *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*.

1932. In: *Gesammelte Werke / Ödön von Horváth*. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarb. von Susanna Foral-Krischke. Bd. 6. Frankfurt am Main 2001.

¹⁶⁰ Kempowski: *Umsonst*, S. 258.

Mann gesehen, das sagte sie klar und deutlich.“¹⁶¹ Als Katharina verhaftet wird, stellt Drygalskis Frau – die stellvertretend Leidende – fest: „Das hat diese Frau nicht verdient.“¹⁶² Später verfällt Katharina wieder ins Lügen als sie nach der jüdischen Herkunft des Fremden gefragt wird: „Daß sie es nicht geahnt habe, sagte sie, von einem Juden habe sie nichts gewußt.“¹⁶³

Katharina muss im Folgenden stellvertretend für ihre Familie leiden, die ohne sie die Flucht antritt. Dies geht mit einem Paukenschlag einher und der Zitierung eines Liedes:

Hört, ihr Herr'n, und laßt euch sagen,
unsre Glock' hat zwölf geschlagen!
Zwölf, das ist das Ziel der Zeit,
Mensch, bedenk' die Ewigkeit!¹⁶⁴

Der nicht zitierte Anfang des Liedes verweist auf die ‚Alles umsonst‘-Motivik; der Mensch kann sein Schicksal nicht selber lenken, er muss auf Gott vertrauen: „Menschenwachen kann nichts nützen, Gott muß wachen, Gott muß schützen.“¹⁶⁵ Außerdem bezieht sich das Lied in seiner zweiten Strophe auf die Zehn Gebote, die für das Leiden der Figuren im Roman eine tragende Rolle spielen: „Uns're Glock hat zehn geschlagen! Zehn Gebote setzt Gott ein; Gib, daß wir gehorsam sein!“¹⁶⁶ Das Befolgen der Zehn Gebote sowie die Abendmahlsbezüge in der dritten Strophe sind zum Zeitpunkt der Zitierung im Roman jedoch nicht mehr relevant, sondern vielmehr das Ende, die Apokalypse: „Zwölf, das ist das Ziel der Zeit [...]“.¹⁶⁷ Das Ende folgt auf die schlimmste Sünde – Judas' Verrat in der Zeile, die im Lied der zitierten Passage voransteht: „Elf Apostel blieben treu, / gib, daß hier kein Abfall sei.“¹⁶⁸

¹⁶¹ Ebd., S. 262.

¹⁶² Ebd., S. 269.

¹⁶³ Ebd., S. 279.

¹⁶⁴ Ebd., S. 271; Es handelt sich um eine Volksweise, die in der Regel mit *Nachtwächterlied* betitelt wird, teils auch mit *Hört, ihr Herrn, und laßt euch sagen*. Das Lied ist unter anderem in der Sammlung *Liederbuch für die deutschen Flüchtlinge in Dänemark* enthalten und auch in Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin: *Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen*. Teil 2. Berlin 1840, S. 528-531.

¹⁶⁵ Ebd., S. 528.

¹⁶⁶ Ebd., S. 529.

¹⁶⁷ Ebd., S. 530.

¹⁶⁸ Ebd.; in anderen Fassungen des Liedes ist der Judas-Bezug noch deutlicher. So heißt in

Die Zitierung von Liedern mit biblischem Bezug nimmt zum Ende des Romans stark zu. So wird in einer kleinen Kirche, während Peter die Grabkreuze betrachtet, eine Kantate von Johann Sebastian Bach gespielt:

Oh Ewigkeit, du Donnerwort,
o Schwert, das durch die Seele bohrt,
o Anfang sonder Ende ...
[...]
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit!
Ich weiß vor großer Traurigkeit
Nicht, wo ich mich hinwende ...¹⁶⁹

Das durch die Seele schneidende Schwert verweist auf das titelgebende Zitat in *Mark und Bein*.¹⁷⁰ Die beschworene Ewigkeit bestimmt das nicht selbst zu lenkende Schicksal der Menschen – Gott ist es, auf den vertraut werden muss, alles andere scheint umsonst. Der Ewigkeit – Gottes Gericht und Gnade – kann der Mensch nicht entkommen. Und so heißt es im Lied in Bezug auf die Ewigkeit weiter: „Ja, wie mein Heiland selber spricht: Aus ihr ist kein Erlösung nicht.“¹⁷¹ Erlösung kann nur durch den Herrn und seinen Sohn Jesus Christus erfolgen. So wird die teiltitierte Strophe, die gleichzeitig Anfang und Ende der Kantate darstellt, bei ihrer Wiederholung mit der Annahme des von Gott bestimmten Schicksals beschlossen: „Nimm du mich, wenn es dir gefällt, Herr Jesu, in dein Freudenzelt!“¹⁷² Für Peter vergegenwärtigt die Kantate jedoch die Erinnerung an die tote Schwester und diesbezüglich wird von ihm unbewusst die damit zusammenhängende Schuldfrage aufgeworfen:

Er erinnerte sich nicht mehr, wie seine kleine Schwester überhaupt ausgesehen hatte. Auf ihr Grab war noch kein Stein gesetzt worden. Das könne man ja immer noch machen, hatte es geheißen. Kein Stein auf dem Grab? Kein Name, nichts?¹⁷³

einer Variante des Liedes auf der Seite <http://www.lieder-archiv.de>: Elf der Jünger blieben treu, / einer trieb Verräterei.“

¹⁶⁹ Ebd., S. 288f.; der Bachkantate (BWV 20) liegt das gleichnamige Kirchenlied – *O Ewigkeit, du Donnerwort* – von Johann Rist und die Melodie von Johann Schop zu Grunde; <http://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale007-Eng3.htm>

¹⁷⁰ Vgl. Hebr 4, 12 bzw. Kempowski: *Mark und Bein*, S. 7.

¹⁷¹ BWV 20, 2.

¹⁷² BWV 20, 16(12).

¹⁷³ Kempowski: *Umsonst*, S. 289.

Eine weitere Liedzitierung deutet auf die Fehlerhaftigkeit der Menschen hin: „So sind wohl manche Sachen, die wir getrost belachen...’[...].“¹⁷⁴ Das *Abendlied*¹⁷⁵ von Matthias Claudius, um das es hier geht, spricht weiter vom Sündenfall der Menschen und der Unfähigkeit, Gottes Plan nachzuvollziehen: „[...] Weil unsre Augen sie nicht sehn. // Wir stolze Menschenkinder / sind eitel arme Sünder / Und wissen gar nicht viel.“¹⁷⁶ Die etablierte Endzeitstimmung wird im Folgenden noch verstärkt durch ein Lied von Heinrich von Laufenberg – *Ich wollt, dass ich daheime wär* – und den Choral *Es ist viel Not vorhanden* von Johann Eccard.¹⁷⁷

Zum Ende des Romans sterben nach und nach beinahe alle an der Handlung beteiligten Personen. Eingeleitet wird dies mit der Beschwörung des Endes durch die Zitierung eines Psalms, als Einheimische die Flüchtlinge erblicken und sich bezüglich ihres eigenen Schicksals sorgen: „Aber, HERR, lehre mich doch, daß es ein Ende mit mir haben muß ...“¹⁷⁸

Der Wagen der flüchtenden Familie wird von einer Bombe getroffen, dabei sterben alle Insassen mit Ausnahme von Peter. Peter überlegt beim Betrachten des toten Tantchens, ob er ein Vaterunser beten solle – die Bitte um Sündenvergebung. Es bleibt jedoch bei bloßen Überlegungen: „Nun konnte es in Gottes Namen weitergehen.“¹⁷⁹

Als Peter das Tantchen berührt, verbleibt etwas Blut der Frau an seinem Mund und er empfindet Verbundenheit – das Blut als Zeichen des Bundes, des christlichen Abendmahls¹⁸⁰: „Die Hand hatte Peter zum Munde geführt, und dabei war ihm etwas geronnenes Blut an die Lippen geraten. Bin ich mit ihr verbunden? dachte er.“¹⁸¹ Später betrachtet Peter das Blut genauer. Er scheint eine gewisse Ahnung von seiner Bedeutung zu haben, kann diese jedoch nicht für sich realisieren – Erinnerungsträger ist es mindestens, aber auch das erkennt er noch nicht: „Peter nahm sein Mikroskop aus dem Kasten und stellte es auf. Das Blut der Tante. Wie sah es aus? Er schabte es

¹⁷⁴ Ebd., S. 331.

¹⁷⁵ Die Mundorgel, Lied Nr. 20.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 342 bzw. S. 376.

¹⁷⁸ Ebd., S. 316; vgl. auch Ps 39, 5.

¹⁷⁹ Ebd., S. 329. Das Aufbahren des Tantchens in der Kirche erinnert an das Schicksal der Mutter in Mark und Bein.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen zu *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* und hier die Bezüge zum Roman *Letzte Grüße* in dieser Arbeit.

¹⁸¹ Kempowski: Umsonst, S. 332.

vom Mantel und sah es sich an. Krustiges Zeug war es, das keine Geheimnisse barg.“¹⁸²

Die Bediensteten Wladimir und Vera erfahren ebenfalls die Strafe für ihren Gebotsverstoß, nachdem sie die von Globigs bestohlen haben. So findet Peter ihre Leichen und wünscht sich ein Zeichen seines eigenen Glaubens:

Und an einem ausladenden Ast hingen mehrere Menschen, Soldaten mit geöffnetem Mantel und ohne Mütze. [...]Wir waren zu feige zum Kämpfen...’ Neben ihnen hingen ein Mann und eine Frau. Der Mann mit viereckiger Polenmütze auf dem Kopf, am Finger einen Verband. Und die Frau war Vera.

Wir haben geplündert

Peter hatte mal jemanden ein Kreuz schlagen sehen, das hätte er jetzt auch gern gemacht[...].¹⁸³

Als Peter wieder auf Dr. Wagner trifft, hält dieser Peters Überleben für ein Wunder.¹⁸⁴ Im Zuge dessen macht Wagner sich Gedanken über Rettung bzw. Errettung an sich – z.B., dass bestimmte Gedichte und ihre Dichter unbedingt im Gedächtnis konserviert bleiben müssen – und zitiert in dieser Folge Hölderlin: „Da ich ein Knab war, rettet’ ein Gott mich oft...“¹⁸⁵ Peters weiteres Schicksal wird hier vorausgedeutet. Im Haus eines Dichters verdeutlicht Wagner später noch die Notwendigkeit der Dichtung in Bezug auf das Leiden der Menschen: „Wenn Menschheit schon leidet, dann soll das auch zu Buche schlagen. [...] Und die Kinder Israel wandern noch immer durch das Rote Meer!“¹⁸⁶ Diese Erkenntnis erschüttert Wagner zutiefst – das Leiden darf nicht umsonst sein und in der Schrift währt das Leiden ewig fort. Das Leiden und die Flucht des Volkes Israel erscheinen als Präfigurierung der Flucht der Bewohner Mitkaus.

Wagner stirbt schließlich auf der Flucht. Er wird zurückgelassen und gerät unter einen Wagen, als er Peters Wagen nachläuft: „[...] ein schwerer Wagen fuhr über ihn hinweg. [...] War es das, was Wagner unter ‚Vollendung’ verstanden hatte?“¹⁸⁷

¹⁸² Ebd., S. 333.

¹⁸³ Ebd., S. 351.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 355.

¹⁸⁵ Ebd., S. 361.

¹⁸⁶ Ebd., S. 363.

¹⁸⁷ Ebd., S. 372.

Eberhard tötet sich in Italien selbst ob der Leiden, die er durch seine Familie in der Ferne erdulden muss und möglicherweise auch auf Grund der nicht konkretisierten persönlichen Schuld: „Und in diesem Augenblick nahm der Vater im fernen Italien seine Pistole in die Hand und erschoss sich.“¹⁸⁸ Der Tod des Vaters geht einher mit Peters Erkenntnis der Selbstbezogenheit seiner Mutter: „Vielleicht enthielt es ein Bild von ihm? Oder von Elfriede? Oder von dem Vater in seinem weißen Jackett? Nein, in dem Medaillon hatte Katharina ein Bild von sich selbst verwahrt.“¹⁸⁹

Katharinas Schicksal ist von Buße bestimmt. So eröffnet sich ein Abendmahlsbezug, als sie als Teil eines Zuges von Gefangenen auf einige KZ-Häftlinge trifft und ihnen ihr letztes Brot gibt:

Die KZ-Häftlinge aus der Ziegelei drängten sich an sie heran: ‚Frau...Brot...‘, sagten sie, und Katharina gab alles her. Diese Männer bildeten eine Phalanx gegen die andern, die auch Brot von ihr haben wollten, sie ließen niemand heran an Katharina, diese Frau hatte noch Brot[...].¹⁹⁰

Später leidet Katharina wieder stellvertretend; ihr wird alle Schuld aufgebürdet: „Feindselige Blicke von überall auf die Gefangenen. ‚Die sind schuld!‘ dachten die Leute. Die haben die ganze Welt aufgehetzt gegen uns, die haben den Weltenbrand entfacht.“¹⁹¹ Die Beschuldigung der Menschen geht mit einem Peitschenhieb einher, wie ihn auch die geschundenen Gestalten im Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* ertragen müssen. Das endgültige Schicksal Katharinas bleibt ungewiss. Sicher ist nur, dass sie zurückbleibt.

Das Motiv des Brotbrechens wird wieder aufgenommen, als es um Peters Schicksal geht:

Er nahm das Brot und dachte, er müsse was abbrechen und ihnen hinwerfen, wie die Eltern im Märchen ihren Kindern. Aber das Brot war ein Klotz aus Eis. Es war das letzte Mal, daß Peter seine Mutter sah. Aber er sah sie gar nicht.¹⁹²

¹⁸⁸ Ebd., S. 375.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd., S. 359.

¹⁹¹ Ebd., S. 365.

¹⁹² Ebd., S. 374.

Peter vermutet seine Mutter in der Kolonne der Gefangenen, er kann sie jedoch nicht erkennen. Wie seine Mutter zuvor, möchte Peter einen Akt der christlichen Nächstenliebe zeigen und das Brot brechen, dazu ist es jedoch zu spät; es besteht keine Möglichkeit mehr zur Rettung. Peter stellt sich schließlich vor, dass die Mutter doch tot ist: „Lag eine weiße Kappe am Strand? Weiß, aus dem Fell eines Lammes gemacht?“¹⁹³ Die Kappe der Mutter fungiert für Peter als Zeichen der Erkenntnis ihres Opfers, ihres stellvertretenden Leidens. Das Lammfell erscheint hier als christliches Symbol – agnus dei, das Lamm Gottes, Jesus Christus –; die Mütze als Zeichen der Erinnerung an die Passion und gleichermaßen die Sünde und Sühne Katharinas. Peter erhält den letzten Platz auf der letzten Barkasse und kommt mit dem Leben davon. Stellvertretend für ihn – für seine Sünde – bleibt Drygalski zurück, der mit der übrigen Menge auf das Jüngste Gericht wartet.

4.2 Gedichte

4.2.1 Langmut

Der Taufbezug in *Mark und Bein*, der mit der Namensrufung einhergeht, wird auch im Gedichtband *Langmut* wieder aufgenommen.¹⁹⁴ Zwar geht es in den Gedichten um die Darstellung und Reflexion von Knasterfahrungen mit dem Realbezug Bautzen, dies wird jedoch vor dem Hintergrund vielfältiger biblischer Metaphorik, Bibelbezügen, transportiert. Gleich das erste Gedicht eröffnet trotz lediglich vierzeiligem Umfang ein großes religiöses Bedeutungsspektrum:

Das letzte Wort war das erste,
mit dem Pinsel schrieb
man es dir auf die Stirn.
Von da an warst du gerettet.¹⁹⁵

¹⁹³ Ebd., S. 379.

¹⁹⁴ Zum Taufbezug im ersten *Langmut*-Gedicht äußert sich auch Gustav Seibt; Seibt, Gustav: Und Trauer schwand. Stimme aus dem Totenreich: Walter Kempowskis letzte Gedichte. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.4.2009: „Es bleibt alles trostlos in diesen wie Haikus aufs Papier gemalten Wörtern, in den kleinen Akkorden der Stimme des Toten [...] Die Unentrinnbarkeit dieser Erfahrung hat dieser Dichter im ersten Text des Zyklus wie eine Art Taufe zum Lebensiegel erhoben.“

¹⁹⁵ Kempowski: *Langmut*, S. 5.

Die erste Zeile erinnert an vielfache Bibelstellen, die Gott bzw. Jesus Christus als ‚Erstes‘ und gleichzeitig ‚Letztes‘ ausweisen – wie z.B. Offenbarung 22,13: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende, der Erste und der Letzte.“ Eine weitere Stelle in der Offenbarung stellt die Anfang/Ende-Qualität in Zusammenhang mit der Aufforderung, keine Furcht zu haben in Bezug zur Namensrufung bei Jesaia: „Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte.“¹⁹⁶ Bezogen auf das Werk Kempowskis ist also eine innerwerkliche Referenz anzunehmen: Das Gedicht – trotz seines retrospektiven Charakters – in der Folge des Taufaktes in *Mark und Bein*. Bei Jesaia findet sich darüber hinaus ebenfalls mehrfach die umfassende Präsenz von Anfang und Ende: „Wer tut's und macht es und ruft alle Menschen nacheinander von Anfang her? Ich bin's, der HERR, der Erste und der Letzte.“ (Jes 41,4) bzw. „So spricht der HERR, der König Israels, und sein Erlöser, der HERR Zebaoth: Ich bin der Erste, und ich bin der Letzte, und außer mir ist kein Gott.“ (Jes 44,6) und „Höre mir zu, Jakob, und du, Israel, mein Berufener: Ich bin's, ich bin der Erste, dazu auch der Letzte.“ (Jes 48,12).

Das ‚Letzte‘ und ‚Erste‘ erscheint im Gedicht in Verbindung mit dem ‚Wort‘. Dies lässt einerseits einen Bezug zu einem existenten Heilsplan Gottes für die Welt vermuten: „Im Anfang war das Wort“ (Joh 1,1). Dieser würde die Zeichnung durch den Pinsel in der folgenden Zeile jedoch egalisieren. Vielmehr erscheint das ‚letzte Wort‘ als Hinweis auf die letzten Worte Christi, die ‚sieben letzten Worte‘. Vor dem Hintergrund von *Mark und Bein* scheint besonders Mk 15, 34 von Bedeutung: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ Die Suche nach dem Vater geht über in eine allgemeine Situation der Gottverlassenheit, die Suche nach dem Göttlichen. Diese Frage nach der göttlichen Existenz wird dem im Gedicht angesprochenen Du eingeschrieben – durch eine Markierung, ein Zeichen auf der Stirn: „mit dem Pinsel schrieb / man es dir auf die Stirn.“¹⁹⁷ Es handelt sich nicht um ein Zeichen der Brandmarkung, ein Kainsmal oder Ähnliches, sondern um ein Zeichen der Erlösung, der Errettung, wie auch

¹⁹⁶ Vgl. Jes 43,1: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen: du bist mein!“

¹⁹⁷ Kempowski: Langmut, S. 5.

die Zeichen, die die Menschen bei Hesekiel während der Heimsuchung Jerusalems erhalten:

Und der HERR sprach zu ihm: Gehe durch die Stadt Jerusalem und zeichne mit einem Zeichen an die Stirn die Leute, so da seufzen und jammern über die Greuel, so darin geschehen. Zu jenen aber sprach er, daß ich's hörte: Gehet diesem nach durch die Stadt und schlaget drein; eure Augen sollen nicht schonen noch übersehen. Erwürget Alte, Jünglinge, Jungfrauen, Kinder und Weiber, alles tot; aber die das Zeichen an sich haben, derer sollt ihr keinen anrühren. (Hes 9, 4-6)¹⁹⁸

Die im ersten Gedicht evozierte Erlösung, der Ausgang aus der Situation der Gottverlassenheit, erscheint als Vorausgriff, beginnt die Begegnung mit Gott in den folgenden Gedichten doch bloß zaghaft. Die Klarheit der Verdichtungsszene in *Mark und Bein* am Sterbeort des Vaters ist noch nicht erreicht. Dies wird besonders in der Verwendung der Zeichnungsmetapher in den übrigen Gedichten deutlich. So lautet eine Zeile im Gedicht Piranesi, dem Zwölften *Langmut*-Gedicht: „An der Tür ist kein Zeichen. / Nichts wurde vermerkt.“¹⁹⁹ Innertextlich wird auf das erste Gedicht rekurriert, intertextuell auf das erwähnte Spektrum von Bibelstellen, insbesondere 2 Mose 12, 13: „Dann aber soll das Blut euer Zeichen sein an den Häusern, in denen ihr seid: Wo ich das Blut sehe, will ich an euch vorübergehen, und die Plage soll euch nicht widerfahren, die das Verderben bringt, wenn ich Ägyptenland schlage.“

Aber auch die Suche nach Gott, nach dem Vater ist unvollendet, das Rufen ungehört: „Einmal hast du gerufen, / doch eine Antwort kam nie.“²⁰⁰ Die Kommunikation scheint hier wechselseitig gestört. In Form rhetorischer Fragen wird diesbezüglich jedoch die Hoffnung auf Begegnung ausgedrückt: „Ein Hauch von Wärme, / Riefen Kinder nach dir?“²⁰¹ bzw. „Wer sah dich an? / Wer hat dich gesucht?“²⁰² Im Umfeld dieser Dissonanzen steht auch der „Alles umsonst“-Kontext – bekannt aus dem gleichnamigen Fluchroman Kempowskis und vor allem auch aus *Mark und Bein*: „Alles Bitten umsonst.“²⁰³ bzw. „Noch gibt es das Wasser des Lebens

¹⁹⁸ Vgl. Off 7, 3: „und er sprach: Beschädiget die Erde nicht noch das Meer noch die Bäume, bis wir versiegeln die Knechte unsers Gottes an ihren Stirnen!“

¹⁹⁹ Vgl. Kempowski: *Langmut*, S. 61: „Kein Zeichen gilt dir.“

²⁰⁰ Ebd., S.27; vgl. S.24: „Keine Hand rührt sich, niemand ruft.“

²⁰¹ Ebd., S. 22.

²⁰² Ebd., S. 75.

²⁰³ Ebd., S. 26.

umsonst.“²⁰⁴ Mit dem zweiten Zitat wird die Mehrdeutigkeit der Floskel aufgegriffen und bezogen auf die Offenbarung: „Und der Geist und die Braut sprechen: Komm! Und wer es hört, der spreche: Komm! Und wen dürstet, der komme; und wer da will, der nehme das Wasser des Lebens umsonst.“ (Off 22,17).

Nach dem Bezug auf die Erlöserthematik und den gleichsam anklingenden „Alles umsonst“-Kontext im ersten Gedicht verweist das zweite Gedicht erneut auf einen Wirkungsbereich:

Die Nacht war dein Tag.
du hocktest auf dem Pendel,
und die Uhr zog sich von selber auf.²⁰⁵

Die Sprecherinstanz redet zu einem nicht näher festgelegten Du. Der Wirkungsbereich dieses Dus wird jedoch wie derjenige des Göttlichen im Buch Genesis anhand der Kategorien Tag und Nacht dargestellt: „Da schied Gott das Licht von der Finsternis.“ (Gen 1, 4) Gottes Qualität besteht aber nicht lediglich in der Trennung von Licht und Finsternis bzw. der Überwindung der Nacht, sondern in der Verbindung dieser scheinbaren Gegensätze in einem Heilsplan: „Der ich das Licht mache und schaffe die Finsternis, der ich Frieden gebe und schaffe das Übel. Ich bin der Herr, der solches alles tut.“ (Jes 45, 7) Dieser Heilsplan Gottes hat einen Unendlichkeits- bzw. Ewigkeitsanspruch: „Im Anfang war das Wort.“ (Jh 1, 1) Der Heilsplan Gottes für die Welt muss bei angenommener Allmacht schon immer präsent sein und alles, was geschieht, eine Folge dessen. In Verbindung mit dem zweiten *Langmut*-Gedicht lässt sich hier ein deistischer Gottesbegriff vermuten. Nach der Schaffung der Welt geschieht alles als Folge der Schöpfung ohne ein weiteres Eingreifen Gottes. Legt man solche Überlegungen zu Grunde, scheinen Pendel und Uhr im Gedicht auf ein stetiges, unbeeinflussbares Voranschreiten hinzuweisen. Das auf dem Pendel sitzende angesprochene Du gibt den Anstoß zu dessen Bewegung bzw. gab ihn einst. Der Einfluss des Dus scheint jedoch wie der eines deistisch gedachten Gottes nicht mehr relevant, möglicherweise nicht

²⁰⁴ Ebd., S. 14.

²⁰⁵ Ebd., S. 6.

mehr nötig. Dennoch wird diese Situation im Gedicht im Präteritum geschildert, was die Vermutung nahelegt, dass dieser Zustand auf irgendeine Weise, in irgendeiner Form überwunden wurde. Die Wandlung der Nacht zum Tag erinnert darüber hinaus an Hölderlins Elegie *Brod und Wein*²⁰⁶, in der die Wiederbelebung der griechischen Antike mit christlich-abendländischen Metaphern verwoben wird; die hesperische Nacht wird hier zum griechischen Tag. Dieser Bezug versetzt das zweite *Langmut*-Gedicht – liest man es als Heilsplansbeschreibung eines christlichen Gottes – in einen recht kontroversen Raum, besonders in Hinsicht auf den Erlösungskontext des ersten Gedichtes.

Der mögliche Hölderlinbezug und auch gleichzeitig ein weiterer Bibelbezug eröffnet die Lektüre des vierten *Langmut*-Gedichtes:

Wasser und Brot.
Brot und Wein?
Rot glühte der Wein,
als du ihn in die Sonne hieltest.
Brot! wurde gerufen –
in den gewalkten Laiben
drei Spelzen Gras.
Falten am Hals des Elefanten.²⁰⁷

Aus der Gefängnismetapher ‚Wasser und Brot‘ folgt hier die Frage nach den Objekten des christlichen Abendmahls.²⁰⁸ Das Brot erscheint durch die chiasmatische Stellung im Gedicht zunächst als Bindeglied zwischen der profanen Gefängniswelt und dem Symbol der christlichen Heilsbotschaft.

²⁰⁶ Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von Dieter. E. Sattler. Frankfurt am Main 2007.

²⁰⁷ Kempowski: *Langmut*, S. 8.

²⁰⁸ Vgl. Lk 22, 16-20: „Denn ich sage euch, daß ich hinfort nicht mehr davon essen werde, bis daß es erfüllet werde im Reich Gottes. / Und es werden kommen vom Morgen und vom Abend, von Mitternacht und vom Mittage, die zu Tische sitzen werden im Reich Gottes. / Und er nahm den Kelch, dankte und sprach: Nehmet ihn und teilet ihn unter euch; / denn ich sage euch: Ich werde nicht trinken von dem Gewächs des Weinstocks, bis das Reich Gottes komme. / Und er nahm das Brot, dankte und brach's und gab's ihnen und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. / Ich habe es von dem HERRN empfangen, das ich euch gegeben habe. Denn der HERR Jesus in der Nacht, da er verraten ward, nahm das Brot, / Desgleichen auch den Kelch, nach dem Abendmahl, und sprach: Das ist der Kelch, das neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird.“

Das Wasser wird zum Wein, wie bei der Verwandlung durch Jesus im Johannesevangelium:

Jesus spricht zu ihnen: Füllet die Wasserkrüge mit Wasser! Und sie füllten sie bis obenan. / Und er spricht zu ihnen: Schöpfet nun und bringet's dem Speisemeister! Und sie brachten's. / Als aber der Speisemeister kostete den Wein, der Wasser gewesen war, und wußte nicht, woher er kam (die Diener aber wußten's, die das Wasser geschöpft hatten), ruft der Speisemeister den Bräutigam / und spricht zu ihm: Jedermann gibt zum ersten guten Wein, und wenn sie trunken geworden sind, alsdann den geringeren; du hast den guten Wein bisher behalten. (Jh 2, 7-10)²⁰⁹

Die Begriffe Wasser und Brot sind jedoch auch außerhalb des Abendmahlskontextes biblisch als Symbol des Lebens präsent. So wird im Johannesevangelium das Brot des Lebens beschrieben: „Jesus aber sprach zu ihnen: Ich bin das Brot des Lebens. Wer zu mir kommt, der wird nicht hungern; und wer an mich glaubt, der wird nicht mehr dürsten.“ (Jh 6, 35).²¹⁰ Ähnliches wird bei Johannes später speziell in Bezug auf das Wasser konkretisiert: „Wer an mich glaubt, wie die Schrift sagt, von dessen Leib werden Ströme lebendigen Wassers fließen.“ (Jh 7, 38). Diese Äußerungen stehen in der Bibel aber als Verheißungen. Sie sind zum Zeitpunkt der Rede Jesu noch nicht präsent: „Das sagte er aber von dem Geist, den die empfangen sollten, die an ihn glaubten; denn der Geist war noch nicht da; denn Jesus war noch nicht verherrlicht.“ (Jh 7, 39.) Die Gegenüberstellung des Ist-Zustands ‚Wasser und Brot‘ und der – möglicherweise fraglichen – Verheißung ‚Brot und Wein‘ spricht somit für eine zumindest unvollkommene Gottesbeziehung: Der Heilsplan ist nicht gänzlich angenommen, die mögliche Begegnung nicht vollzogen; sie ist im Gegenteil eventuell sogar fraglich. Das Brot als Symbol des Übergangs zwischen beiden theoretischen Zuständen wird angerufen, eine Antwort erhält zu diesem Zeitpunkt jedoch niemand. Der Wein als Blut des christlichen Gottessohnes glüht zwar in der Sonne, ein Licht des Tages, aber eine direkte Begegnung findet nicht statt. Das mögliche Gottesbild, die erwartete Gottesbegegnung wird abgelöst durch eine Umkehr ins Profane: „Falten am Hals des Elefanten.“²¹¹ Die Falten des Elefanten mögen hier als Allegorie für das Fortschreiten der Zeit zu verstehen sein. Das Du wird ins Umfeld

²⁰⁹ Vgl. Jh 4, 46.

²¹⁰ Vgl. Jh 6, 48.

²¹¹ Kempowski: Langmut, S. 8.

einer Erinnerungskultur versetzt, die die christliche Symbolik zwar zu erhalten vermag, für die eine solche im Augenblick jedoch nicht zu Begegnung oder gar Erlösung führt.

Dies ist der Schierlingsbecher
aus alterndem Wasser.
Du beugst dich über den Spiegel,
den dein Atem in Kreisen riefelt.
Noch gibt es das Wasser des Lebens
umsonst.²¹²

Das zehnte *Langmut*-Gedicht steht in einem Todeskontext. In einer metaphorischen Dopplung wird dies einerseits durch den sokratischen Schierlingsbecher als Praxis der Hinrichtung und andererseits durch das alternde Wasser im Gegensatz zum im vierten Gedicht thematisierten ‚lebendigen Wasser‘ dargestellt. Die kräuselnde Wasseroberfläche im Schierlingsbecher fungiert als Spiegel, der dem angesprochenen Du vorgehalten wird. Dieses Spiegelvorhalten erscheint als Auseinandersetzung mit der persönlichen Schuld, was in Hinsicht auf den letzten Vers in Zusammenhang mit der biblischen Offenbarung, dem Weltengericht, steht. Der Geist Gottes vergibt jedoch trotz allen Niedergangs das ‚Wasser des Lebens‘.²¹³ Auf eben dieses Wasser wird in der Offenbarung außerdem auch hinsichtlich der Allmacht Gottes, der Anfang/Ende-Qualität, Bezug genommen: „Und er sprach zu mir: Was ist geschehen. Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende. Ich will den Durstigen geben von der Quelle des lebendigen Wassers umsonst.“ (Off 21,6). Der Begriff ‚umsonst‘ ist in Bezug auf Kempowskis Werk kontextsensitiv zu sehen – vergeblich, aber auch verschenkt. Ähnlich ambivalent erscheint der Begriff auch in der Offenbarung denn hier wird das Wasser des Lebens zum Ende des Lebens verschenkt, weshalb die Schenkung gleichermaßen vergeblich erscheint. Die Vermutung, dass im zehnten *Langmut*-Gedicht auch der „Alles umsonst“-Kontext gemeint ist, wird durch den Nachvollzug des Hörspiels *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* gestützt, wo auf die gleiche Stelle der

²¹² Ebd., S. 14.

²¹³ Vgl. Off 22,17.

Offenbarung des Johannes Bezug genommen wird: „Eines Tages wird zu dir gesagt: Komm [...] Es ist alles umsonst.“²¹⁴

Die Abendmahlsmetaphorik wird im dreizehnten *Langmut*-Gedicht fortgeführt:

Bist du dein eigenes Bild?
Sitzt einer da und malt dich?
Sollst du dein Brot brechen
oder den Krug ansetzen?
Hast du unter dem Fenster zu stehen?
Kein Strahl, in dem Staub tanzt.
Das Licht wird dir zugeteilt.²¹⁵

Es geht um die Selbstbestimmtheit eines angesprochenen Dus, das einer Fremdvisualisierung zu unterliegen scheint.²¹⁶ Im gleichen Maße fraglich wie die Selbstschöpfung erscheint jedoch auch die Schöpfung durch eine weitere Instanz; beide Möglichkeiten sind in rhetorischen Fragen abgefasst. Der Topos des Abendmahls wird in einer ähnlichen Fragestruktur präsentiert; es ist allerdings ein Gebot, nach dem hier gefragt wird, das hinterfragt wird. Eine Parallelstelle bezüglich Brot und dem Blute Christi findet sich im ersten Korintherbrief: „Der gesegnete Kelch, den wir segnen, ist der nicht die Gemeinschaft des Blutes Christi? Das Brot, das wir brechen, ist das nicht die Gemeinschaft des Leibes Christi?“ (1 Kor 16) Wo die Fragen im Korintherbrief auf eine Bejahung abzielen, scheint diese Art der Beantwortung im dreizehnten *Langmut*-Gedicht nicht ohne Weiteres möglich, ist die Abendmahlsmetaphorik hier doch Teil eines Gefängnisalltags. Dieser ist für das Individuum vorwiegend fremdbestimmt, über das Brechen des Brotes, das Ansetzen des Kruges kann das angesprochene Du aber offenbar verfügen. Dies ist umso bedeutsamer, als doch mit der letzten Zeile eine weitere Fremdbestimmung konkretisiert und in biblischem Zusammenhang in einen Heilskontext versetzt wird: „Das

²¹⁴ Kempowski: Alles umsonst. Briefe an die Mutter, S. 10.

²¹⁵ Kempowski: Langmut, S. 17.

²¹⁶ Lutz Hagedstedt spricht in diesem Zusammenhang von der Erscheinung des Gedichts als „Selbstprüfung und Gottesbefragung“; vgl. Hagedstedt, Lutz: *Langmut*. Die lakonischen Gedichte Kempowskis und die Lyriktheorie Bennis. In: Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/ New York 2010, S. 167.

Licht wird dir zugeteilt.²¹⁷ Das zugeteilte Licht steht hier neben der Metapher des tanzenden Staubes. Der Staub erscheint sowohl als Allegorie für den Menschen, als auch für den Tod: „so würde alles Fleisch miteinander vergehen, und der Mensch würde wieder zu Staub werden.“ (Hiob 34, 15) Dieser metaphorische Zusammenhang versetzt die angesprochene Instanz im Gedicht ins Umfeld eines Totentanzes.²¹⁸

Dem Angesprochenen wurden somit elementare menschliche Bedürfnisse entzogen. Unklar ist, ob die Lösung, der Ausgang der gezwungenen Lage, im Glauben liegt oder im Gegenteil eine Art Theodizee beschworen wird.

Die Fraglichkeit der Selbstschöpfung im dreizehnten *Langmut*-Gedicht wird im vierzehnten Gedicht auf ihren temporären Gehalt bezogen wieder aufgegriffen:

Malst du schon lange dein Bild?
Machst Zeichen hierhin und dort?

Ritz in deine Brust ein Kreuz!
Gehen so die Tage dahin?²¹⁹

Hier findet wie im ersten und zwölften Gedicht eine Zeichnung statt. Der Bezugsraum der Zeichnung wird zunächst hinterfragt und dann mit der Aufforderung des Ritzens in die Brust konkretisiert. Ist die Gestalt des Zeichens im ersten und zwölften Gedicht noch nicht näher bestimmt, wird es hier mit der Nennung des Kreuzes explizit. Die Zeichnung geht mit einem Martyrium einher, mit einem gewaltsamen Akt – der Zeichnende als Zeuge des Blutes. Dies evoziert einerseits Heilsgedanken, andererseits aber gerade hinsichtlich der abschließenden letzten Gedichtzeile auch immer währende Agonie, über die lyrische Momentaufnahme hinausgehend; „Gehen so die Tage dahin?“²²⁰ Dies erinnert an das Leiden der Grabenden in Paul Celans Gedicht *Es war Erde in ihnen*²²¹ aus dem Gedichtband

²¹⁷ Kempowski: *Langmut*, S. 17.

²¹⁸ Totentanzmotive finden sich auch an weiteren Stellen im Werk Kempowskis, so z.B. in der Schilderung des Sohnes im Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter*; vgl. Kempowski: *Alles umsonst. Briefe an die Mutter*, S. 10.

²¹⁹ Kempowski: *Langmut*, S. 18.

²²⁰ Kempowski: *Langmut*, S. 18; vgl. auch ebd., S. 72: „So gingen die Tage dahin.“

²²¹ Celan, Paul: *Niemandrose*. In: Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. München 2005, S.125.

Niemandrose, ist die Untrennbarkeit von Tag und Nacht im Gefängnisalltag in *Langmut* doch bereits thematisiert worden. In Celans Gedicht wird diesbezüglich die ausweglose Situation der Grabenden beschrieben – eine nicht endende Monotonie, die einzig durch die Tätigkeit des Grabens bestimmt ist: „Sie gruben und gruben, so ging / der Tag dahin, ihre Nacht.“²²² Das Leiden bei Celan bezieht sich auf das Graben als Methodik einer Erinnerungskultur, im vierzehnten *Langmut*-Gedicht ist es das Zeichnen christlicher Symbole.

Ein möglicher Celan-Bezug scheint auch in der mehrfach auftauchenden Niemandsmetapher zu liegen. In Paul Celans *Niemandrose*, dem Gedichtband, dem das erwähnte Gedicht *Es war Erde in ihnen* voransteht, wird der verloren geglaubte Gott bzw. die Suche nach und Hoffnung auf Begegnung häufig durch fehlende Antwort einer angesprochenen Instanz metaphorisiert. Diesbezüglich wird häufig von einem ‚Niemand‘ gesprochen. Ähnliche Wendungen finden sich in *Langmut*: „Keine Hand rührt sich, niemand ruft.“²²³ bzw. „Ein Fenster stand offen, / aber niemand kuckte heraus.“²²⁴ oder „Du klopfst, du pochst, / aber niemand vernimmt es. / Aber es bleibt.“²²⁵ Im achtunddreißigsten Gedicht findet sich die Niemandsmetapher auch in ihrer Substantivierung, was an Celans Gedichte *Psalm*²²⁶ und *An Niemand geschmiegt*²²⁷ erinnert: „Niemand hinderte dich zu rufen.“²²⁸ Im siebenundfünfzigsten Gedicht wird die Niemandsmetaphorik wiederum ins Umfeld der Zeichnung gerückt: „Wartet niemand mit einem Licht? / Kein Zeichen gilt dir.“²²⁹ Der angesprochene Niemand ist Ausdruck der scheiternden Kommunikationsversuche des teilweise angesprochenen Dus: „Einmal hast du gerufen. / doch eine Antwort kam nie.“²³⁰ Das Rufen nach einem Gegenüber – und das muss nicht unbedingt der christliche Gott, nicht mal eine Erlöserinstanz sein – bleibt unbeantwortet. Im Angesicht dessen scheint jegliche Hoffnung auf

²²² Celan: Die Gedichte, S.125:3f.

²²³ Kempowski: *Langmut*, S. 24.

²²⁴ Ebd., S. 41.

²²⁵ Ebd., S. 66.

²²⁶ Celan, Paul: Die Gedichte, S. 132f: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub. / Niemand.“

²²⁷ Ebd., S. 142f: „An Niemand geschmiegt mit der Wange – / an dich, Leben.“

²²⁸ Kempowski: *Langmut*, S. 42.

²²⁹ Ebd., S. 61; vgl. auch ebd., S. 66: „Du klopfst, du pochst, / aber niemand vernimmt es.“

²³⁰ Ebd., S. 27.

Veränderung sinnlos, umsonst zu sein und solche Überlegung stellt nicht nur die bloße Bitte – „Alles Bitten umsonst“²³¹ – in Frage, sondern die Bedeutung der Anrufung selbst. Die Bedeutung einer an niemand adressierten Bitte als Gebet verschwimmt zunehmend, was auch wiederum die Agonie relativiert: „Die Hände lagen dir übereinander. / Kein Weh! Kein Ach!“²³² Die angelernte Gebetsgestik der gefalteten Hände bleibt zwar erhalten, das Gebet selber als Bitte, als Klagelied bleibt jedoch ungeäußert, da es gleichermaßen ungehört verbleiben würde.

Zwar wird von der angerufenen Instanz keinerlei Antwort gegeben, die Sprecherinstanz bzw. das angesprochene Du stellen jedoch immer wieder die Frage, ob das Du in irgendeiner Form gehört bzw. wenigstens wahrgenommen werde. Diesbezüglich finden sich in mehreren Gedichten Überlegungen zu über und unter dem Du existierenden Identitäten – Zellengenossen, aber möglicherweise auch gleichermaßen metaphysische Instanzen: „Horcht es dort oben, / ob du dich rührst? / Lauscht er dort unten / auf deine Schritte?“²³³

Immer wieder tauchen in den *Langmut*-Gedichten auch Sintflutschilderungen und Arche-Noah-Bezüge auf:

Ins Ohr hast du dich verkrochen,
und in den Augen hörst du,
was deine Ohren sehn.
Das Schiff siehst du von unten,
die Vögel von oben.
Der Stempel hat alles zusammengefaßt.²³⁴

Die Position des angesprochenen Dus scheint hier zunächst widersprüchlich, scheint es doch gleichzeitig ober- und unterhalb der Szenerie zu sein – eine Gleichzeitigkeit, die sich auch in den synästhetischen Metaphern zur Wahrnehmung findet. Die Stempelmetapher²³⁵ ermöglicht diese Gleichzeitigkeit jedoch, indem eine Zweidimensionalisierung stattfindet.

²³¹ Ebd., S. 26.

²³² Ebd., S. 25.

²³³ Ebd., S. 35; vgl. auch ebd., S. 56: „Die Falltür am Boden / ist verschlossen. / Und von oben / guckt keiner dir zu.“

²³⁴ Ebd., S. 9.

²³⁵ Die Metaphorik des Stempels findet sich auch im siebten *Langmut*-Gedicht *Die Preßblume*, ebd., S. 11.

Wie der christliche Gott Anfang und Ende, Tag und Nacht einschließt, fasst der Stempel das Oben und Unten zusammen. Das Du steht aber, ob oben oder unten, abseits der Erlösten auf dem Schiff – so man hier einen Arche-Noah-Bezug annehmen möchte. Seine Position fasst zwar oben und unten zusammen, aber das Dazwischenliegende bleibt dennoch fern.

Eine explizite Sintflutdarstellung findet sich im sechsundzwanzigsten *Langmut-Gedicht*:

Nacht war es.
Menschen schrieb.
Flammen brannten gen Himmel.

Die Kiste trieb auf dem Meer,
eine Kante über dem Wasser.
Drinne hingen die Bilder schief.
Eine Taube hatte man nicht ausgesandt.²³⁶

Im Gegensatz zur biblischen Geschichte ist die Sintflut hier ein andauernder Zustand, der noch nicht überwindbar erscheint, wie auch die Zeit im Gefängnis, die Bewältigung der Knasterfahrung. Dies wird in der nicht ausgesandten Taube deutlich, als Gegensatz zur Taube im Buch *Genesis*, die als Symbol eines neuen Anfangs für die erlösten, erretteten Menschen steht: „Danach ließ er eine Taube von sich ausfliegen, auf daß er erführe, ob das Gewässer gefallen wäre auf Erden.“ (1 Mose 8, 8)²³⁷ Die Taube ist außerdem als Symbol für den Heiligen Geist zu verstehen: „Und da Jesus getauft war, stieg er alsbald herauf aus dem Wasser; und siehe, da tat sich der Himmel auf über ihm. Und er sah den Geist Gottes gleich als eine Taube herabfahren und über ihn kommen.“ (Mt 3, 16) bzw. „Und alsbald stieg er aus dem Wasser und sah, daß sich der Himmel auftat, und den Geist gleich wie eine Taube herabkommen auf ihn.“ (Mk 1, 10)²³⁸

Ein weiterer Mangel, der den Gefangenen quält, liegt in fehlender Musikalität. So erscheint die Musik und speziell das Singen als eine Qualität Gottes:

²³⁶ Ebd., S. 30.

²³⁷ Vgl. auch 1. Mose 8, 10 und 8, 12.

²³⁸ Vgl. auch Lk 3, 22 und Jh 1, 32.

An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, / wenn wir an Zion gedachten.
Unsere Harfen hängten wir / an die Weiden dort im Lande. Denn die uns
gefangenhielten, / hießen uns dort singen und in unserm Heulen fröhlich sein: / „Singet
uns ein Lied von Zion!“ Wie könnten wir des HERRN Lied singen / in fremdem
Land? Vergesse ich dich Jerusalem, / so verdorre meine Rechte. Meine Zunge soll an
meinem Gaumen kleben[...] (Ps 137,1-6).

In der ‚Klage der Gefangenen zu Babel‘ wird darüber hinaus die Frage nach
der Möglichkeit der Würdigung dieser Qualität in einer Situation des
Leidens problematisiert. Gesang als göttlicher Aspekt ist wiederum auch
etwas, das bei Paul Celan vielfach auftaucht: „ich ritt Gott in die Ferne – die
Nähe, er sang [...]“.²³⁹ Celans Gedicht *Es war Erde in ihnen* beinhaltet
diesbezüglich noch einen direkteren Verweis auf den zitierten Psalm 137:
„sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied[...].“²⁴⁰ Der Verlust der
Ausdrucksmöglichkeiten meint hier ganz explizit auch das Singen als
Qualität Gottes.

In Langmut findet fehlende Musikalität beispielsweise durch nicht
funktionsfähige, nicht genutzte bzw. nicht existente Musikinstrumente
Ausdruck:

Überm Griffbrett liegen Saiten
in deiner Hand.
Streich nicht drüber hin.
Laß liegen, was nicht aufgerufen.
Hol nicht zurück,
was davongeflogen.
Die Zargen halten verschlossen,
was an Schweigen in uns ist.²⁴¹

Direkt im darauf folgenden Gedicht erscheint der Versuch des Spielens des
beschriebenen Instruments zum Scheitern verurteilt:

Die Saite zittert unter deinem Bogen,
doch nichts zerspringt!
Die Mauern bleiben ohne Craquelé.
Rundum laufen die Hunde.²⁴²

²³⁹ Celan: Die Gedichte, S. 126:4.

²⁴⁰ Ebd., S.125:8.

²⁴¹ Kempowski: Langmut, S. 12.

Die Metaphorisierung der Gefangenschaft findet ebenfalls über Musikalität statt: „Seltene Tage des Lichts, / Wind streicht durch die Harfe des Gitters.“²⁴³ Der Tag des Lichts erscheint als aufkeimende Erleuchtung des Gefangenen, ein göttlicher Lichtblick, der einhergeht mit der leichten Rührung einer Harfe. Das Licht ist es hier, das die zur Erlösung notwendigen Aspekte des Menschlichen in Teilen wachruft. Ist es hier die Musikalität, wird im zwanzigsten Gedicht mit dem Wort eine weitere Qualität angesprochen, die durch plötzliche, spärliche Lichterscheinungen offenbar gemacht bzw. als Hoffnung wach gehalten wird: „Du ziehst Wörter hinter dir her. Bilder [...] Ab und zu blitzt eins auf, / das macht die Sonne, die darauf fällt.“²⁴⁴

Das Singen als fehlende Qualität taucht im neunundzwanzigsten Gedicht in Zusammenhang mit den stets entfernten, nicht greifbaren Vögeln auf: „kein Wettsingen mit gelben Vögeln.“²⁴⁵ Das Fehlen des Singens als Ausdrucksmöglichkeit beschreibt hier den Mangel an Kommunikationspartnern. Im dreiunddreißigsten Gedicht ist es das evozierte Bild der singenden Sirenen²⁴⁶, das hier in Folge der biblischen Sintflut ähnlich absent scheint: „Frauen singen über dem Fluß, ihr Boot treibt dahin.“²⁴⁷ Gleichmaßen wird aber auch das babylonische Exil beschrieben. Es folgt die Frage nach Wort, Bild und wiederum Musikalität: „Hat es je Bücher gegeben? / Bilder? / Hat je ein Bogen / Saiten gestrichen?“²⁴⁸

²⁴² Ebd., S. 13.

²⁴³ Ebd., S. 19.

²⁴⁴ Ebd., S. 24.

²⁴⁵ Ebd., S. 33. Die Metapher der ‚gelben Vögel‘ erinnert auch an den Roman *Der gelbe Vogel* von Myron Levoy, in dem die Kommunikation zwischen dem Mädchen Naomi Kirschbaum, deren Vater in Frankreich von den Nazis erschlagen wurde und dem jüdischen Jungen Alan Silverman über weite Strecken nur auf einer Metaebene funktionieren kann: zunächst mittels Handpuppen und dann im Spiel mit einem Modellflugzeug, das Naomi ‚L’oiseau jaune‘ nennt – ‚der gelbe Vogel‘. Darüber hinaus erinnert die Metapher auch an ein Gemälde von Paul Klee mit dem Titel *Landschaft mit gelben Vögeln*. In Bezug auf Langmut scheint gerade dies einen Verweis darzustellen, da die Vögel sich hier einer natürlichen Perspektivität – im Sinne der Stempelmetapher – zu entziehen scheinen: Sie erscheinen gleich groß, trotz unterschiedlicher Entfernung zum Betrachter, stehen aufrecht auf den Spitzen von Blüten und gleichzeitig kopfüber am Rand der Wolken.

²⁴⁶ Vgl. Homer: *Odyssee* 12, 52. In: Homer: *Ilias, Odyssee/Homer*. In Prosa übertr. Von Karl Ferdinand Lempp. Hrsg. von Michael Schroeder. Frankfurt am Main 2009.

²⁴⁷ Kempowski: *Langmut*, S. 37.

²⁴⁸ Ebd.; vgl. auch ebd. S.63, wo es speziell um den Gesang in Abgrenzung zum Flöten-

Eine Wendung findet in *Langmut* im fünfundvierzigsten Gedicht statt:

Es ruft dich einer.²⁴⁹
Hörst du denn nicht?²⁵⁰
Du stehst in der Tür²⁵¹
Und zählst deine Finger.²⁵²
Und jetzt singt er.²⁵³
Aber du weißt es ja nicht.²⁵⁴

Hier wird von der anderen Seite aus eine Kommunikation versucht, das angesprochene Du ist jedoch nicht in der Lage, den Rufenden zu verstehen; er bleibt solange ungehört, dass jegliche Hoffnung auf Begegnung verloren scheint. Vieles spricht hier für einen göttlichen Bezug des Rufenden, geht der Ruf doch mit lexikalischen Ähnlichkeiten hinsichtlich einiger Celan-Gedichte einher, in denen es in unterschiedlicher Form um Gottesbezüge geht.

Im fünfundsechzigsten Gedicht wird der Abendmahlskontext abermals aufgenommen:

Du zerbrachst das Brot,
es klirrte wie Glas,
und das Wasser lief
als Quecksilber davon.
Ein Strohalm Leben,

und Geigenspiel geht: „Gesang kam aus anderer Richtung.“

²⁴⁹ Vgl. Celans Gedicht *Todesfuge*; Celan: Die Gedichte, S. 40:16: „Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt.“

²⁵⁰ Vgl. Celans Gedicht *Ich hörte sagen* aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*; Celan: Die Gedichte, S. 63:1-3: „Ich hörte sagen, es sei / im Wasser ein Stein und ein Kreis und über dem Wasser ein Wort[...]“ Darüber hinaus findet sich das Hören bzw. das Nicht-Hören im Gedicht *Ich höre die Axt hat geblüht* aus dem Gedichtband *Schneepart*. Das Gedicht steht in direktem Bezug zur Wannseekonferenz 1942, auf der die Vernichtung der europäischen Juden beschlossen wurde: „ich höre, sie nennen das Leben / die einzige Zuflucht.“

²⁵¹ Vgl. Celan: Die Gedichte, S. 141:1: „Einem, der vor der Tür stand[...]Diesem beschneide das Wort.“

²⁵² Vgl. Celans Gedicht *Zähle die Mandeln* aus dem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*; Celan: Die Gedichte, S. 53:1f.: „Zähle die Mandeln, / zähle, was bitter war und dich wachhielt.“

²⁵³ Vgl. Celans Gedicht *Es war Erde in ihnen*; Celan: Die Gedichte, S. 125:14: „und das Singende dort sagt: Sie graben.“

²⁵⁴ Kempowski: *Langmut*, S. 49; vgl. Celan: Die Gedichte, S. 49. die aporetische Aussage erinnert an die Gottesproblematik in Celans Gedicht *Zürich, zum Storchen* aus dem Gedichtband *Niemandsrose*; Celan: Die Gedichte, S. 127:21-27: „[...]ich hörte: / wir / wissen ja nicht, weißt du, / wir / wissen ja nicht, / was / gilt.“

ein Luftzug Tod.²⁵⁵

Die Austeilung ist hier jedoch ein gewaltsamer Akt. Das Brot wird zeranstatt gebrochen, das Wasser ist wie schon im zehnten Gedicht angedeutet zu Gift geworden. Einen Finger breit zwischen Leben und Tod in der Einsamkeit des Gefängnisses erscheinen die Heilssymbole des Christentums bloß noch als entstellte Erinnerungen. Das muss nicht zwangsläufig Theodizee bedeuten, sondern lediglich, dass solche Thematik für das angesprochene Du derart abstrakt geworden ist, dass sie nur noch im Profanen, in den Kategorien Leben und Tod gedacht werden kann. Ein neuer Heilsbezug muss erst noch gefunden werden.

Die Sprecherinstanz ist in den *Langmut*-Gedichten stets in einer ungewissen Situation, immer einem fragenden Kontext ausgesetzt, was auch in der Häufung rhetorischer Fragen Ausdruck findet. Ein großer Mangel wird dargestellt durch die Nutzung vielfältiger Negativkonstruktionen. Aber vor allem bleibt dem Individuum die Kommunikation verwehrt – nicht nur mit den Mitmenschen, sondern auch mit einer göttlichen Instanz. Rufen und Bitten an eine solche erscheinen unsinnig, unnötig, bleiben sie doch ungehört. Die Folge ist nicht etwa bloße Ablehnung, sondern Relativierung des Glaubensbegriffs in der Situation des Leidens. Der Ausgang aus dieser Situation muss offenbar mit Schuld einhergehen:

Im kalten Mutterleib
wartest du lange auf deine Geburt.
Kalt wird man dich ins Kalte stoßen.²⁵⁶

Es ist die Erbsünde²⁵⁷, die hier angesprochen wird, aber eben auch die Schuld, die zur Situation der Gefangenschaft, zur Distanzierung von einer göttlichen Instanz geführt hat.

Insgesamt findet sich in *Langmut* eine Vielzahl biblischer Bezüge, die gleichzeitig umfangreiche Bezüge zu Kempowskis Gesamtwerk darstellen. Besonders relevant scheint die „Alles umsonst“-Motivik, die hier besonders

²⁵⁵ Kempowski: *Langmut*, S. 69.

²⁵⁶ Ebd., S. 80.

²⁵⁷ Vgl. Jh 1, 9-11 bzw. Jh 8, 44.

durch ihre Ambivalenz hervortritt und ebenso die trotz aller Hinterfragung stets präsente Hoffnung auf Begegnung.

4.3 Hörspiele

4.3.1 Moin Vaddr läbt

In Walter Kempowskis Hörspiel *Moin Vaddr läbt* geht es um Rückerinnerung, Totengedenken und um die hierbei aufgeworfene Verlust- und Schuldproblematik.

Walter Kempowski verfasste den Hörspieltext 1979 auf einer Zugfahrt in einer Kunstsprache, die sich aus verschiedenen Dialekten zusammensetzt. Er verwendet zum Beispiel das Schlesische, lehnt sich aber vor allem an das Jiddische an. Vom Erzähler wird im Rahmen von Liedern, szenischer Darstellung und monologer Rede die Erinnerung an den früh verstorbenen Vater wachgerufen. Dieser ist im hypothetischen Szenario des Hörspiels nicht tot, sondern vegetiert in einem Keller, abgeschottet von der Außenwelt und seinem früheren Leben vor sich hin. Er ersehnt die Begegnung mit der Familie und alten Freunden ebenso sehr, wie er sie zu vermeiden versucht.

Umschlossen von ein und demselben Lied als Anfang und Ende, als erster und dreizehnter Teil des Hörspiels, wird ein Handlungsraum definiert: „Äch hobb jehott / in meine Kopp / a waite, waite Raise.“²⁵⁸ Die Rückerinnerung, die Anamnese, wird vorbereitet; sie findet zunächst vom Sterben, vom Tode her allein im Kopf statt: „duss Star'm unde och d'r liwwe Dot / ho'm mirr's jatzt beigebrach.“²⁵⁹ In den Hauptteilen des Hörspiels wird durch die Rückerinnerung selbst ihre rein geistige Ebene überwunden; sie wird stofflich – in Kellern – konserviert:

Ich sagte ja schon, dass im Grunde der Antrieb für meine Romane die Suche nach dem Vater war. Und ich habe diesen Vater auch beschrieben in den Romanen. Aber es war mir nicht möglich, Emotionen freizugeben. Es war wie unter einer Eiskruste verborgen. Und die Flucht in eine fremde, mir fremde Sprache, ergab mir die Möglichkeit, diese Totenklage „anzuheben“, um das sprachlich richtig auszudrücken. Ich habe also versucht, in diesem Hörspiel zu beschreiben eine Vision dieses Vaters.²⁶⁰

²⁵⁸ Kempowski, Walter: *Beethovens Fünfte und Moin Vaddr läbt*. Handschriften und Materialien der Hörspiele. München 1980, S. 73 und S. 92; die hermetische, von Metaphern und vielfältiger Symbolik durchsetzte Sprache erscheint in hohem Maße bedeutungskräftig und autonom. Auf Grund der beinahe lyrischen Geschlossenheit, um Feinheiten der Sprache wie die vielfältigen Enjambements deutlicher hervorzuheben, werden Textzitate des Hörspiels im Folgenden wie Lyriktexte zitiert.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ziegs, Beate: *Wie unter Diktat mich an meinen Vater erinnernd*. Anmerkungen zu

Die Suche nach dem Vater – und hier geht es nicht bloß um einen bestimmten Vater, sondern um die Vätergeneration²⁶¹ an sich – führt zur Frage nach Schuld²⁶² und vor allem zur Erfahrung des Umganges mit Verlust. Die Figur des Vaters verweist auf die Generation, die den Krieg, die Verbrechen der Nazis aktiv miterlebt hat, was die Schuldfrage evoziert: Wie konnte es dazu kommen?

Es finden sich im Hörspiel nur wenig religiöse Bezüge, die Schuldfrage geht aber dennoch mit einer Frage nach dem Glauben einher und damit ist durchaus der Glaube im religiösen Sinn zu verstehen. So erscheint die Suche nach dem Vater als Analogie zum vierten der ‚Sieben Letzten Worte‘ Jesu Christi: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ (Mk 15, 34) Der bei der Kreuzigung geäußerte Satz erscheint als Teilzitat des 22. Psalms²⁶³, die Klage eines Gottverlassenen im Angesicht des Todes. Der Ausspruch symbolisiert die Vollkommenheit der Passion – das vollendete physische wie auch psychische Leiden. Es geht um das Gefühl des Verlassenseins, nicht nur von den Jüngern, dem Volk, sondern vor allem von Gott und in diesem Kontext vom Vater – der Vaterfigur schlechthin. An Stelle der Nähe zum Vater bleibt bloß die Schuld der Welt, die es zu tragen gilt, für die stellvertretend gestorben wird.²⁶⁴ Das Leiden des Erzählers im Hörspiel begründet sich im Getrenntsein vom Vater und eben dieses Leid ist es auch, welches bei Jesu Kreuzigung Ausdruck findet. Gleichermäßen mag in beiden Leidenszuständen die Trennung vom Vater als Substituens für die Trennung von einer göttlichen Instanz zu sehen sein. Der Glaube erscheint als Möglichkeit der Überwindung eben dieser Trennung.

Zunächst findet sich der Passionsbezug im Hörspiel im Leiden des Vaters, dessen Leben von Verlust und einsamer Monotonie geprägt ist: „Moin

Walter Kempowskis Hörspiel *Moin Vaddr läbt*: Deutschlandradio Kultur, gesendet am 8.9.2008. Berlin 2008, S. 6.

²⁶¹ Vgl. Kempowski, Walter: Dankrede. Zur Preisverleihung des Hörspielpreises für Kriegsblinde. In: Kempowski, Walter: Beethovens Fünfte und Moin Vaddr läbt: Handschriften und Materialien der Hörspiele. Hamburg 1982, S. 95: „Was mich so überwältigte, war die Beschwörung des Vaters, der auf einmal leiblich war. Nicht *meines* Vaters, sondern *des* Vaters, der die Väter-Generation verkörpert.“

²⁶² Vgl. Kempowski: Dankrede, S. 96: „Mit den Irrtümern der Väter beklagen wir die Irrtümer, die wir selbst begehen werden als Söhne: Dorthin müßt ihr gehen. Und indem wir den Vätern verzeihen, erbitten wir die Verzeihung unserer Söhne für uns.“

²⁶³ Vgl. Ps 22, 2.

²⁶⁴ In Bezug auf die Sündenübernahme liegt eine Parallele zum Buch Jesaja (Js 53) vor.

Vaddr läbt. / Han is nich dot. / Han säda inne Kella / un stickt e scheens Deckche. / Blomme sin da uff / unde Fegelche, / abr meistens Blomme.²⁶⁵ Anstatt der Erlösung durch den Tod leidet der Vater unaufhörlich in der Abgeschiedenheit des Kellers und ersehnt die Begegnung mit seiner Familie oder anderen Bekannten: „,Abr’s meschtens sädatan / ahne Kellafensta / und guckt russe, / ob da nich eena urbekummte, / eene deena kennt.“²⁶⁶ Wird zunächst hauptsächlich der körperliche Verlust des Beines und wie dies zur Situation des Leidens beiträgt, geschildert, so wird später immer deutlicher, dass das eigentliche Leid in erster Linie vom seelischen Verlust herrührt. Insbesondere ist hier der Verlust der Ausdrucksmöglichkeiten zu nennen, wie auch Carla Damiano in ihrem Aufsatz *Die Aufführung der Vaterfigur in Walter Kempowskis Hörspiel Moin Vaddr läbt* feststellt, als sie die Vaterfiguren des Hörspiels mit derjenigen aus *Mark und Bein* vergleicht:

In beiden Texten beschwört ein Sohn den schon längst verstorbenen Vater in eine Art Limbus herauf, wobei deutlich wird, dass keine direkte Kommunikation zwischen den Generationen möglich ist. Keine der Vaterfiguren ist fähig, mit dem Sohn zu kommunizieren: Erste nicht, weil die Geschichte auf den Ich-Erzähler, den Sohn, fokalisiert, während der Vater selbst nicht spricht, und Letztere nicht, weil der Vater dieser winzigen Szene in *Mark und Bein* nur einen einzigen Satz äußert, und zwar aus der Ferne[...].²⁶⁷

Die ersehnte Begegnung muss eine hypothetische Hoffnung bleiben; das scheint auch dem Vater klar zu sein, als er an seine Frau denkt und die Hoffnung auf Begegnung für sich selbst sogleich verwirft: „Sin Frau viellucht, / han weeßa ja nich, / ob se noch lewwe dut. / Du’r sine Soehne; ab’r han weeß ja nich, wie se dun aßsähne.“²⁶⁸ Die selbst verweigerte und doch ersehnte Begegnung mit der Frau und den Söhnen führt in ein Nachdenken über die vergangenen „olde Zaitn“²⁶⁹ und führt den Gedanken aus dem Vorspiel weiter: „Wu mug ar wull siehn?“²⁷⁰ Der Vater evoziert mit der Erinnerung an die Söhne seinen Verlust – nicht nur der Verlust der

²⁶⁵ Ebd., S. 76.

²⁶⁶ Ebd., S. 76.

²⁶⁷ Damiano, Carla: Die Aufführung der Vaterfigur in Walter Kempowskis Hörspiel *Moin Vaddr läbt*. In: Hagestedt, Lutz (Hrsg.): Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/ New York 2010, S. 89.

²⁶⁸ Ebd., S. 76.

²⁶⁹ Ebd., S. 86.

²⁷⁰ Ebd., S. 75.

Söhne ist gemeint, auch der einer längst vergangenen, hoffnungsvolleren Zeit: „Is ja schon alange här, /Dassa se uff de Wanga getatschelt hodd, /dassa sä jejäm hodd a Rippastuß.“²⁷¹

Seit besagter Zeit ist jedoch etwas geschehen, für das jemand Sühne tun muss. Das Leiden für die persönliche Schuld, aber auch das stellvertretende Leiden für die Schuld anderer, möglicherweise einer ganzen Generation ist es, was hier thematisiert wird.

Die Rückerinnerung an vergangene Zeiten, an die möglicherweise toten Freunde und geliebten Menschen wird im Folgenden metaphorisch verdichtet. So betreibt der Vater eine metaphorische Anamnese, als er sich beim Verlassen des Kellers in einen zweiten Keller – einen Stollen in einem Berg aus Dreck und Papier – flüchtet. Das Papier ist hier Übergangsmaterial und trägt die nicht mehr zu kommunizierende Botschaft aus den ‚oldn zaitn‘. Es sind Botschaften, die, wenn auch ungelesen, vom Ausdrucksvermögen zeugen, das dem Vater abhanden gekommen ist. So steigt der Vater als Suchender in den Stollen hinab; das Wissen um den Eingang, obwohl kaum zu sehen, bleibt in seinem Gedächtnis bewahrt. Und so muss er auch eine äquivalente Tätigkeit zum Hinabsteigen, das Gedächtnis betreffend, finden. Diese Gedächtnisleistung könnte als Allegorie für das Bedürfnis zum Glauben an eine göttliche Instanz, möglicherweise den christlichen Gott zu verstehen sein. Zum Ende des Hörspiels wird die Relevanz von Schuld thematisiert, als der Erzähler vom Tod des Vaters erfährt und schildert, wie die Mutter auf Grund des Heldentodes des Vaters verehrt wird:

De Nachburn all sahn kumme
unde hom mai Muddr de Händ wusche
unde de Fießa,
was is de Sitt wäsan in disse ßait
Unde se hob'n mai Muddr
uffn Stohl nuffjesetzt
unde hob-n se gedrachen dorch de Stadt
unde ham jeroffe:
Disse Frue
wo arr hait adeihn dut uffe diese Stohl asitze
disse Frue
hodd valurn de Mahn.²⁷²

²⁷¹ Ebd., S. 76.

Die Verehrung und Erhebung der Mutter erinnert gerade in Bezug auf die Fußwaschung an christliche Praxis – die Fußwaschung als Zeichen des Bekenntnisses der Gleichheit vor Gottes Gericht:

Als er nun ihre Füße gewaschen hatte, nahm er seine Kleider und setzte sich wieder nieder und sprach zu ihnen: Wißt ihr, was ich euch getan habe? Ihr nennt mich Meister und Herr und sagt es mit Recht, denn ich bin's auch. Wenn nun ich, euer Herr und Meister, euch die Füße gewaschen habe, so sollt auch ihr euch untereinander die Füße waschen. Ein Beispiel habe ich euch gegeben, damit ihr tut, wie ich euch getan habe. (Jh 13,12-15)²⁷³

Die Fußwaschung erscheint darüber hinaus als Zeichen der Freiwerdung von Schuld. Das stellvertretende Leiden des Vaters führt zur Errettung der Mutter im Hörspiel. Dennoch verbleibt das Wissen über die Schuld, denn die Menschen, die die Fußwaschung durchführen, tun dies nicht auf Grund möglicher Sühnetaten des Vaters, sondern offenbar im Gegenteil wegen der Sünde, der Teilnahme an kriegerischen Handlungen:

Unde de Lot hom jeklatschet
unde hom jeroffe:
disse Frue hodd hinjewwe de Mahn
wu iss jezoge usse
inu waitu Wild
wu iss jezog'n usse
mit sei Schissgewahr
in de weitu weitu Wild
ßu schisse de Lait dot
wu wulln a-ussa aschissena dut.²⁷⁴

Die feierliche Stimmung der Menschen rührt vom Tode des Vaters und insbesondere vom seinerseitigen Töten anderer Menschen her: „ßu schisse de Lait dot / wu wulln a-ussa aschissena dut.“²⁷⁵ Der Grund für das Töten der Menschen scheint wiederum einen Bezug zu einem Rechtssatz im zweiten Buch Mose herzustellen: „Kommt ihr aber ein Schade daraus, so soll er lassen Seele um Seele, Auge um Auge, Zahn um Zahn, Hand um Hand, Fuß

²⁷² Ebd., S. 89.

²⁷³ Vgl. auch Jh 13, 10: „Spricht Jesus zu ihm: Wer gewaschen ist, bedarf nichts denn die Füße waschen, sondern er ist ganz rein. Und ihr seid rein, aber nicht alle.“

²⁷⁴ Ebd., S. 89f.

²⁷⁵ Ebd., S. 90.

um Fuß, Brand um Brand, Wunde um Wunde, Beule um Beule.“ (Ex 21, 23-25)

Der Erzähler stellt sich diesbezüglich eine den Text umschließende Glaubensfrage, die die Frage nach der Schuld des Vaters oder seiner Generation zu überwiegen scheint: „Was solch glaubän?“²⁷⁶ Es scheint so, als ob auf die Schuldfrage keine konkrete Antwort gefunden werden kann; es muss jedoch in irgendeiner Form mit dieser Frage weitergelebt werden. So erscheint das hypothetische Gebilde des mit seiner Schuld beladenen, im Keller lebenden Vaters als Festhalten an der Hoffnung auf Begegnung. Diese vermag im Glauben stattzufinden, möglicherweise im christlichen Sinne, wie in der Vaterbegegnung im Roman *Mark und Bein*: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein!“ (Js 43, 1)²⁷⁷

Erscheint das Leiden des Vaters stellvertretend für den Sohn im Hörspiel zunächst in einem chiasmischen Verhältnis zum Leiden des Sohnes stellvertretend für den Vater in der christlichen Passion, löst sich selbiges doch durch einen erweiterten Identitätsbegriff auf: Jesus Christus als Repräsentanz der göttlichen Wirklichkeit bzw. der hypothetische Vater des Hörspiels, der lediglich durch die Anamnese des Sohnes wiedererweckt wird.

4.3.2 Alles umsonst. Briefe an die Mutter

Im Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter*²⁷⁸ findet ein Briefwechsel zwischen Mutter und Sohn statt. Es werden zwei Schicksale erzählt, zwei Leidenszustände, die zum Ende in einer Art apokalyptischer Erkenntnis kumulieren: „Es ist alles umsonst.“²⁷⁹

Umschlossen und zeitweise unterbrochen ist der Briefwechsel vom Gesang eines Kinderchors. Teilweise werden hier auch christliche Thematiken angesprochen, ohne jedoch in besonderer Form reflektiert zu werden. Das

²⁷⁶ Ebd., S. 90.

²⁷⁷ Kempowski: *Mark und Bein*, S. 232: „Es war mein Sohn, der nach mir gesucht hat“, flüsterte er seinen Kameraden zu, und die sagten es weiter: „Sein Sohn hat nach ihm gesucht.“ [...] Ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du bist mein.“

²⁷⁸ Kempowski, Walter: *Alles umsonst. Briefe an die Mutter*. 1984. [Transkript zum Hörspiel].

²⁷⁹ Kempowski: *Alles umsonst. Briefe*, S. 10.

einleitende Lied scheint den Adressaten – das liebe Kind – lediglich auf das drohende und kommende Übel vorzubereiten, ihm die Angst zu nehmen durch die Etablierung einer heiteren Stimmung:

Die Blumen stehen lustig im Wald und im Feld
Der Bauer zählt gern sein blankes Geld
Eiapopei Eiapopei
Die Rehe auch hüpfen von Busch zu Busch
Die Jagdkapelle bläst abends den Tusch
Eiapopei Eiapopei
Drum sei nicht traurig mein liebes Kind
in dürren Blättern spielt abends der Wind
Eiapopei Eiapopei.²⁸⁰

Der darauf folgende erste Brief des Sohnes setzt direkt mit der Beschreibung seiner Leidenssituation ein, obgleich nicht klar ist, wie es zu dieser Situation gekommen ist. Die Ankunft des Sohnes erscheint hier in ähnlicher Form halb erzwungen wie die angeordnete Zählung der Bevölkerung durch Augustus:

Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. Und diese Schätzung war die allererste und geschah zu der Zeit, da Cyrenius Landpfleger von Syrien war. Und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. (Lk 2, 1-3)

Menschen aus allen Kreisen der Bevölkerung begegnen dem Sohn; die kommen von überall her – aus allen Himmelsrichtungen. Die Beschreibung der verschiedenen Menschen erscheint vor dem Hintergrund der angenommenen bevorstehenden Agonie im Sinne einer biblischen Passion als intertextueller Bezug: „Rauhe Leute sind es, mit Stricken um den Leib und Kerlsfäusten. Aber auch Leute mit nimm-mich-mit-Gesichtern.“²⁸¹ Die Floskel ‚Nimm-mich-mit‘ als Ruf an die Mutter erinnert an Goethes *Clavigo*²⁸² und diesbezüglich das Begräbnis Maries. „Marie! Nimm mich mit dir!“²⁸³ ruft Clavigo aus, als er die tote Marie erblickt. Die räumliche Trennung, die Sohn und Mutter im Hörspiel erfahren, bestimmt auch das Ende von Clavigo und Marie, die als letztes Wort jeweils den Namen des anderen im Munde führen, ohne dass der Adressat es zu hören vermag. Die

²⁸⁰ Ebd., S. 1.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Goethe, Johann Wolfgang von: Clavio. In: Trunz, Erich (Hrsg.): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 4. München 1948.

²⁸³ Ebd., S. 303.

Übermittlungsfunktion liegt hier bei Sophie, der Schwester Maries, die Clavigo mehrfach und noch im Tod anklagt, schuld am Ende ihrer Schwester zu sein – eine Vermittlungsfunktion, die im versuchten Dialog zwischen Mutter und Sohn zu fehlen scheint. Es klingen zwar Schuldzusprechungen an, eine direkte Anschuldigung oder aber auch nur ein direkter Bezug auf das vom Gesprächspartner Geschriebene bleibt jedoch aus. Die Mutter erwähnt lediglich die eigene Schuld des Sohnes, durch die er in seine jetzige Situation geraten ist: „Lieber Sohn, du hättest die Finger davon lassen sollen.“²⁸⁴

Zuvor wird im Brief des Sohnes mit der Beschreibung des Blickes aus einem Fenster und der Betrachtung von Wolken ein mögliches biblisches Bezugsfeld eröffnet:

Meistens stehe ich am Fenster und sehe ein wenig hinaus. Die Berge jenseits der Stadt und die gelben Felder davor.
Wie kommt es, dass ich als Kind nie daran dachte, in die Wolken zu gucken, mich niemals jauchzend ins Gras warf und hinaufblickte in die unendliche Tiefe.
Nun, liebe Mutter, ist das meine tägliche Freude. Am Fenster stehe ich und sehe hinaus. Die Berge und Felder dort in der Ferne und die Wolken darüber, still drohend – und lockend.²⁸⁵

Denn die Erkenntnis scheint hier nicht in einem in der Natur erkannten Gottesbild, der sogenannten ‚unendlichen Tiefe‘, nicht in Spinozas Substanztheorie²⁸⁶ zu liegen, sondern vielmehr wird zugleich ein freudiges und drohendes, ja sogar verlockendes und versuchendes Ding beschworen. Dies erinnert an die Gotteserscheinung bei Hiob. Auch hier ist es ein ambivalentes Wolkengebilde, das fern und gleichzeitig nah erscheint sowie drohend, aber auch verlockend:

Schaue gen Himmel und siehe; und schau an die Wolken, daß sie dir zu hoch sind. Sündigst du, was kannst du ihm Schaden? Und ob deiner Missetaten viel ist, was kannst du ihm tun? Und ob du gerecht seist, was kannst du ihm geben, oder was wird er von deinen Händen nehmen? Einem Menschen, wie du bist, mag wohl etwas tun deine Bosheit, und einem Menschenkind deine Gerechtigkeit. (Hiob 35, 5-8)²⁸⁷

²⁸⁴ Kempowksi: Alles umsonst. Briefe, S. 1.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Spinoza, Benedictus de: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt: lateinisch – deutsch. Neu übersetzt. Hrsg. von Wolfgang Bartuschat. In: Spinoza, Baruch: Sämtliche Werke. Bd. 2. Hamburg 2007.

²⁸⁷ Vgl. auch Hiob 36, 31-33: „Denn damit schreckt er die Leute und gibt doch Speise die Fülle. Er deckt den Blitz wie mit Händen und heißt ihn doch wieder kommen. Davon zeugt sein Geselle, des Donners Zorn in den Wolken.“

Der Sohn im Hörspiel war einer Versuchung ausgesetzt, der er offenbar erlegen ist, was die Aussage der Mutter in ihrem ersten Brief an den Sohn impliziert: „[...] du hättest die Finger davon lassen sollen.“²⁸⁸ Die Mutter berichtet nun vom Leid anderer, einem „Zug extremster Leute“²⁸⁹, die von Peitschen getrieben geknechtet werden. Dieser ‚Zug von Menschen‘ erscheint als innerwerklicher Bezug; er wird wieder aufgegriffen in der großen Verdichtungsszene in *Mark und Bein*: „[...] den schlurfenden Zug der Menschen unter einem verdammenden Himmel.“²⁹⁰ Das Leid der Menschen – personifiziert durch von Peitschen getriebene Arbeiter²⁹¹, möglicherweise Sklaven – erinnert an das Schicksal des Volkes Israel in Ägypten. Das Peitschen als Strafe, als Züchtigung, erinnert darüber hinaus an den Abfall Israels vom Hause Davids im zweiten Buch der Chronik: „und redete mit ihnen nach dem Rat der Jungen und sprach: Hat mein Vater euer Joch schwer gemacht, so will ich noch mehr dazu machen: mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich aber mit Skorpionen.“ (2. Chr. 10, 14)²⁹² Der Sohn ist es hier, der dem Vater nacheifert und anderen Leid zufügt. Der Vater ist im Hörspiel *Alles umsonst* – wie auch häufig im übrigen Werk Kempowskis – abwesend. Das Leiden, verursacht durch die Abwesenheit des Vaters, präfiguriert die Schilderung des Schicksals des Vaters in einem späteren Brief der Mutter:

Lieber Sohn,
 ich erhalte deine Briefe. Einen wie den anderen. Du brauchst nicht danach zu fragen.
 Ich lege sie auf den Tisch und streiche sie glatt.
 Und denke an Aotal, an mein Heimatdorf. Meine Mutter war eine schöne Frau und
 mein Vater war eine stattliche Erscheinung. Ich seh ihn noch in die Stube treten mit
 seinem strahlenden Blick. Immer hatte er mir etwas mitgebracht, irgendeine
 Kleinigkeit und ich, ich flog ihm entgegen, ich flog in seine starken Arme und er
 schwenkte mich herum.

²⁸⁸ Kempowski: *Alles umsonst*. Briefe, S. 1.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Kempowski: *Mark und Bein*, S. 204.

²⁹¹ Das Peitschen geht mit einem klatschenden Laut einher. Dies wird später im Hörspiel bei der Beschreibung des Kommandanten wieder aufgenommen; Kempowski: *Alles umsonst*. Briefe, S. 4: „Das ist immer ein schöner Augenblick, ihn so hereinjonglieren zu sehen, den Umhersitzenden klatscht er einen Rhythmus vor, den wir dann Schuhplattlern ähnlich aber im Sitzen zu vollziehen haben.“ Das Klatschen der Peitschen mag außerdem ein Bezug zum Versepos *Die schwarzen Vögel* sein, das Kempowski in Bautzen auf Toilettenpapier schrieb. Vgl. hierzu Ebd., S. 2: „Und nachts höre ich das Klatschen der großen Vögel, die über unsere Stadt hinweg fliegen.“

²⁹² Vgl. auch 2 Chr. 10, 11, 1 Könige 12, 11 und 1 Könige 12, 14.

Eines Tages trugen sie ihn herein und legten ihn auf das Sofa, aus dem Mund floss ihm ein wenig Blut. Und dann begruben wir ihn und wir mussten Aital verlassen. Und das Elend begann. Und es ist bis heute nicht ausgestanden, wie du weißt.²⁹³

Das ‚Elend‘, die Schuld, geht einher mit dem Verlust des Vaters und dessen Tod mit dem Fließen von Blut aus seinem Mund. Dieses Bild scheint ebenfalls einen biblischen Bezug zu beinhalten, nämlich eine Abendmahlsmetaphorik:

Und während sie aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach es und gab es ihnen und sprach: Nehmt, das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch und dankte und gab ihnen den; und sie tranken alle daraus. Und er sprach zu ihnen: Das ist mein Blut des neuen Bundes, das für viele vergossen wird. Wahrlich ich sage euch: Ich werde fortan nicht trinken vom Gewächs des Weinstocks bis zu dem Tag, an dem ich neu trinke im Reich Gottes. (Mk 14, 22ff)²⁹⁴

In der Bibel findet diesbezüglich im Alten Testament mit der Verkündung der Zehn Gebote, dem Bundschluss am Sinai, eine Präfigurierung des Abendmahls statt: „Da nahm Mose das Blut des Bundes, den der Herr mit euch geschlossen hat aufgrund aller dieser Worte. [...] Und als sie Gott geschaut hatten, aßen und tranken sie.“ (Ex 24, 7-11) In eben diesem Verhältnis stehen im Hörspiel der Vater und der „Zug extremster Leute“²⁹⁵, die gepeitschten Menschen, denen ebenfalls Blut aus dem Mund läuft: „Sie stemmten sich keuchend in den Boden, das Blut floss ihnen aus dem Mund und der Gesang war unverständlich.“²⁹⁶ Das Bild des aus dem Mund fließenden Blutes taucht bei Kempowski außerdem in seinem Roman *Letzte Grüße* auf. Hier ist es zunächst ein toter Hund, den der Schriftsteller Alexander Sowtschick in der Wüste liegen sieht²⁹⁷:

Auf der Piste lag ein toter Hund. Vielleicht von Leuten ausgesetzt? Sie stiegen aus und betrachteten das Tier. Es lag auf der Seite, Maul offen, angekrustetes Blut? War die Piste entlanggelaufen, zuerst hinter dem sich entfernenden Auto seines Herrschens her, dann hingetrottet voll irrer Hoffnung daß das Ganze nur ein Spaß sei?²⁹⁸

²⁹³ Kempowski: *Alles umsonst. Briefe*, S.7f.

²⁹⁴ Vgl. Mt 26, 17-29 und Lk 22, 14-20.

²⁹⁵ Kempowski: *Alles umsonst. Briefe*, S. 1.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Das Bild des ausgesetzten Hundes kommt auch im Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* vor, als der Sohn von dem berichtet, was außerhalb der Stadt liegt; ebd., S. 2:

„Und von jenseits der Stadtmauer klagen verlassene Hunde.“

²⁹⁸ Kempowski: *Letzte Grüße*, S. 377. Dies scheint besonders deshalb bemerkenswert, da Kempowski die Zeilen erst in späteren Ausgaben einfügte. In der ersten Auflage heißt es noch: „Es lag auf der Seite, Maul offen, unverletzt, also wohl verdurstet?“ Der Bezug zu Sowtschicks Ende, das ‚angekrustete Blut‘ fehlt.

Im Gegensatz zum Hund stirbt Sowtschick ohne dieses Zeichen des Blutes, wie sein Schriftstellerkollege und Rivale Schätzing zum Ende feststellt: „Ach, du lieber Sowtschick, jetzt liegst du da, und du blutest noch nicht einmal aus dem Mund!“²⁹⁹ Unklar scheint zunächst, wie der Abendmahlsbezug hier auf die Situation in Roman bzw. Hörspiel übertragen werden kann. Einerseits mag das Blut als Zeichen eines umgekehrten Abendmahls fungieren – das Austreten des Blutes im Gegensatz zum Empfangen. Dies würde eher ein ablehnendes Bild in Bezug auf einen christlichen Gott zeichnen, ein Infragestellen des Bundesschlusses, der christlichen Gemeinschaft. Andererseits würde das im Gegensatz zum Schicksal Sowtschicks stehen, der eben keinen Blutfluss im Tode zeigt und doch im Leben kirchlichen Institutionen oder dem Glauben an sich nicht besonders nahe steht. So erfährt der Leser, dass Sowtschick aus der Kirche ausgetreten ist. Außerdem erwähnt er immer wieder einen Mangel von Religiösität in seinem Leben, was sich auch in seinem Erstaunen über die gelebte Religion in den Vereinigten Staaten, z.B. beim Besuch der Amish People, aber auch beim Betrachten von Gottesdiensten im Fernsehen, zeigt. Sowtschick versucht – halb bewusst – diesem Mangel entgegen zu wirken, indem er beispielsweise mit religiöser Erinnerung verbundene Dinge zu sammeln beginnt: Reliquien. Das fehlende Blut beim Tode Sowtschicks erscheint also eher als Ausdruck eben dieses Mangels an religiösem Bezug und der verendete Hund in der Wüste als kontrastierende Präfigurierung. So könnte man das austretende Blut im Hörspiel *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* als Zeichen des christlichen Bundes, Zeichen des Blutes – Märtyrertum im wörtlichen Sinne – verstehen. Dieses Zeichen führt hier zunächst jedoch nicht zur Erlösung, sondern vielmehr zur Erkenntnis ‚Alles umsonst‘. Der Tod des Vaters stellt den Beginn der Situation des Leidens dar, wie auch das Leiden des Zuges ‚extremster Leute‘ mit dem Blutfluss nicht ein Ende findet, sondern zur immerwährenden Agonie wird. Begleitet wird das Leiden dieser Menschen von einer einzig verbliebenen Ausdrucksmöglichkeit – dem Singen: „Denn – dies musst du wissen, Sohn – sie sangen damals. Ein feiner Schleier des Gesangs lag über den verregneten

²⁹⁹ Ebd., S. 430.

Feldern.³⁰⁰ Das Singen als göttliche Qualität erinnert an das babylonische Exil, das leidende Volk Israels.³⁰¹ Dem Leiden der von der Mutter beschriebenen Menschen steht im Hörspiel das Leiden in der Schilderung des Sohnes gegenüber. Dies geschieht hier stets vor dem Hintergrund einer bedrohlich wirkenden Stadt. Eine Stadt ist es auch, die hinter dem Leiden der Gefangenen im Psalm 137 steht, nämlich Babylon: „Tochter Babel, du Verwüsterin, wohl dem, der dir vergibt, was du uns angetan hast!“ (Ps 137, 8) Die architektonische Beschreibung der Stadt – wie eine Spirale sich in die Höhe windend³⁰² – erinnert an stetig wachsendes Gebilde und im biblischen Bezug zur Stadt Babel an den dort versuchten Turmbau, der im Buch Genesis beschrieben wird: „[...] laßt uns eine Stadt und einen Turm bauen, des Spitze bis an den Himmel reiche, daß wir uns einen Namen machen! denn wir werden sonst zerstreut in alle Länder.“ (Gen 11, 4) Das Streben nach Gott wird in der Bibel mit der Sprachverwirrung geahndet; eine kommunikative Problematik – wenn auch eine andere – herrscht auch im Hörspiel vor. Der Name Babel steht in der Bibel außerdem in Bezug auf die Offenbarung als Metapher für die Schuld an sich: „Das große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden.“ (Off 17, 5) Und in eben diesem Zusammenhang – der Darstellung Babylons als ‚große Hure‘ – findet sich auch ein Bezug zum Blut des Bundes: „Und ich sah die Frau, betrunken von dem Blut der Heiligen und von dem Blut der Zeugen Jesu. Und ich wunderte mich sehr, als ich sie sah.“ (Off 17, 6) Das aus dem Mund laufende Blut mag also unter dem angenommenen babylonischen Bezug auch als Ausdruck der Schuldhaftigkeit zu werten sein bzw. der Erkenntnis, dem Kenntlichmachen von Schuld. So bedingt auch die Architektur der Stadt als spiralförmiges Gebilde ein stetiges Streben auf ‚krummen Wegen‘ hin zu den verschlossenen Palästen; ein gerader Weg bleibt den Bewohnern der Stadt verwehrt, was möglicherweise ebenfalls ein Zeichen ihrer

³⁰⁰ Kempowski: Alles umsonst. Briefe, S. 1.

³⁰¹ Vgl. hierzu die Anmerkungen zum Singen und zur Musikalität im Kapitel zum Gedichtband *Langmut* auf S. 29f. in dieser Arbeit.

³⁰² Kempowski: Alles umsonst. Briefe, S. 3: „Wie eine Spirale wendet sich die Stadt in die Höhe, das ist schön. Steigen und steigen, den Hut in der Hand, ins weite Tal blicken, wo fleißige Bauern die Pflugschar führen, der Wind wirft ihnen kühn das Haar aus der Stirn. Immer höher steigt man die luftige Straße hinauf, bis man die innere Mauer erreicht, an der alles endet.“

Schuldhaftigkeit ist: „Wer mit Schuld beladen ist, geht krumme Wege; wer aber rein ist, des Werk ist recht.“ (Spr 21, 8)

Die verschlossenen Paläste – von einer Mauer geschützt – scheinen unerreichbar für die schuldbeladenen Menschen:

Alle Woche einmal schlägt innen die Glocke an, dann fallen die Menschen auf die Knie und danken ihm. Hinter der Mauer stehen die Paläste. Wie eine Spirale wendet sich die Straße auf die Paläste zu – aber eine Mauer ist davor aus ganz gewöhnlichen Steinen.³⁰³

Dennoch werden sie einem Aufruf zum Gottesdienst gleich zur Palastmauer gerufen, um offenbar dem zu huldigen, den anzubeten, den sie niemals erreichen können. Wie die Erbsünde als Schuld der Menschen den Ausgang aus dem Paradies bedeutet, scheint die Schuld der Bewohner der Stadt im Hörspiel der Grund des verwehrteten Eintritts zu den Palästen zu sein. Diese Schuld vermag jedoch niemals getilgt zu werden, ist die Mauer doch so hoch und massiv, dass es nicht vorstellbar scheint, sie jemals zu überwinden. Auch schirmt die Mauer jegliches Geräusch ab; ein Durchdringen zum Herrn der Stadt ist nicht möglich, was den Sinn des Gebetes bzw. des Dankes in Frage stellt: „Immer stehen Menschen an dieser Mauer. Sie horchen und wollen hinüber gucken, aber sie ist zu hoch und zu hören ist nichts.“³⁰⁴

Das Singen als Ausdruck der Leidenssituation der beobachteten Menschen, aber auch deren Schuldhaftigkeit wird erneut thematisiert, als die Mutter dem Sohn von ihrer Vorahnung schreibt: „Ich sah dich kleben im Dreck, sah dich Wasser schlürfen aus der Pfütze und hörte dich singen, den dünnen, fadenscheinigen Gesang. Ich wusste es: Du gehörst zu denen.“³⁰⁵ Die Mutter äußert hier eine konkrete Schuldzusprechung – konkret in Bezug auf ihr Subjekt, das Objekt bleibt nach wie vor unbestimmt. Der Sohn ist es, der von der Mutter in die Reihe der Schuldigen gestellt wird. Der folgende Brief des Sohnes lässt das Ausmaß dieser Schuldhaftigkeit erahnen, als der Tanz des Kommandanten beschrieben wird, der einer entstellten Abendmahlsfeier gleicht:

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd.

Ohne Höhepunkt, sagte ich? Nein, wir werden ernster bei unserem Klatschen genauer auch und bestimmter, vielleicht auch lauter: Klatsch, Klatsch, Klatsch, so geht das. Und der Kommandant mit seinem königlichen Lachen bemisst die Schritte, Runde um Runde. Ohne Höhepunkt! Nein, denn, wenn es soweit ist, wenn wir alle gleichzeitig wissen, dass es soweit ist. Wenn wir es nicht ahnen, sondern wissen: jetzt! dann wird ihm ein Huhn zugeworfen – und immer fängt er es! Steht breit mitten unter uns, das flatternde, schlagende, schreiende Huhn in beiden Händen, hoch erhoben – der Raum ist ohne Fenster, musst du wissen, liebe Mutter, kaum, dass man den anderen sieht, nur den Kommandanten mit der weißen Mütze, das Huhn hoch erhoben und – zerreißen. Ja! Er zerreißt das Huhn, plötzlich tut er das. Und aus dem Hals des Huhnes pulst ein Blutstrahl und wir – der Reihe nach – empfangen den Blutstrahl in unsere Mäuler.³⁰⁶

Im Gegensatz zum aus dem Mund fließenden Blut wird das Blut von den Teilnehmenden hier wie der Wein beim christlichen Abendmahl – das Blut Christi – mit dem Mund aufgenommen. Der Bezug scheint hier aber gleichzeitig ein heidnischer zu sein. Zwar sind Tieropfer in der Bibel³⁰⁷ als Ersatzopfer durchaus üblich, das Trinken des Blutes verweist jedoch auf ein okkultes Umfeld.

Das Singen als verbliebenes Mittel des Ausdrucks wird erneut thematisiert, als der Sohn die Situation des Gefangenseins von außen betrachtet schildert. Er beschreibt den Blick in einen bezifferten Raum, der durchaus eine Zelle darstellen könnte, und die Leute, die darin – nach langem Schweigen – einen ‚Ellengesang‘ anstimmen: „Sie saßen da und sangen und ich stand da und konnte nicht davon lassen. Wie gerne hätte ich bei ihnen gesessen da drinnen an ihrem Tisch, hätte mich auch leis’ gewiegt und hätte gesungen. Den ewigen Gesang, den niemand hört.“³⁰⁸

Die Bedeutung des Wortes ‚Ellengesang‘ wird in diesem Zusammenhang erläutert. Es ist die Bedeutung, die der Sohn des Hörspiels diesem Gesang beimessen möchte und er bezieht sich auf seine Länge. Der Begriff ‚Ellengesang‘ erscheint für den Außenstehenden jedoch als Neologismus

³⁰⁶ Ebd., S. 5.

³⁰⁷ Vgl. Lev 5, 7: „Vermag er aber nicht ein Schaf zu geben, so bringe er dem Herrn für seine Schuld, die er getan hat, zwei Turteltauben oder zwei andere Tauben, die eine zum Sündenopfer, die andere zum Brandopfer, und bringe sie dem Priester. Der Soll die erste als Sündopfer darbringen und ihr den Kopf abknicken hinter dem Genick und nicht ganz abtrennen, und er sprengt etwas von dem Blut des Sündopfers an die Seite des Altars und lasse das übrige Blut ausbluten am Fuße des Altars; es ist ein Sündopfer.“

³⁰⁸ Kempowski: Alles umsonst. Briefe, S. 6; der Gesang wird von niemandem vernommen, was natürlich faktisch nicht zutrifft, denn zumindest die Singenden und auch der durch das Guckloch blickende Sohn hören den Gesang. Mit ‚niemand‘ scheint vielmehr eine ganz bestimmte – möglicherweise göttliche – Instanz angesprochen zu sein, mit der eben die Kommunikation gestört, unterbrochen ist. Dieses kommunikative Missverhältnis wird in den Gedichten in *Langmut* erneut mehrfach aufgegriffen.

und impliziert lexikalisch eher einen Bezug zu Ellens Gesängen³⁰⁹ – insbesondere dem dritten –, die Schubert zum Text des Gedichts *Lady of the Lake*³¹⁰ von Walter Scott bzw. zur deutschen Übersetzung von Adam Storck komponierte. Das Mädchen Ellen Douglas, die sich mit ihrem Vater in einer Höhle in einem Berg versteckt, schickt einen flehenden Gesang zur Jungfrau, zur Mutter Maria. Der Gesang Ellens bleibt wie auch der Gesang der Häftlinge im Hörspiel ungehört, unbeantwortet von göttlichem und auch weltlichem Beistand, der in Form von Roderick Dhu auf dem Berg in weiter Ferne scheint, denn dieser bereitet dort einen Krieg vor. Ellens dritter Gesang scheint hier auch gerade deshalb ein Bezugstext zu sein, da in ihm ebenfalls ein flehendes Kind nach seiner Mutter ruft: „O Mutter, hör ein bittend Kind!“³¹¹ bzw. „O Mutter, höre Kindes Flehen.“³¹² Zwar wird vom Sohn im Hörspiel die Abwesenheit des Vaters nicht explizit als Mangel geäußert, aber es könnte dennoch ein solcher vorliegen, was auch die Faszination des Kommandanten als Macht-, als Vaterfigur erklären würde – ein entstellter Vater, der ein entstelltes Abendmahl austeilt. Trotz des fehlenden Ausdrucks dieses Mangels könnte es sich also im Hörspiel, wie in der *Hymne an die Jungfrau*, um ein Kind handeln, „das für den Vater fleht“³¹³ – ein Flehen nach dem Vater, aber auch stellvertretend für den Vater.

In seinem neunten Brief beschreibt der Sohn eine Orgel mit lebendigen Menschen:

Eine Orgel gibt es hier mit lebenden Menschen. Wenn sie gespielt wird – und sie klingt schön – dann treten Menschen aus kleinen Kabinen heraus und drehen sich auf runden Postamenten und vertiefen die Musik durch zierliche Gesten.³¹⁴

Das Bild der Menschenorgel wird erneut in den Kindheitserzählungen in *Weltschmerz. Kinderszenen fast zu ernst* in der Geschichte *Ein Wunschtraum* aufgegriffen:

³⁰⁹ Schubert, Franz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben von der internationalen Schubert-Gesellschaft. Kassel 2009, D 837-839.

³¹⁰ Scott, Walter: *The lady of the lake*. Edited by Thomas Crawford with an introduction by Douglas Gifford. Foreword by Alex Salmond. Glasgow 2010.

³¹¹ Schubert, Franz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben von der internationalen Schubert-Gesellschaft. Kassel 2009, D 839, Op. 52 Nr. 6.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd., S. 7.

Sigmund dachte in späteren Jahren an ein anderes Modell, an eines, das er gern selbst gebastelt hätte. Er stellte sich das Prospekt einer Orgel vor, zierlich, die Pfeifen silbern, und gekrönt von Engeln, die Posaune blasen. Die Mechanik müßte so eingerichtet sein, dachte er, daß eine holzgeschnitzte Sonne über der Orgel aufgeht und wieder untergeht, und unten unter der Orgel, auf einer Drehscheibe, müßten Menschen in die Kirche hineinfahren und auf der anderen Seite wieder hinaus.[...]Ab und zu dachte Sigmund an diese Orgel, man müßte das Modell zuklappen können, so stellte er sich das vor, mit zwei Türflügeln, und das dann zumachen das Dings und abschließen. Zumachen und abschließen, ein für allemal.³¹⁵

Die Menschen in der Orgel im Hörspiel erscheinen als fremd geleitete Figuren; ihr Schicksal wird von einer nicht näher bestimmten Instanz gelenkt, möglicherweise dem ansonsten mit ‚ihm‘ bezeichneten, dem die Bewohner der Stadt danken und huldigen. Die Vorstellung der Menschen, eingebunden ins mechanische Chaos der labyrinthartigen Stadt, evoziert apokalyptische Bilder – ein Bezug, der zum Ende des Hörspiels immer deutlicher scheint. Der ‚Wunschtraum‘ in der Geschichte in *Weltschmerz* ist nicht die Schaffung der Menschenorgel, sondern eben ihre Vernichtung – das Beenden des ewigen „Mal oben drüber, mal unten drunter“³¹⁶, zumindest des fremd gelenkten. Es sind hier Engel als Vertreter Gottes, die die Mechanik der Orgel – das Ein- und Ausfahren der Menschen – mit einem Posaunenton einleiten. Der Klang der Posaunen erscheint hier erstmal als allgemeine Demonstration der Macht Gottes, aber auch als Zeichen für das nahende Ende, ein apokalyptischer Zustand wird angekündigt:

Und ich sah und hörte einen Engel fliegen mitten durch den Himmel und sagen mit großer Stimme: Weh, weh, weh denen, die auf Erden wohnen, vor den andern Stimmen der Posaune der drei Engel, die noch posaunen sollen! (Off 8, 13)³¹⁷

Ist das Abschließen der Menschenorgel in *Weltschmerz* als retrospektive Kindheitserinnerung nicht möglich, wird jedoch immerhin diese Unmöglichkeit bedauert. Im Hörspiel reiht sich die Orgel nur in das bizarre Gebilde der Stadt und ihres fernen Herrschers ein, dessen Hinterfragung nicht gedacht werden kann.

³¹⁵ Kempowski: *Weltschmerz*, S. 151. Das Bild der mit Flügeltüren ausgestatteten Orgel erinnert an die Geschichte *Das Schlafzimmer* – ebenfalls in *Weltschmerz* – in der ein Spiegel als Tryptichon, als Flügeltar beschriebenen wird; vgl. Ebd., S. 92.

³¹⁶ Ebd., S. 100.

³¹⁷ Vgl. auch Off 1, 10; 4, 1; 9, 14

In den letzten beiden Briefen im Hörspiel verdichtet sich das apokalyptische Bild. So leitet die Mutter ihren Brief mit einer Schuldzusprechung dem Sohn gegenüber ein:

Ich habe dich mit Schmerzen geboren, mein Sohn und ich wußte es, dass du dir dein Brot auf den Knien rutschend würdest holen müssen, ich wusste, dass du davon musst eines Tages und dass du Briefe schreiben würdest, einen nach dem anderen.³¹⁸

Die von Schmerzen begleitete Geburt stellt einen Bezug zum Buch Genesis dar: „Und zum Weibe sprach er: Ich will dir viel Schmerzen schaffen, wenn du schwanger wirst; du sollst mit Schmerzen Kinder gebären; und dein Verlangen soll nach deinem Manne sein, und er soll dein Herr sein.“ (Gen 3, 16) In Kempowskis Werk findet sich das Motiv der unter Schmerzen gebärenden Mutter mehrfach, z.B. in *Mark und Bein*, wo die Mutter des Protagonisten Jonathan bei der Geburt umgekommen ist. Die Mütter erleiden durch das Kind Schmerzen bei der Geburt, geben ihm aber Schmerzen für das ganze Leben mit. Die Situation des Leidens des Kindes scheint so geprägt durch das Leiden der Mutter bei der Geburt; es wird ein Kausalzusammenhang impliziert, der religiös begründet ist.³¹⁹ Es bleibt jedoch unklar, inwiefern die Mutter den Bezug des Leidens ihres Kindes zu ihrer eigenen Schuld erschließt.

Im Folgenden beschreibt die Mutter ein Bild ‚aus großer Zeit‘, das einen eindeutigen Bezug zur christlichen Offenbarung beinhaltet – den Menschenkelter:

Und ich denke an die Menschenkelter der großen Zeit, als man die Menschen zusammenband zu Bündeln und wenn sie steif waren vor lauter Fesseln ließ man sie in den Menschenkelter gleiten, die Presse wurde angesetzt und schob sich von oben glattmetallen auf das Menschenbündel hinab und quetschte aus ihnen den Menschensaft hinaus. Ein einziger Schrei aus vielen Kehlen.

³¹⁸ Kempowski: Alles umsonst. Briefe, S. 10.

³¹⁹ Die Mutterfigur als Verursacherin des Leids des Kindes taucht auch in mehreren Geschichten der Kindheitserinnerungen in *Weltschmerz. Kinderszenen fast zu ernst* auf. So zeigt die Mutter dem Kind gegenüber in der Titelgeschichte kein Mitgefühl, sondern bloß Unverständnis und wirkt distanziert; Kempowski: *Weltschmerz*, S. 32: „Sie blieb in der Tür stehen, wie er da lag und leise weinte. ‚Junge, warum weinst du?‘ fragte sie. Und da er es nicht wußte, sagte sie lächelnd: ‚Das ist der Weltschmerz...‘“ Kempowski notierte hierzu: „Die Araberfrauen, die beim Beschneiden ihrer Töchter über deren Schmerzen lachen.“ Die Distanz der Mutter zeigt sich beispielsweise auch in der Geschichte *Das Licht*, wo Mutter und Vater sich vom Sohn abwenden, der ihnen auf dem Wickeltisch liegend die Arme entgegenstreckt und im ‚nicht-Gute-Nacht-sagen-dürfen‘ in *Der Kuß*; Ebd., S. 9 und 106.

Und dann der Menschensaft, wie er hervorsprudelt aus dem Kelterloch und in der Erde versickerte.³²⁰

In der Offenbarung wird eben ein solcher Menschenkelter beschrieben:

und ein anderer Engel kam aus dem Tempel im Himmel, der hatte ein scharfes Winzermesser. Und ein anderer Engel kam vom Altar, der hatte Macht über das Feuer und rief dem, der das scharfe Messer hatte, mit großer Stimme zu: Setze dein scharfes Winzermesser an und schneide die Trauben am Weinstock der Erde, denn seine Beeren sind reif! Und der Engel setzte sein Winzermesser an die Erde und schnitt die Trauben am Weinstock der Erde und warf sie in die große Kelter des Zornes Gottes. Und die Kelter wurde draußen vor der Stadt getreten, und das Blut ging von der Kelter bis an die Zäune der Pferde, tausendsechshundert Stadien weit. (Off 14, 17-20)

Der Offenbarungsbezug wird im folgenden Brief des Sohnes weitergeführt. Es wird – wie auch später im Gedichtband *Langmut*³²¹ – mit einer Aposiopese auf die Aufforderung, vom Wasser des Lebens zu trinken, verwiesen: „Eines Tages wird zu dir gesagt: Komm. Du wirst in den Keller geführt, über dessen Tür die Worte stehen: Es ist alles umsonst. Es wird gerufen: Bitte und man reicht dir die Hand.“³²² Im Gegensatz zum Offenbarungszitat handelt es sich bei der Aufforderung im Hörspiel um eine Passivkonstruktion. Es ist nicht klar, wer hier der Äußernde ist, der zum Kommen aufruft, möglicherweise zum ‚Wasser des Lebens‘. Lautet die Antwort in der Bibel auf die Aufforderung hin „Es spricht, der dies bezeugt: ja, ich komme bald – Amen, ja, komm, Herr Jesus!“ (Off 22, 20), findet solche Einsicht im Hörspiel nicht statt; es ist vielmehr ‚alles umsonst‘. Und diese Worte werden nicht geäußert, sondern stehen über einer Kellertür. Die Schrift über dem Tor weckt Erinnerungen an den Schriftzug über dem Tor zur Hölle in Dantes Göttlicher Komödie: „Lasst, die ihr eintretet, alle Hoffnung fahren!“³²³, aber auch an die Worte, die als Toraufschrift an den nationalsozialistischen Konzentrationslagern bekannt ist: „Arbeit macht frei“. Das Hinabsteigen in den Keller, um zur Erkenntnis ‚alles umsonst‘ zu gelangen, der Keller als Rückbezugsraum, als Topos der Erinnerung, stellt eine Parallele zum Hörspiel *Moin Vaddr läbt* dar. So ist es möglicherweise

³²⁰ Kempowski: Alles umsonst. Briefe, S. 10.

³²¹ Kempowski: Langmut, S. 14.

³²² Kempowski: Alles umsonst. Briefe, S. 10; Vgl. Off 22, 17: „Und der Geist und die Braut sprechen: Komm! Und wer es hört, der spreche: komm! Und wen dürstet, der komme; und wer da will, der nehme das Wasser des Lebens umsonst.“

³²³ Alighieri, Dante: Die Göttliche Komödie. Inferno III, 9 (Das Höllentor): „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!“

eben doch die Abwesenheit der Vaterfigur und in diesem Sinne auch die Abwesenheit einer göttlichen Instanz, die die Erkenntnis, das alles umsonst zu sein scheint, bedingt. Das ‚Alles umsonst‘-Motiv wird im Folgenden metaphorisiert als ein stetiges und immerwährendes Auf-der-Stelle-Laufen wie auf einem Laufband. Die Bewegung auf dem Band wird im Hörspiel als Tanz beschrieben:

Es wird gerufen: Bitte und man reicht dir die Hand. Über Rollen gespannt läuft das breite Band, man hilft dir auf das Band und es sieht so aus, als wollte man dich zum Tanz führen. Du läufst auf dem Band und bleibst doch auf der Stelle stehen. Du läufst und läufst und das Band unter dir wird immer schneller.³²⁴

Dieser Tanz ist jedoch kein Tanz der Freude, sondern er symbolisiert das fehlende Voranschreiten; die Entwicklung wird als Illusion entlarvt. Das Tanzen auf der Stelle erscheint vor dem apokalyptischen Hintergrund als monotoner Totentanz, dem weder Sohn noch Mutter zu entkommen scheinen können. Denn solange sie jenen Tanz auch vollführen, irgendwann reißt sie das Laufband dennoch mit und sie werden – wie die Leute im Menschenkeller – schließlich doch umkommen: „[...] dann wird dir ein Hebel die Beine wegschlagen, du gerätst zwischen die Walzen und wirst zerquetscht.“³²⁵ Das Laufband, das hier in die Verderbnis und zur Erkenntnis ‚Alles umsonst‘ führt, spiegelt im Tode den Verlust der Ausdrucksmöglichkeiten des Leidenden: „Und auf dem Band ist zu lesen, was du in der Gruft gesprochen hast. Da sind auch die Bilder drauf, die du nicht malen konntest und die Musik ist zu hören, die immer nur deine Musik war.“³²⁶ Diese Vorstellung der im Gedächtnis bewahrten Bilder und Lieder wird im Gedicht, das den Kindheits Erzählungen in *Weltschmerz. Kinderszenen fast zu ernst* voransteht, erneut aufgegriffen:

Denk dir ein Lied aus,
aber schreib's nicht nieder,
mach' keine Skizzen von den Bildern,
die du siehst.
In deinem Haus,
das du nie bauen wirst,
wohnst du schon lange.
Dort siehst du deine Bilder,

³²⁴ Kempowski: *Alles umsonst. Briefe*, S. 10.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd.

dort hörst du deine Lieder.
Die Nacht hindurch tanzt die Sylphide
Nur für dich,
und über deine Hand läßt du
das kalte Wasser laufen.³²⁷

Im Gedicht in *Weltschmerz* gibt es ein Wasser, das die Hand erreichen kann – möglicherweise das ‚Wasser des Lebens‘. Jedoch ist auch hier das Erreichen lediglich etwas Hypothetisches, etwas Ausgedachtes oder in der Erinnerung Bewahrtes. Dem Sohn im Hörspiel bleibt nur die eine Erkenntnis ‚Es ist alles umsonst.‘³²⁸ Und diese Erkenntnis ist für ihn – mit Ausnahme des Höhepunkts beim Tanz des Kommandanten – das Einzige, dessen er sich völlig sicher ist, das Einzige, woran er sich zu halten vermag. Eben diese Erkenntnis ist es, die weitergegeben werden kann und muss, wie das abschließende Lied zu sagen scheint. Kein Wasser läuft hier über die Hand – wie es im Widmungsgedicht in *Weltschmerz* der Fall ist –, sondern die Hand sucht Steine: Steine als Zeichen für die Totenruhe, aber auch als ein Erinnerungsmaterial, ein Mahnmal, das nicht vergeht. Dies geschieht im Lied vor dem Hintergrund des drohenden, ‚wütenden‘ Meeres – das Göttliche, das den Menschen zu verschlingen vermag, aber gleichzeitig die Mittel der Rückerinnerung, des Totengedenkens, bereitstellt:

Sieh das Meer in seiner Wut
Sieh die Welle, die nicht ruht
Sieh den Fisch in seiner Flut
Eiapopei, Eiapopei
Der Strand liegt da mit weißem Sand,
mit Muscheln, Steinen und der Hand,
die Steine sucht am weißen Strand.
Eiapopei, Eiapopei
Ich zähle ab und zähle zu
Ich zähl im Grab die ewige Ruh,
was man mir gab, das hast jetzt du.
Eiapopei, Eiapopei.³²⁹

5. Fazit

Ausgehend von der Betrachtung der Schuldfrage in den ausgewählten Werken, findet sich in ihnen eine Fülle religiöser Bezüge. Beziehen sich diese im Roman *Mark und Bein* zunächst auf die Schuld der Deutschen und

³²⁷ Kempowski: *Weltschmerz*, S. 7.

³²⁸ Kempowski: *Alles umsonst. Briefe*, S. 10.

³²⁹ Ebd., S. 10f.

die sogenannte Weltschuld – ein Fehlen des Vertrauens auf Gottes Rechtssprechung, bezieht man die intertextuellen Verweise auf das den Roman einleitende Zitat aus dem Brief an die Hebräer – wird diese große Schuld zum Ende immer mehr auf die persönliche Schuld des Protagonisten reduziert. Dieses Zusammenkommen führt schließlich im Roman zur Begegnung mit dem Vater, und diese ist ebenso eine Begegnung mit Religion, die Ausdruck findet im liturgisch wirkenden Taufbezug und Jonathans Selbsterkenntnis. Es geht um Sündenvergebung und die Taufe bzw. die Annahme von Religion wird hier als Möglichkeit der Überwindung offeriert.

In *Alles umsonst* werden die handelnden Figuren ebenfalls in ein Umfeld der Schuld gestellt. Hier ist die Schuld des Einzelnen zunächst relevanter und es wird erst am Ende eine Kollektivschuld konkreter, die die Menschen zum ‚Jüngsten Gericht‘ führt. Die persönliche Schuld liegt meist im Verstoß gegen den Dekalog, ein Zusammenleben abseits christlicher Moralität. So wird gestohlen, gelogen, Ehebruch begangen, die Frau und das Haus bzw. Gut des Nächsten begehrt, es wird getötet und vor allem findet ein Abfallen vom gelebten Glauben an Gott statt. Die an der Handlung partizipierenden Personen erfahren in der Folge Leid und Tod für ihre Missetaten, es wird aber auch stellvertretend für die Leiden anderer gelitten – kein Opferleben, aber im Schicksal Katharinas beispielsweise ein Leben als Opfer im Akt christlicher Nächstenliebe. Religiöse Desorientiertheit und Schuld werden gesühnt, aber auch Errettung durch eine göttliche Instanz scheint möglich, wie das scheinbare Überleben Peters zum Ende nahe legt.

Die religiösen Bezüge im Gedichtband *Langmut* äußert vielfältig und wirken gleichermaßen intertextuell wie auch selbstreferenziell. Große Bedeutung hat hier die Errettung eines angesprochenen Dus. Es wird die Suche nach einer abwesenden Erlöserinstanz thematisiert, die Hoffnung auf Begegnung mit einer solchen. Darüber hinaus finden sich apokalyptische Anklänge, verwoben mit dem wieder aufgenommenen ‚Alles umsonst‘-Kontext, welcher hier ambivalent wirkt.

Das Hörspiel *Moin Vadder läbt* greift wiederum die Vatersuche als großes Thema Kempowskis Œuvres auf, die hier – wie auch im Roman *Mark und Bein* – mit einer Suche nach Gott, einer Glaubensfindung einhergeht. Im

Hörspiel wird diese weniger konkret religiös als im Roman, jedoch wird der Glaube an sich als Möglichkeit nach der Schuld angeboten. Die Schuldfrage als solche scheint, wie die Frage nach der Festlegung eines Weltschuldverursachers, nicht in Gänze Beantwortung finden zu können. Deshalb wird ihre Relevanz im Hörspiel in Frage gestellt und eben diesbezüglich der Ansatz der Relevanz des Glaubens formuliert. Es finden sich weniger konkrete biblische Bezüge als vielmehr ein Verhältnis zum christlichen Opferleben und stellvertretenden Leiden durch Vater bzw. Sohn.

In *Alles umsonst. Briefe an die Mutter* kommen Beschwörung der Apokalypse und ‚Alles umsonst‘-Motivik in ähnlicher Form zusammen wie im Roman *Alles umsonst*. Das stellvertretende Leiden ist hier ebenfalls ein Zentrales Thema – Mutter und Sohn befinden sich in einem wechselseitigen Verhältnis des Leidens. Außerdem wird hier Schuld und stellvertretendes Leiden über das Motiv des christlichen Abendmahls dargestellt, was Bezüge zu unter anderem *Letzte Grüße* und *Alles umsonst* herstellt. Das Leben erscheint zum Ende des Hörspiels als immerwährender Totentanz, der zur Erkenntnis und Annahme ‚Alles umsonst‘ führen muss, welche mit der Apokalypse einhergeht.

Den Werken inhärent ist ein Mangel an Ausdrucksmöglichkeiten der handelnden bzw. erzählenden Figuren – ein Mangel, der sich häufig in einem Mangel an künstlerischem Ausdruck manifestiert, insbesondere dem Mangel an Musikalität. Musik erscheint jedoch gleichermaßen als Mittel der Überwindung dieses Missstandes, als Weg zur Kommunikation mit einer göttlichen Instanz bzw. als Möglichkeit der Bewahrung diesbezüglicher kultureller Hintergründe.

Religion erscheint in den untersuchten Werken als mehrdeutiger Subtext. Es werden vielfältige, wiederkehrende Motivkomplexe paraphrasiert, die sich an die Frage nach der Schuld bzw. nach der Relevanz von Schuld anschließen: Vertreterrollen bzw. stellvertretendes Leiden und Opferleben, Reliquienschaffung zur Bewahrung von Erinnerung – bezogen auf konkrete religiöse Reminiszenz, aber auch Totengedenken –, der ‚Alles umsonst‘-Kontext und die Annahme desselben als Umstand des Lebens, die Beschwörung der Apokalypse als endgültigem Zustand der Gerichtsbarkeit

einer göttlichen Instanz, der Verantwortung für Schuld und zwangsweise die daraus folgende Sühne. Der Schuldkontext wird häufig auch ins Verhältnis zur Schuld der Mutter, zur Erbsünde, gestellt als der Apokalypse konträr gegenüberstehender Beginn der Schuld. Darüber hinaus wird die Vatersuche thematisiert, die das ganze Werk umspannt. Sie verweist auf die Vätergeneration und ihre Schuld, auf den realen Vater, aber ebenso auf die Suche nach Gott und die Letzten Worte Christi. Es geht diesbezüglich um die Annahme dessen, was man hat, persönliche und auch kulturelle Historie. Aus dem vielfach thematisierten Mangel an Religion mag der offenkundige Mangel an Ausdrucksfähigkeiten vieler Figuren in Kempowskis Werken herrühren.

Als Mittel der Verknüpfung religiöser Subtexte auf intertextueller aber auch selbstreferenzieller Ebene werden mehrfach Präfigurierungen genutzt, wie zum Beispiel im Kontext des christlichen Abendmahls, das in Kempowskis Werken häufig als Moment der Erkenntnis und Erinnerung stilisiert wird.

Wie auch die Schuldfrage, erfährt die Frage nach Religion keine konkrete Antwort in den Werken, jedoch bieten sich wechselseitige Ansätze zum Verständnis zwischen den beiden Fragestellungen. Es wird keine konkrete Wertung zur Religion und ihrer Bedeutung in der Gesellschaft vorgenommen, sondern es werden Thematiken der christlichen Moral exemplarisch dargestellt und paraphrasiert – religiöse Rezeption erscheint als Gesellschaftsstudie, Zeitzeugentum und Erinnerungskultur.

Es wird kein moralisches System der christlichen Ethik entwickelt, sondern es geht vielmehr um Metaethik, die Betrachtung moralischer Werturteile in einem tradierten Moralsystem, dem Christentum. Inwiefern die Bezüge Relevanz haben, hängt jeweils vom kultur-historischen Hintergrund des Rezipienten ab.

Die religiösen Bezüge eröffnen in jedem Fall einen erweiterten Blick auf das Werk Kempowskis und die Verknüpfung der einzelnen Romane, Hörspiele, Gedichte. In anschließenden Forschungen könnten die collagierten Fremdaussagen des *Echolots* und die Werke der *Deutschen Chronik* auf die festgestellten Motivkomplexe hin ergänzend untersucht werden.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Kempowski, Walter: Alles umsonst. München 2006.

Kempowski, Walter: Alles umsonst. Briefe an die Mutter. 1984. [Transkript zum Hörspiel]

Kempowski, Walter: Beethovens Fünfte und Moin Vaddr läßt. Handschriften und Materialien der Hörspiele. München 1980.

Kempowski, Walter: Culpa. Notizen zum ‚Echolot‘. München 2007.

Kempowski, Walter: Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Abgesang '45. München: 2005.

Kempowski, Walter: Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Barbarossa '41. München 2002.

Kempowski, Walter: Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Fuga furiosa. München 1999.

Kempowski, Walter: Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943. München 1993.

Kempowski, Walter: Ein Kapitel für sich: München 1975.

Kempowski, Walter: Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten. München 1979.

Kempowski, Walter: Im Block. Ein Haftbericht. München 1987.

Kempowski, Walter: Mark und Bein. München 1992.

Kempowski, Walter: Schöne Aussicht. München 1981.

Kempowski, Walter: Tadellöser & Wolff. München 1971.

Kempowski, Walter: *Uns geht's ja noch gold*. München 1972.

Sekundärliteratur

Baron, Ulrich: ‚Man sieht mich nicht, man hört mich nicht, ich bin der Schnitt.‘ Eine Schlussbemerkung zur Vollendung von Walter Kempowskis *Echolot*-Projekt. In: *Literaturen* 5, S. 24-27.

Barthes, Roland: *Über mich selbst*. Aus dem Franz. von Jürgen Hoch. München 1978.

Braun, Joseph: *Liturgisches Handlexikon*. Unveränderter Nachdruck der zweiten, verbesserten und sehr vermehrten Auflage von 1924. München 1993.

Celan, Paul: *Mohn und Gedächtnis*. In: Celan, Paul: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe. München 2005, S. 25-59.

Celan, Paul: *Niemandsrose*. In: Celan, Paul: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe: München 2005, S. 123-167.

Damiano, Carla: Die Aufführung der Vaterfigur in Walter Kempowskis Hörspiel *Moin Vaddr läbt*. In: Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*. Berlin/ New York 2010, S. 89-102.

Damiano, Carla A./ Drews, Jörg / Plöschberger, Doris (Hrsg.): *„Was das nun wieder soll?“ Von Im Block bis Letzte Grüße. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis*. Göttingen 2005.

Detering, Heinrich: *Kunstreligion und Künstlerkult*. In: *Georgia Augusta* 5. 2007, S. 124-133.

Deutsche Reichstagsakten, hrsg. durch die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Jüngere Reihe: *Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V. Bd. 2: Deutsche Reichstagsakten unter Kaiser Karl V.* bearbeitet von Adolf Wrede. Göttingen 1962.

Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung neu bearbeitet. Stuttgart 1985.

Dierks, Manfred: *Autor – Text – Leser. Walter Kempowski. Künstlerische Produktivität und Leserreaktionen am Beispiel Tadellöser & Wolff*. München 1981.

- Droste-Hülshoff, Anette: Westfälische Schilderungen. In: Droste-Hülshoff, Anette von: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Band 1, München 1973, S. 529-562.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Clavigio. In: Trunz, Erich (Hrsg.): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 4. München 1948.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. München 1999.
- Hagedstedt, Lutz: *Langmut*. Die lakonischen Gedichte Kempowskis und die Lyriktheorie Benns. In: Hagedstedt, Lutz (Hrsg.): Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/ New York 2010.
- Heinz-Hoek, Marike (Hrsg.): Sichtachsen. Notizen aus Kreienhoop. Walter Kempowski führt durch sein Haus. Dokumentarfilm. DVD. Bremen 2007.
- Hempel, Dirk: Kempowskis Lebensläufe. Berlin 2007.
- Hempel, Dirk: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie. München 2004.
- Hermann-Trentepohl, Henning: ‚Das sind meine lieben Toten‘. Walter Kempowskis Echolot-Projekt. In: Wilfried Wilms/William Rasch (Hrsg.): Bombs Away! Representing the Air War over Europe and Japan. Amsterdam/New York 2006 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 60), S. 81-96.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von Dieter. E. Sattler. Frankfurt am Main 2007.
- Homerus: Ilias, Odyssee/Homer. In Prosa übertragen von Karl Ferdinand Lempp. Hrsg. von Michael Schroeder. Frankfurt am Main 2009.
- Horváth, Ödön von: Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern. 1932. In: Gesammelte Werke / Ödön von Horváth. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke ; Bd. 6. Frankfurt am Main 2001.
- Kempowski, Walter: Dankrede. Zur Preisverleihung des Hörspielpreises für Kriegsblinde. In: Kempowski, Walter: Beethovens Fünfte und Moin

- Vaddr läbt: Handschriften und Materialien der Hörspiele. Hamburg 1982, S. 93-96.
- Koch, Klaus/ Eckart Otto, Jürgen Roloff und Hans Schmoldt (Hrsg.). Reclams Bibellexikon. Stuttgart 2004.
- Lehr, Wolfgang: Der Hörspielpreis der Kriegsblinden. In: Kempowski, Walter: Beethovens Fünfte und Moin Vaddr läbt: Handschriften und Materialien der Hörspiele. Hamburg 1982, S. 97-103.
- Levoy, Myron: Der gelbe Vogel. München 2008.
- Miegel, Agnes: Gesammelte Gedichte. Jena 1936.
- Ringelnatz, Joachim: Reisebriefe eines Artisten. Gedichte III. Berlin 1927.
- Schubert, Franz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben von der internationalen Schubert-Gesellschaft. Kassel 2009.
- Scott, Walter: The lady of the lake. Edited by Thomas Crawford with an introduction by Douglas Gifford. Foreword by Alex Salmond. Glasgow 2010.
- Seibt, Gustav: Und Trauer schwand. Stimme aus dem Totenreich: Walter Kempowskis letzte Gedichte. In: Süddeutsche Zeitung, 29.4.2009.
- Sina, Kai: Kempowskis kunstreligiöses Werk- und Autorschaftskonzept. In: Hagedstedt, Lutz(Hrsg.): Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung. Berlin/New York 2010, S. 403-422.
- Sina, Kai: Maskenspieler, Stellvertreter, Märtyrer. Formen und Funktionen der Autorinszenierung bei Walter Kempowski. In: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hrsg.): Kontroversen - Bündnisse - Imitationen: Geschichte und Typologie schriftstellerischer Inszenierungspraktiken. Heidelberg 2011. [In Vorbereitung]
- Spinoza, Benedictus de: Ethik in geometrischer Ordnung dargestellt: lateinisch – deutsch. Neu übersetzt. Hrsg. von Wolfgang Bartuschat. In: Spinoza, Baruch: Sämtliche Werke. Bd. 2. Hamburg 2007.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: Ich sterbe doch gerne. In: Der Spiegel 19/2007.

Ziegs, Beate: 'Wie unter Diktat mich an meinen Vater erinnernd'.
Anmerkungen zu Walter Kempowskis Hörspiel *Moin Vadder läbt*.
Deutschlandradio Kultur, gesendet am 8.9.2008. Berlin 2008.

Liederbücher

Liederbuch für die deutschen Flüchtlinge in Dänemark. Hrsg. von der
dänischen Flüchtlingsverwaltung. 1945.

Die Mundorgel. Hrsg. von Dieter Corbach. Köln/Waldbröl 1984.

Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Nordelbische Evangelisch-
Lutherische Kirche. Kiel 2007.

Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin: Deutsche Volkslieder mit ihren
Original-Weisen. Theil 2. Berlin 1840.

<http://www.bach-cantatas.com> [Letzter Seitenaufruf: 14.3.2011]

7. Anhang

Kempowski, Walter: Alles umsonst. Briefe an die Mutter. 1984. [Transkript zum Hörspiel]

Ziegs, Beate: 'Wie unter Diktat mich an meinen Vater erinnernd'. Anmerkungen zu Walter Kempowskis Hörspiel *Moin Vadder läbt*. Deutschlandradio Kultur, gesendet am 8.9.2008. Berlin 2008.

Alles umsonst – Ein Hörspiel von Walter Kempowski

Musik: Peter Zwetkoff
Regie: Horst H. Vollmann

Lied
Die Blumen stehen lustig im Wald und im Feld
Der Bauer zählt gern sein blankes Geld
Eiapopei Eiapopei
Die Rehe auch hüpfen von Busch zu Busch
Die Jagdkapelle bläst abends den Tusch
Eiapopei Eiapopei
Drum sei nicht traurig mein liebes Kind
in dürren Blättern spielt abends der Wind
Eiapopei Eiapopei

Sohn
Liebe Mutter
nun bin ich angekommen. Es sind eine Menge Menschen hier, aus allen Himmelsrichtungen kamen sie. Aus allen Kreisen der Bevölkerung. Raue Leute sind es, mit Stricken um den Leib und Kerlsfäusten. Aber auch Leute mit nimm-mich-mit-Gesichtern.
Ich halte mich in allem sehr zurück.
Meistens stehe ich am Fenster und sehe ein wenig hinaus. Die Berge jenseits der Stadt und die gelben Felder davor.
Wie kommt es, dass ich als Kind nie daran dachte, in die Wolken zu gucken, mich niemals jauchzend ins Gras warf und hinaufblickte in die unendliche Tiefe.
Nun, liebe Mutter, ist das meine tägliche Freude. Am Fenster stehe ich und sehe hinaus. Die Berge und Felder dort in der Ferne und die Wolken darüber, still drohend – und lockend.

Mutter
Lieber Sohn,
du hättest die Finger davon lassen sollen. Man muss sich stets im Zaum zu halten wissen, muss sich zurückhalten, muss in der Reihe bleiben. Und man muss immer wissen, was man tut. Wer das vergisst, der wird es büßen. Nun musst du die Sache auslöffeln. Bis aufn Grund.
Nun hilft dir keiner.
Vor Jahren sah ich einen Zug extremster Leute. Auch sie hatten versucht, sich selbst zu helfen. Nun schlug man sie mit langen Lederpeitschen. Die Schnüre waren geflochten und mit Knoten versehen, sie verfangen sich in den Beinen dieser Leute, die sich dahinschleppten und keuchten. *Einige hatte man angeschirrt, an große urtümliche Wagen. Klotzwagen aus Eichenholz mit massiven Holzrädern und mit Steinen beladen. Die Bremsen angezogen. Man hatte sie angeschirrt und zwang sie, die Wagen zu ziehen. Sie stemmten sich keuchend in den Boden, das Blut floss ihnen aus dem Mund und der Gesang war unverständlich. Denn – dies musst du wissen, Sohn – sie sangen damals. Ein feiner Schleier des Gesangs lag über den verregneten Feldern.

Sohn Im Zentrum der Stadt, die nicht betreten werden darf, stehen große Paläste, ein Relikt aus alter Zeit. Nachts, im Schein des Mondes, streichen silberne Vögel über sie hin. Und von jenseits der Stadtmauer klagen verlassene Hunde.

Tagsüber sehe ich aus dem Fenster, liebe Mutter.

Hinüber zu den Bergen. Und nachts höre ich das Klatschen der großen Vögel, die über unsere Stadt hinweg fliegen. Dann denke ich an dich. Und ich frage mich, warum du nicht auch hier sein kannst.

Vielleicht gehe ich morgen an den Fluß. Vielleicht gelingt es mir einen Augenblick nur in den schwarzen Strom zu gucken, der rasch dahin fließt und mich mitnehmen könnte zu dir.

Mutter Der Gesang dieser Leute, die da die schweren Klotzwagen zogen, lagen über den Feldern wie ein Schleier. Und dann das Klatschen der Peitschen.

Einmal pro Tag wurde das Brot. Männer trugen es in Kiepen heran. Dann schwoll das Singen an zu einem helleren, starken Ton.

Auf dem Hügel neben den drei Eichen, die sich schwarz gegen den Himmel reckten, wurden die Brotkiepen aufgestellt. Lieber Junge, ich sah wie die Menschen sich auf den Weg machten, dem Hügel zu, die graue Kappe vom geschorenen Kopf gezogen. Der Gesang war verflogen, auch das Klatschen der Peitschen hatte aufgehört. Ausschwärmend hasteten sie schwankend den Hügel hinauf.

Jenseits des Dammes drängten bunte Menschen in hellen Kleidern an den Wassergraben heran. Stadtmenschen, die das sehen wollten. Lachende Stadtmenschen, blond mit Sonnebrille und Grammophon. Frauen in roten Röcken, Männer in gelben Jacken.

Sohn Liebe Mutter,
unsere Stadt, so heißt es, wird von einem Weisen verwaltet. Niemand hat ihn je gesehen. Wenn von ihm die Rede ist, verstummen die Menschen, denn er macht es, dass die Flügel der Windmühlen die Luft bewegen, dass die Wasserräder das Wasser den Bach hinaufschaufeln, dass die Abstiegsleitern, von Bergleuten getreten, ihre Streben unablässig aus den Bohrlöchern hervor rucken. Räder drehen sich, sie reißen die Radmänner mit, Stunde um Stunde und Wind kommt aus Schlünden und wirbelt das Laub auf, das wir zusammenkehren.

Nein, wir sehen ihn nicht, den Meister, der immer da ist und alles weiß. Ab und zu wird gerufen: „Einschluss!“. Dann schwingen die Räder aus, die Flügel der Mühlen stehen still und das Wasser tritt aus den Rinnen und fließt den Hang hinab. Türen und Fenster werden geschlossen, und ein jeder wirft sich nieder. Dann geht er durch die Stadt. Und nur seine Schritte sind zu hören. Tak, tak. Tak, tak. Und wir liegen still und lauschen.

*(Männer)

Mutter Dort oben knieten die Menschen am Brothügel und das bunte Volk aus der Stadt wurde still. Man setzte sich an den Damm, lagerte sich, die Röcke ausgebreitet und die Jacken ausgezogen, von der Sonne getroffen, die aus den Wolken hervortrat.

(Männer)

Da drüben, am Hügel, knieten sie, im nassen Erdreich. Und als die Verteiler Brotbrocken in die Menge warfen, brach es knurrend aus ihnen hervor. Wie zuvor das dünne Lied über das Feld geweht war, so knurrte nun ein anderer, wilder Gesang auf, schwoll an und die bunten Menschen, dort drüben am Wassergraben, wie ein heller Strich unter den Weiden, die starrten auf die geschorenen Männern dort, die kniend zum Brot hinrutschten, aufknurrend, bei jedem Stück, das ihnen zugeworfen wurde.

(Männer)

Diese Stunde, mein Sohn, vor Jahren erlebt, dieses Bild, der knurrenden, laut und lauter knurrenden, zum Brot hinrutschenden Menschen, in der nassen Erde übereinander fallend, ist nicht leicht hinabzutun.

(Männer)

Sohn

Wie eine Spirale wendet sich die Stadt in die Höhe, das ist schön. Steigen und steigen, den Hut in der Hand, ins weite Tal blicken, wo fleißige Bauern die Pflugschar führen, der Wind wirft ihnen kühn das Haar aus der Stirn. Immer höher steigt man die luftige Straße hinauf, bis man die innere Mauer erreicht, an der alles endet. Eine Mauer mit abgefetzten Zirkusplakaten ist das, springende Löwen, Seiltänzerinnen und Clowns. Immer stehen Menschen an dieser Mauer. Sie horchen und wollen hinüber gucken, aber sie ist zu hoch und zu hören ist nichts. Alle Woche einmal schlägt innen die Glocke an, dann fallen die Menschen auf die Knie und danken ihm. Hinter der Mauer stehen die Paläste. Wie eine Spirale wendet sich die Straße auf die Paläste zu – aber eine Mauer ist davor aus ganz gewöhnlichen Steinen.

Mutter

Als das Brot verteilt war, sprangen die blonden bunten Menschen jenseits des Grabens auf. Und sie drohten den aus dem Dreck sich aufraffenden Männern mit der Faust und warfen mit Steinen nach ihnen, als sie still und ernst vorüber zogen. Sie rannten jenseits des Wassergrabens neben den Männern her und riefen: „Ihr seid Schuld!“
Nicht zu den bunten Leuten gehörte ich und auch nicht zu den grauen dort. Aber ich wusste, wo du einmal enden wirst, mein Sohn. Ich sah dich kleben im Dreck, sah dich Wasser schlürfen aus der Pfütze und hörte dich singen, den dünnen, fadenscheinigen Gesang. Ich wusste es: du gehörst du denen.

Lied

Solang die Vögel schreien überm Sumpf,
solang wie Mütter sitzen überm Strumpf.
Eiapopei Eiapopei
Solang der Regen bleibt über den Wolken
*Solang will ich an meinem Brote polken (=kratzen, bohren)
Eiapopei Eiapopei
Der Zaun steht so grad die Madeln sein Staat,
Kartoffeln sie wachsen unterm (Stein/Schwein?) auch die wachsen
Eiapopei, Eiapopei

Mutter

Lieber Sohn,
die Finger hättest du davon lassen sollen. Zurückhalten hättest du dich müssen und in der Reihe bleiben. Wissen muss man immer, was man tut. Wer das vergisst, der muss die Sache auslöffeln.

Die Röhren, von denen ich dir heute erzählen will, sind lang. Man hat sie durch den Berg getrieben. Wer hindurch soll, muss die Arme an den Leib nehmen, der wird hinein geschoben. Das Rohr wird ‚geladen‘, wie man das ausdrückt. Zwei Männer pressen ihm die Arme an den Leib und ‚laden‘ das Rohr mit dem Schreienden. Merkwürdig, dies leiser werdende Schreien zu hören, wenn der Mensch in das Rohr gesteckt wird. Dies Schreien um Erbarmen, wie es hohl wird und dumpf, vom eigenen Körper gedämpft wie von einem Pfropfen. Das vergisst man nie.

Die beiden Männer, die das Opfer hinein geschoben haben in das Rohr, stehen noch eine Weile herum und lauschen. auch die beiden Herren aus der Stadt. Dann gehen sie davon.

Sohn

Die Unterstadt ist ein Labyrinth von verschachtelten Gassen, in denen sich niemand auskennt. Menschen, die man fragt, schütteln stumm den Kopf. An allen Fenstern sitzen sie, einer neben dem anderen und sie schütteln stumm den Kopf, wenn man sie fragt oder wenn man sie grüßt. „Grüße uns nicht, Freund“, so scheinen sie zu sprechen, „Grüße uns nicht und frage uns nicht, geh still deiner Wege“: Ein Gruß kann Schlimmes bedeuten in dieser Stadt und eine Frage kann Schreckliches anrichten. „Hallo!“, möchte man rufen, „ihr lieben Leute!“. Doch bevor man auch nur den Mund auf tut, schütteln sie schon den Kopf. Nein, sie wissen nichts von einem Gruß, sie haben hier keinen Gruß anzunehmen, das ist nicht ihre Sache. Sie haben am Fenster zu sitzen und die Stammschläge der Mühlen zu zählen, oder das regelmäßige Abblasen der Gruben, drei Mal lang, drei Mal kurz.

In der Unterstadt erwidert niemand deinen Gruß. Du gehst dahin und schlägst den Blick nieder. Und niemand denkt, er soll sich verbrüdern.

Mutter

Zu sehen, wie der Leib mit den angespressten Armen bereits im Rohr verschwunden ist und die Beine noch draußen strampeln, der dumpfer werdende Schrei tut es nicht und die Rufe nach Frau und Kind.

In dieser Röhre, das musst du wissen, ist es nicht möglich, sich zu rühren. Mit den bloßen Füßen, mit den Zehen, genauer gesagt: nur mit den Zehen, ist es möglich, dem Körper winzige Rucke nach vorn zu geben, in die Dunkelheit hinein. Es gibt keine Möglichkeit, sich den Schweiß von der Stirn zu wischen oder sich zu kratzen. Zusammengepresst liegst du im Dunkeln mit nur einem Gedanken: durch.

Der Berg, durch den die Röhren getrieben sind, heißt Röhrberg. Einmal wegen der Röhren und dann wegen des Röhrens, womit das hohle Schreien des Hineingeschobenen gut bezeichnet ist. Dieser Röhrberg ist übrigens ein schöner Berg, mit wundervollen Bäumen ist er bestanden, voll sattgrüner Matten, auf denen Volksfeste stattfinden mit Musik und Reigen, wenn unten durch die Röhre sich ein Hineingeschobener windet.

Sohn

Unser Kommandant ist tüchtig. Eine hohe weiße Mütze trägt er auf dem Kopf und summen tut er die schweren Gesänge seiner Heimat. Wir sitzen rundum auf Bänken und sehen ihm zu, wie er da hereinjongliert. Das ist immer ein schöner Augenblick, ihn so hereinjonglieren zu sehen, den Umhersitzenden klatscht er einen Rhythmus vor, den wir dann* Schuhplattlern ähnlich aber im Sitzen zu vollziehen haben. Du solltest sehen wie er, die Arme in die Seite gestemmt, zu unserem Rhythmus, der

eigentlich der Seine ist, sich dreht und wendet. Eine ebene Sache ist das, ohne einen Höhepunkt, stundenlang, der sich drehende, wendende, hin und wieder hüpfende Kommandant, und wir, die immer geübter Klatschenden, Stunde um Stunde.

Ohne Höhepunkt, sagte ich? Nein, wir werden ernster bei unserem Klatschen genauer auch und bestimmter, vielleicht auch lauter: Klatsch, Klatsch, Klatsch, so geht das. Und der Kommandant mit seinem königlichen Lachen bemisst die Schritte, Runde um Runde. Ohne Höhepunkt! Nein, denn, wenn es soweit ist, wenn wir alle gleichzeitig wissen, dass es soweit ist. Wenn wir es nicht ahnen, sondern wissen: jetzt! dann wird ihm ein Huhn zugeworfen – und immer fängt er es! Steht breit mitten unter uns, das flatternde, schlagende, schreiende Huhn in beiden Händen, hoch erhoben – der Raum ist ohne Fenster, musst du wissen, liebe Mutter, kaum, dass man den anderen sieht, nur den Kommandanten mit der weißen Mütze, das Huhn hoch erhoben und – zerreißen. Ja! Er zerreißen das Huhn, plötzlich tut er das. Und aus dem Hals des Huhnes pulst ein Blutstrahl und wir – der Reihe nach – empfangen den Blutstrahl in unsere Mäuler.

Mutter

Auf den Matten, wie man die blumigen Wiesen auf dem Röhrberg bezeichnen könnte, lagern sich die Leute mit Körben voll Kuchen und Wein. Wurfhölzer werden nach bunten Scheiben geworden, die Kapelle spielt muntere Weisen und junge Mädchen tanzen dazu, so wie das schon immer war am Tage des Glücks. Spaßmacher sorgen für Stimmung. Die Herren der Aufsicht sitzen an ihrem Tisch unweit des Loches und horchen, ob sie ihn hören, den da drinnen. Sie heben die Hand, dann und wann, die Musik hält inne... Nein, es war noch nichts, es dauert noch.

Stell dir den Berg vor, wie eine große grüne Zipfelmütze, mit grünen Bäumen und grünen Matten und auf den Matten unter den großen, sich regenden Bäumen das muntere Völkchen mit Flötenmusik und Reigen. Die Flasche in der Hand oder eine Wurst, lagern die Menschen auf dem Gras und lauschen, ob sie den Maulwurf da drinnen im Berg, wie der da in der Röhre steckt und schnauft, ob sie den wohl schnaufen hören. Oder keuchen. Oder schreien. Und wenn sie ihn dann endlich hören, dann springen sie auf und stampfen mit den Füßen, damit er sie hören kann, er, der da unten, dieser Mensch in der Röhre, der sich mit den Zehen vorschleibt, Stück für Stück.

Sohn

Liebe Mutter,
was könnte ich dir nicht alles erzählen. Und immer wieder kommt es anders. Das Hühnerfest ist ja nicht das einzige Fest, das wir hier feiern. Gestern ging ich in die Unterstadt. Die Fenster waren geschlossen an diesem Tag und die Fensterflügel vorgeschlagen. Ich ging allein durch die engen Straßen bis hin zu dem alten Magistratsgebäude, das mit seinem geschwungenen Giebel der Verwaltung dient. In einem Seitenflügel führen etliche Bürger ein Sonderdasein. Sie leben in kleinen Kabinen, man schaut durch Glaslöcher hinein. Eine Kabine war, so schien es, mit siedendem Wasser gefüllt. Blaue Fische schwammen darin. Ich öffnete das Guckloch und sofort sonderte sich ein großer Fisch aus und schwamm heran. Er umschloss das gläserne Guckloch mit seinem Maul. Deutlich konnte ich die

vernarbte Wunde erkennen, die ihm der Angelhaken gerissen. Liebkosend leckte er das Glas.

Mutter Und dieses Schreien in der Röhre, was soll ich dir sagen, dieses Angstschreien in der Röhre, das ist tatsächlich zu hören. Kleine Mädchen, die auf den Matten Gänse hüten, die hören es gewöhnlich als erste. Sie lassen ihre Gänse im Stich und laufen zu der Röhre, aus der von fern das Stöhnen kommt und sie klatschen in die Hände vor Freude. Auch die Gänse kommen heran und schnattern in die Röhre hinein. Vielleicht ist das dem Mann ein Trost, schnatternde Gänse zu hören von weit her. Er wird innehalten und lauschen und dann wird er weiterrutschen Stück für Stück, dem Geschnatter entgegen, vielleicht lockt ihn ja schon ein fahler Lichtschein. Und wenn die Mädchen ihn gehört haben,* dann spitzen auch die Herren am Tisch ihren Bleistift. Die Musik verstummt, die Tänzerinnen treten vor und streichen ihre Röcke glatt. Nun wir es nicht mehr lange dauern.

Sohn In einer der Kabinen, die ich mir durch das Guckloch besah, saßen Leute um einen runden Tisch herum, fest geguckt, wie man so sagt. Draußen an der Tür die Nummer 61 und drinnen die Leute um den Tisch herum, stumm. Nach langem Schweigen stimmten sie aus der Tiefe ihres Gefühls einen jener Ellengesänge an, die jeden bis in Herz treffen, der sie hört. Das Wort Ellengesänge hat mit ellenlang zu tun. Es soll bedeuten, eine Elle ist keineswegs so lang, als dass man sie als ellenlang bezeichnen könnte. Im Übrigen, pass auf, wirst schon sehen. Sie saßen da und sangen und ich stand da und konnte nicht davon lassen. Wie gerne hätte ich bei ihnen gegessen da drinnen an ihrem Tisch, hätte mich auch leis' gewiegt und hätte gesungen. Den ewigen Gesang, den niemand hört.

(summender Gesang)

Mutter Die kleinen Mädchen binden den Gänsen den Schnabel zu und dann suchen sie Steine und werfen sie in die Röhre, um zu prüfen, ob es stimmt, was sie vermuten, dass der Wurmmensch sich nähert. Und wenn der Mann da drinnen in seiner Dunkelheit von Steinen getroffen aufschreit, dann haben sie die Gewissheit: Ja, er kommt. Dann laufen sie zu den Herren am Tisch und bitten sie um die Erlaubnis sich am Ausgang der Röhre aufstellen zu dürfen. Ja, ihr Kleinen, sagen die Herren und blicken den dahin springenden Mädchen nach. Sie atmen tief ein die würzige Almenluft, die Herren dort an ihrem Tisch und sie drehen sich um und wiesen auf das weite Tal mit den sauberen Dörfern, Kühe auf der Weide und ein großer Fluß, der sich dahinschlängelt, ja, ja schon gut, sagen sie und freuen sich über die hübschen Mädchen, die sich nun die Röcke ausbreitend um den Ausgang lagern. Die heiteren, lustigen Menschen auf den Matten stellen sich auf und die Musikanten prüfen ein letztes Mal die Instrumente.

Sohn Für Einsame gibt es in dem Magistratsgebäude eine Stube, deren Wände sich dem Körper weich anschmiegen. Man liegt dort wie ein Zinnsoldat in seiner Form, träumt sich zu Tausend in ein Glied, kundig bunt bemalt, lässt

sich zum Angriff schieben und fällt unter einem Hagel von Erbsen. Was könnte ich nicht alles erzählen, Mutter und immer wieder kommt es anders. Eine Orgel gibt es hier mit lebenden Menschen. Wenn sie gespielt wird – und sie klingt schön – dann treten Menschen aus kleinen Kabinen heraus und drehen sich auf runden Postamenten und vertiefen die Musik durch zierliche Gesten.

Von oben der Blick über die Zickzackgassen der Unterstadt mit all ihren wunderlichen Überraschungen, von unten der Blick zu den Palästen hinauf, wo er lebt und für uns sorgt.

Mutter

Andere Männer haben unterdessen vor dem Röhrenaussgang einen eisernen Apparat aufgestellt. Mit Lederschlaufen und einem scharfen Messer, den sie mehrfach durch Seilzug prüfen. Die Herren aus der Stadt stellen den Klappstisch näher an das Loch heran, die Männer stehen an dem Hebel ihrer Maschine und die Mädchen sitzen drum herum, bunte Blumen im Haar. Und nun hören es auch die vielen Menschen, die still beisammen stehen.

Deutlich und immer deutlicher ist das ruckartige Schnaufen des Mannes zu hören, wie er sich in der blanken, engen Röhre weiter und weiter vorschiebt und auf den Gesichtern der Menschen spiegelt sich etwas wider von der erhabenen Feierlichkeit dieser Stunde. Und dann ist es soweit. Der Kopf des Mannes, rot und nass vor Schweiß* erscheint in dem Apparat, der vor der Röhre steht. Der Mann hebt den Kopf und er sieht hinab in das weite Tal auf die sauberen Dörfer und auf den ersten Fluß. Dieser Mann sieht das alles, er sieht es ein letztes Mal und er hört auch die Abendglocken aus den sauberen Dörfern und er sieht den Frieden und er atmet und weint.

Dann bettet er den Kopf auf eine Ledermanschette und schon zieht einer der beiden Männer, wie so geht, unter dem Schall von Trompeten und dem brausenden Ruf der Menschen am Seilzug des Apparat und das Beil saust herab und schlägt den Kopf vom Rumpf.

Ich höre noch die Mädchen aufjauchzen und ich rieche noch den würzigen Geruch der Matten. Und ich spüre den kühlen Hauch des Abendwindes an meiner Stirn.

Lied

Wo ist die Treu, die ewig dauert,
der Turm, der sich von selber mauert.
Eiapopei, Eiapopei
Wo ist die Liebe, die sich selbst genug,
das Leben, das sich selber trug,
Eiapopei, Eiapopei
Die Steine, die am Wege liegen,
sie singen nicht, sie schauen nur zu.
Die Bäume, die die Zweige wiegen
sie laden ein zur ewigen Ruh
Eiapo

Mutter

Lieber Sohn,
ich erhalte deine Briefe. Einen wie den anderen. Du brauchst nicht danach zu fragen. Ich lege sie auf den Tisch und streiche sie glatt.
Und denke an Aual, an mein Heimatdorf. Meine Mutter war eine schöne Frau und mein Vater war eine stattliche Erscheinung. Ich seh ihn noch in die

Stube treten mit seinem strahlenden Blick. Immer hatte er mir etwas mitgebracht, irgendeine Kleinigkeit und ich, ich flog ihm entgegen, ich flog in seine starken Arme und er schwenkte mich herum.

Eines Tages trugen sie ihn herein und legten ihn auf das Sofa, aus dem Mund floss ihm ein wenig Blut. Und dann begruben wir ihn und wir mussten Aital verlassen. Und das Elend begann. Und es ist bis heute nicht ausgestanden, wie du weißt.

(Männer)

Sohn Es gibt hier auch eine Gruft, liebe Mutter. Aus Stein gehauen. Enge Stufen steigst du hinab, stockfinster ist es dort unten. Du stehst an die felsige Wand gelehnt, lange, lange, bis du die Lichter siehst; gelb, blau und orange vor braunschwarzer Samtwand, dazu der* Gong, schwermütig und dumpf. Nach und nach wird es heller, die Farben mischen sich und zittern und zu den feierlichen Schlägen des Gongs gesellen sich die allerfeinsten Flötenmelodien, Harfen und himmlische Klänge. Bei flimmerndem Lichtspiel rücken die Töne enger zusammen und winden sich im wilden Kunstflug, wie Walfischbäuche sind sie gerippt, von keiner Harpune durchbohrt.

(Männer)

Mutter Ich erhalte deine Briefe und ich lese sie, einen nach dem anderen, am Tisch meiner Kindheit sitzend, ganz so wie meine Mutter es damals tat, wenn sie einen Brief ihres Vaters bekam

Sohn Liebe Mutter, nun bin ich angekommen. Es sind eine Menge Menschen hier, aus allen Himmelsrichtungen kamen sie. Aus allen Kreisen der Bevölkerung. Ich halte mich in allem sehr zurück. Meistens stehe ich am Fenster und sehe ein wenig hinaus-

Mutter Drüben, der Hof des Weinbauern Kortz mit dem grünen Tor, daneben die Fleischerei mit den Mägden, die die Stufen scheuern. Auf den gewölbten Dachziegeln, gelb und rot, trippeln Tauben hin und her und in der Luft, hoch oben, zieht ein Bussard seine Kreise. Ist alles beisammen, wenn ich deine Briefe lese.

Sohn Die Unterstadt ist ein Labyrinth von verschachtelten Gassen, in dem sich niemand auskennt. Menschen, die man fragt, schütteln stumm den Kopf. An allen Fenstern sitzen sie, einer neben dem anderen und sie schütteln stumm den Kopf, wenn man sie fragt oder wenn man sie grüßt. „Grüße uns nicht, Freund“, so scheinen sie zu sprechen. „Grüße uns nicht und frage uns nicht“-

Mutter Auch den Friedhof kann ich sehen, von meinem Fenster aus, die umgestürzten Kreuze und die verwilderte Hecke. Den Friedhof sehe ich, auf dem die Väter liegen und die Vorväter. Ausgestreckt und vermodert liegen sie unter der Erde mit all den Geschichten, die sie uns nicht erzählten.

Sohn Mutter, was könnte ich dir nicht alles erzählen. Und immer wieder kommt es anders. In einem Seitenflügel führen etliche Bürger ein Sonderdasein. Sie leben in kleinen Kabinen, man schaut durch Glaslöcher hinein. In einer der Kabinen, die ich mir durch das Guckloch besah, saßen Leute um einen runden Tisch herum, fest geguckt, wie man so sagt. Stumm. Nach langem Schweigen stimmten sie aus der Tiefe ihres Gefühls einen jener Ellengesänge an, die jeden bis in Herz treffen, der sie hört. Sie saßen da und sangen-

Mutter Mein Junge

Sohn und ich-

Mutter ich lese deine Briefe, du brauchst nicht mehr danach zu fragen. Ich lese sie und ich lege sie auf den Tisch, einen auf den anderen, und ich denke an die nie erzählten Geschichten der toten Männer unter der Erde, an die nie gesungenen Lieder der Mädchen und an die nicht gemalten Bilder.

Sohn Es gibt hier auch eine Gruft, liebe Mutter. Aus Stein gehauen. Enge Stufen steigst du hinab, stockfinster ist es dort unten. Du stehst an die felsige Wand gelehnt, lange, lange, bis du die Lichter siehst; gelb, blau und orange vor braunschwarzer Samtwand, dazu der Gong, schwermütig und dumpf. Zu den feierlichen Schlägen des Gongs gesellen sich die allerfeinsten Flötenmelodien, Harfen und himmlische Klänge. Bei flimmerndem Lichtspiel rücken die Töne enger zusammen und winden sich im wilden Kunstflug, wie Walfischbäuche sind sie gerippt. Wenn der Gong ertönt in der Gruft, dann legst du dich auf eine Ruhestatt und wirst angeschnallt. Ausgestreckt liegst du da. Und dann – was könnte ich nicht alles erzählen, liebe Mutter.

Mutter Die Mägde scheuern die Treppe...

Sohn Immer wieder kommt es anders.

Mutter und die Tauben trippeln auf dem Dach.
Und du, mein Junge, wirst nicht um die Ecke gehen, das weiß ich schon lange.*

(Männer, Motor)

Sohn Wenn der Gong ertönt in der Gruft, dann legst du dich auf eine Ruhestatt und wirst angeschnallt. Ausgestreckt liegst du da und dann spricht es in dir und die Worte kommen aus dem Mund, lange Geschichten, die nie jemand hört, Bilder, die nie einer sieht. Die feurigen Wortmale, die von dir ausgehen, werden auf einer Walze aufgezeichnet und das Papier der Walze, sobald es voll ist, wird abgespult und weggetragen. Zweidrittel, hörte ich einen Mann sagen und die Walze drehte sich und das Papier raschelte.

(Männer)

Mutter

Ich habe dich mit Schmerzen geboren, mein Sohn und ich wußte es, dass du dir dein Brot auf den Knien rutschend würdest holen müssen, ich wusste, dass du davon musst eines Tages und dass du Briefe schreiben würdest, einen nach den anderen, Hier liegen sie und ich streiche sie glatt.

Äpfel hat man mir auf den Tisch gestellt, Birnen und Trauben. Und ich denke an die Menschenkelter der großen Zeit, als man die Menschen zusammenband zu Bündeln und wenn sie steif waren vor lauter Fesseln ließ man sie in den Menschenkelter gleiten, die Presse wurde angesetzt und schob sich von oben glattmetallen auf das Menschenbündel hinab und quetschte aus ihnen den Menschensaft hinaus. Ein einziger Schrei aus vielen Kehlen.

Und dann der Menschensaft, wie er hervorsprudelt aus dem Kelterloch und in der Erde versickerte.

Ich habe dich singen gehört, lieber Sohn, Tag für Tag. Die Finger hättest du davon lassen sollen, aber wie hättest du das können. In der Reihe hättest du bleiben sollen, aber wie hätte dir das gelingen können. Du musstest weiter, und immer weiter gehen. Du trugst dein Fähnchen und hieltest es gegen den Wind. Dein Jauchzen ist mir noch im Ohr, lieber Sohn.

Nein, du konntest es nicht. Du musstest fortgehen. Dahin, von wo man nicht wiederkehrt.

Aber ich sah dir nach.

Ich sah dir – (*Schluchzen*)

Sohn

Eines Tages wird zu dir gesagt: Komm. Du wirst in den Keller geführt, über dessen Tür die Worte stehen: Es ist alles umsonst. Es wird gerufen: Bitte und man reicht dir die Hand. Über Rollen gespannt läuft das breite Band, man hilft dir auf das Band und es sieht so* aus, als wollte man dich zum Tanz führen. Du läufst auf dem Band und bleibst doch auf der Stelle stehen. Du läufst und läufst und das Band unter dir wird immer schneller. Und auf dem Band ist zu lesen, was du in der Gruft gesprochen hast. Da sind auch die Bilder drauf, die du nicht malen konntest und die Musik ist zu hören, die immer nur deine Musik war. Wenn das Band zu Ende geht, weißt du, dann wird dir ein Hebel die Beine wegschlagen, du gerätst zwischen die Walzen und wirst zerquetscht.

Es ist alles umsonst.

Mutter, ich weiß das nun und ich weiß es gewiss.

Es ist alles umsonst.

Weiß das, weiß es gewiss.

(Motor)

(summender Gesang)

Lied

Sieh das Meer in seiner Wut
Sieh die Welle, die nicht ruht
Sieh den Fisch in seiner Flut
Eiapopei, Eiapopei
Der Strand liegt da mit weißem Sand,
mit Muscheln, Steinen und der Hand,
die Steine sucht am weißen Strand.

Eiapopei, Eiapopei
Ich zähle ab und zähle zu
Ich zähl im Grab die ewige Ruh,
was man mir gab, das hast jetzt du.
Eiapopei, Eiapopei

Alles umsonst
Ein Hörspiel von Walter Kempowski

Die Rollen und ihre Sprecher

Sohn: Ernst Jacobi
Mutter: Maria Wimmer

Gesang: Kinderchor Felbach unter der Leitung von Alfons Scheierle
und ex voco Stuttgart

Schnitt: Gerlind Rauhe
Ton: Helmut Schick
Musik: Peter Zwetkoff
Regie: Horst H. Vollmann



Manuskript

Hörspiel-Fülle

'Wie unter Diktat mich an meinen Vater erinnernd'

Anmerkungen zu Walter Kempowskis Hörspiel *Moin Vadder läbt*

von Beate Ziegs

Redaktion _____ : Stefanie Hoster

Regie _____ : Beate Ziegs

Aufnahmetag/e _____ : Montag 8.9.2008 / 18:00 - 01:30Uhr

Studio _____ : Studio 6

Besetzung _____ : Zitator: Udo Schenk
Sprecherin: Eva Kryll

Urheberrechtlicher Hinweis:

Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt und darf vom Empfänger ausschließlich zu rein privaten Zwecken genutzt werden. Jede Vervielfältigung, Verbreitung oder sonstige Nutzung, die über den in den §§ 45 bis 63 Urheberrechtsgesetz geregelten Umfang hinausgeht, ist unzulässig.

© Deutschlandradio

Deutschlandradio Kultur
Funkhaus Berlin
Hans-Rosenthal-Platz
10825 Berlin
Telefon (030) 8503-0

MUSIK Christian Sinding: „Frühlingsrauschen“

Die Musik steht kurz frei, dann weiter unter O-Tönen 1-3 und Zitat

O-TON 1 Walter Kempowski (WDR 1981):
Der persönliche Grund, sich mit der Familie zu beschäftigen, ist wohl der frühe Tod meines Vaters, den ich nicht kennen gelernt habe, kaum.

O-TON 2 Walter Kempowski (DLF 1976):
„Karl Kempowski seinen lieben Großeltern.“ Auf dem ältesten Photo ist *Körling*, wie er genannt wird, vier Jahre alt. Karl Georg Friedrich Albert Kempowski, geboren 1898. Er ist selbst zum Photographen gelaufen, so wird erzählt, und der Photograph hat ihm einen Clownshut aufgesetzt. Runder Kinderkopf und wasserhelle Augen.

O-TON 3 Walter Kempowski (WDR 1981):
Und ich bin dieser Frage immer wieder nachgegangen, wie er wohl gewesen ist.

ZITATOR Wenn mein Vater die Abendpost durchgesehen hatte – „Tadellöser & Wolff!“ – spielte er meist noch lange Klavier. Das konnte ich bei offener Tür gut hören.

Das „Frühlingsrauschen“ von Sinding oder die Davidsbündler Tänze.

„Mit Humor und etwas hanbüchen.“¹

Musik evtl. noch einmal kurz hoch, dann weg

SPRECHERIN Mit *Tadellöser & Wolff* eröffnete Walter Kempowski 1971 seine insgesamt neunbändige „Deutsche Chronik“. Die markanteste, aber auch kurioseste Figur des Romans ist sein Vater Karl Kempowski, dessen Jargon der Titel entlehnt ist. Denn „Tadellöser & Wolff“ nannte der Rostocker Reeder als guter Kunde der Tabakwarenhandlung Loeser & Wolff nahezu alles, was nicht „Scheiße mit Reißer“ war. Und als, auf

gut deutsch, „höchst unerfreulich“ ließ sich in der Zeit von 1938 bis 1945 vieles bezeichnen.

ZITATOR

„Weißt du noch, wie die ersten SA-Männer unten vorbeimarschierten? Ich weiß es noch wie heute“, sagte meine Mutter.

Die hätten immer gesungen:

Dem Adolf Hit –

und dann wäre eine ganze Weile gar nichts gekommen und dann sei es weitergegangen:

– ler haben wir's geschworen ...

„Ich dachte, das wär'n Ascheimerleute. Ich sagte noch: Karl, was sind das für Ascheimerleute? – Nein, wie isses nun bloß möglich.“²

SPRECHERIN

Doch ging es Walter Kempowski nicht nur um die Familiengeschichte, sondern auch und vor allem um die bewusste Konfrontation privater Scheinidylle mit politischer Realität. Sätze wie: „Ich kam an der grünen Villa des Fabrikanten Samuel vorbei.“ –

Zitat beginnt bereits unter Sprecherin

ZITATOR

Ich kam an der grünen Villa des Fabrikanten Samuel vorbei. Im November 1938 hatten Schallplatten auf dem Rasen gelegen, Gardinen aus den zerbrochenen Fenstern geweht.³

SPRECHERIN

Solche Sätze, in denen äußerst knapp zum Beispiel der Pogrom vom 9. November 1938 skizziert wird, sind charakteristisch für *Tadellöser & Wolff*. Sie geben Momentaufnahmen wider, die selten über das Momentane hinausweisen und auf jegliche Kommentierung aus einem späteren Besserwissen heraus verzichten. Letztlich bleibt es dem Le-

ser überlassen, sich die angedeuteten Szenen selbst auszumalen und die entsprechenden Emotionen zu entwickeln. So aber, lautete der immer wieder erhobene kritische Einwand, so lasse sich Geschichte nicht erzählen, schon gar nicht die Schreckensgeschichte des Nationalsozialismus.

O-TON 4

Walter Kempowski (DLF 1976):

Es schien mir so, als ob doch sehr viele Leser den Text, der aus der Perspektive des 10- bis 15jährigen geschrieben ist, für zu harmlos hielten. Das heißt, sie haben nicht begriffen, dass die Welt des Kindes in der Nazi-Zeit natürlich eine ganz andere sein muss als die uns heute Geschichte gewordene grauenhafte Zeit gewesen ist. Deshalb habe ich mich entschlossen, Material zu sammeln für einen Roman, der in der Zeit spielen wird von 1900 bis 1938, die Welt also meines Vaters, meiner väterlichen Generation. Dieser Roman soll zeigen, wie die Generation unserer Väter durch Geschichtsunterricht und Erziehung geradezu aufbereitet wurde für das Naziregime.

SPRECHERIN

Das Material, das Walter Kempowski zusammentrug, reichte für *zwei* Romane. 1978 erschien *Aus großer Zeit*. Es ist die Geschichte Karl Kempowskis, seiner großbürgerlichen Erziehung mit Klavier- und Tennispiel und seiner ersten Begegnung mit „Getelein“, die er später heiraten wird. Doch zuvor meldet sich Walter Kempowskis Vater freiwillig zur Front und steht das „Stahlbad“ des Ersten Weltkriegs bis zum bitteren Ende durch.

Aus großer Zeit ist außerdem die Geschichte verborgener Sehnsüchte und trivialer Geheimnisse, der Lebenslügen und des Hurra-Patriotismus einer ganzen sozialen Schicht, die nicht merkt, wie sie auf eine Katastrophe zusteuert. Nüchtern schildert Walter Kempowski anschließend in *Schöne Aussicht*, dem zweiten Roman, den er *Tadellöser & Wolff* voranstellt, das nahtlose Eintauchen „der Generation unserer Väter“ ins Dritte Reich.

O-TON 5

Walter Kempowski (WDR 1981):

Am 26. Sonntag nach Trinitatis konzentriert sich alles, was an vaterländischen Ideen in Rostock wirksam ist, auf eine einzige Erscheinung: Es ist das Luftschiff „Graf Zeppelin“, das über die Stadt hinwegfliegt. () Karl ist mit sich nicht im reinen. Soll er seine Familie nach hinten auf den Balkon beordern? Oder nach vorn in den Erker? () Schließlich stellt Karl je eine Wache in den Erker und auf den Balkon und legt sich auf's Sofa, eine Mütze voll Schlaf zu nehmen. Er hatte es gleich gedacht, sagt er, dass dieses Viech nicht kommt. Kaum liegt er, da kommt Robert auch schon angerannt: „Los schnell, er kommt!“ Im Erker steht dann die ganze Familie und sieht den Zeppelin ruhig und majestätisch die Ferdinandstraße herauf *fahren*, wie es heißen muss, ziemlich niedrig und sehr laut. () Sacht gleitet er über das Haus hinweg, in dem die Kempowskis sich den Hals verrenken. Nun rasen sie alle durch die Wohnung hindurch und auf den Balkon. Und da ist er auch schon wieder. Und sie sehen lange, lange den Steert des Apparats mit den großen Hakenkreuzen daran. Da fliegt es hin, das Luftschiff, Deutschlands Stolz und Größe. Dunnerlüttchen, das hatte man nicht gedacht, dass das Ding so groß ist. () Ja, Deutschland kann sich sehen lassen. Wenn auch so gewisse Dinge – also schade eigentlich, nicht.

O-TON 6

Walter Kempowski (RIAS 1978):

Der Vater, der in diesem Roman dargestellte, ist ja nicht unpolitisch. Er ist *notgedrungen* unpolitisch jetzt in der Nazizeit. Er hat sich wohlgehütet, antinazistische Parolen von sich zu geben. Aber wir als Kinder, wir haben doch gut gemerkt, dass er zum Beispiel mit „Herrn Hitler“ – nur durch diese eine Formulierung: Das war ein politischer Akt, dass er nicht „Adolf Hitler“ sagte, sondern „Herr Hitler“ sagte. Aber auch er wurde, wenn man so will, schuldig. Denn *vor* dem Krieg musste er plötzlich Schiffsladungen mit Kies zum Beispiel zum Westwall-Aufbau abfertigen. Dann hat er in Empfang genommen, Anfang des Krieges, schiffsladungsweise „Judenmöbel“ aus Holland, gebrauchte Möbel, die plötzlich ankamen. Die gingen durch seine Hände. Dann die Befrachtung mit Kriegsmaterial, das nach Russland ging. Hier war er auch auf einmal plötzlich „drin“.

SPRECHERIN

Und er wollte sogar noch tiefer hinein, wollte wieder an die Front.

ZITATOR

Aber, sie hatten ihn nicht genommen.

„Was, Freimaurer?“

Mit Rot durchgestrichen: Freimaurer. Aus.⁴

SPRECHERIN

1940 wird Karl Kempowski doch noch eingezogen und zunächst nach Frankreich abkommandiert, Ende 1944 an die Ostfront. Anfang 1946

erfährt die Familie, dass er gefallen ist.

ZITATOR

Als ich nach Hause kam und die Treppenstufen hinaufsprang, traf ich auf meinen Großvater. Ich wollte ihm ausweichen, aber er stellte sich mir in den Weg. Das Geländer war blau-rot gestrichen, und er hielt mich fest, mit seinen knochigen Armen. „Dein Vater ist tooot“, flüsterte er und stieß mich sachte von sich. Und noch einmal: „Tooot!?“ ()

Ein Brief sei gekommen, eine Woche vor Kriegsschluß wär er noch gefallen, auf der Frischen Nehrung.

Meine Mutter stand in der Küche und rührte im Topf. „Hast du dir die Schuhe abgetreten! – Und mach die Türe zu. Rein oder raus.“

Beim Arzt im Wartezimmer hatte sie den Brief geöffnet, der Boden sei ihr weggesackt.

Robert hackte Holz auf dem Balkon. Wenn der Betonfußboden das man aushalte, so dick sei er ja auch wieder nicht.

Was meinte ich, ob er das aushalte?

Die Axt mal wieder schärfen, gegen all die Knorren kam man ja nicht an.

Daß Vater noch einen verplättet gekriegt habe, mit seinen 47 Jahren, das hätte er nicht gedacht, sagte er. Typisch sei das, typisch.

Und dann: eine Woche vor Kriegsschluß! Das sei noch das Schönste.

Und, wenn er richtig rechne, 14 Tage vor der Silberhochzeit.⁵

Folgender Hörspielsausschnitt beginnt bereits wie eine entfernte Atmo unter dem Zitat, steht dann frei

O-TON 7

Hörspielausschnitt „Moin Vaddr läbt“ (HR 1980):

(...) Han hodd gregge ´ne gruße gruße
han hodd kregge
´n Bumb uff Koppe druffe.
All's in kloine Sticke
valluch zafatzt.

De Nachburn all sahn kumme
unde hom mai Muddr de Händ wusche
unde de Fießa,
was is de Sitt wäsan in diese Bait.
Unde se hob'n mai Mudder
uffne ne Stohl nuffjesetzt
(unde hob'n se gedrachten dorch de Stadt
unde ham jeroffe ...)

Ab Klammer Hörspielausschnitt ausblenden, darüber O-Ton

O-TON 8

Walter Kempowski (WDR 1981):

Ich sagte ja schon, dass im Grunde der Antrieb für meine Romane die Suche nach dem Vater war. Und ich habe diesen Vater auch beschrieben in den Romanen. Aber es war mir nicht möglich, Emotionen freizugeben. Es war wie unter einer Eiskruste verborgen. Und die Flucht in eine fremde, mir fremde Sprache, ergab mir die Möglichkeit, diese Totenklage „anzuheben“, um das sprachlich richtig auszudrücken. Ich habe also versucht, in diesem Hörspiel zu beschreiben eine Vision dieses Vaters.

SPRECHERIN

Moin Vaddr läbt – „Mein Vater lebt“ – nannte Walter Kempowski sein Hörspiel, das Horst H. Vollmer 1980 für die Sendereihe „Sprachweiterungen“ des Hessischen Rundfunks inszenierte. 1981 wurde es mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet. So „fremd“ war Walter Kempowski die Sprache, in die er geflüchtet war, allerdings nicht. In seiner Dankesrede anlässlich der Preisverleihung erzählte er, wie er und sein Bruder Robert im Zuchthaus Bautzen eine Art Geheimsprache entwickelt hatten, die sich aus verschiedenen Dialekten wie dem Schlesischen zusammensetzte, sich vor allem aber an das Jiddische anlehnte.

O-TON 9

Walter Kempowski (HR 1981):

„Wassagrünn“, das war so ein Wort, und das bedeutete: „Achtung! Aufpassen!“ Im Zuchthaus also kam mir zum ersten Mal die Idee, mich einer Kunstsprache zu bedienen. Jahre, ja Jahrzehnte später nahm ich den Gedanken wieder auf, und zwar während einer nächtlichen Eisenbahnfahrt im Intercity von München nach Bremen, die wegen Vereisung der Schienen sehr lange dauerte. Draußen schwärzeste Nacht und Eiseskälte, drinnen wohlige Wärme. Die Freude, dass man lebt, und der Gedanke daran, dass auch andere noch leben *könnten*, wenn „jenes“ nicht über uns hereingebrochen wäre. Andere, mein Vater also, der im April 1945 auf der Frischen Nehrung durch eine Fliegerbombe zerrissen wurde. Ich nahm Papier heraus, Briefumschläge und die Rückseite von Rechnungen, und schrieb praktisch in einem einzigen Zug das ganze Hörspiel herunter, wie unter einem Diktat mich an meinen Vater erinnernd.

SPRECHERIN

Walter Kempowski und sein Bruder Robert waren am 8. März 1948 verhaftet und von einem sowjetischen Militärtribunal wegen angeblicher Spionage zu 25 Jahren Arbeitslager verurteilt worden. Ihre Mutter verurteilte man zu zehn Jahren Zwangsarbeit wegen „Nichtanzeige von Agenten ausländischer Geheimdienste“. Die Reederei wurde liquidiert, die Wohnung aufgelöst, die Einrichtung versteigert. Innerhalb kürzester Zeit war die bürgerliche Existenz der Familie Kempowski zerstört. 1954 wurde die Mutter vorzeitig entlassen. Sie zog nach Hamburg, wo sie als Kind einer alt eingesessenen Kaufmannsfamilie aufgewachsen war. Zwei Jahre später kamen auch die Brüder Walter und Robert frei und gingen ebenfalls nach Hamburg.

ZITATOR

Wandsbek, Bärenstraße 7a. Eine Baracke mit Pappwänden, drei Zimmer, Küche, Klo.⁶

SPRECHERIN

Die Mühen, sich in Westdeutschland eine neue Existenz aufzubauen, schilderte Walter Kempowski in seinem Roman *Herzlich willkommen*, mit dem er 1984 seine „Deutsche Chronik“ abschloss.

Trotz seelischer Not, Hunger, Kälte und unzureichender medizinischer Versorgung konnte sich Walter Kempowski immer wieder für den babylonischen Chor seiner Mitgefangenen im Zuchthaus Bautzen begeistern. Dazu gehörten Bauern, die ihr Soll nicht erfüllt hatten, aufmüpfige Studenten, Glasbläser aus dem Erzgebirge, Vogtländer, Finnen, Amerikaner und insbesondere Juden, die Auschwitz überlebt hatten und sich auf Jiddisch unterhielten, wenn sie sich etwas mitteilten, was nur für ihre Ohren bestimmt war.

O-TON 10

Walter Kempowski (Gespräch, WDR 1981):

Und ich habe immer gelauscht. Ich wollte gar nicht wissen, was die sprachen. Ich habe es in dem Sinne nie studiert, aber ich habe mich sehr eingefühlt. Es ist eine Flucht in die Sprache der Leidenden, in eine Sprache des Exils, wenn Sie so wollen.

O-TON 11

Horst H. Vollmer:

Ich verstand den Text sofort über lautes Lesen. Was jedoch noch nicht hieß, dass ich mir schon zutraute, die Kunstsprache transparent zu machen.

SPRECHERIN

Bis dahin war es ein weiter und schwieriger Weg, wie sich Horst H. Vollmer, der Regisseur des Hörspiels *Moin Vaddr läbt*, erinnert.

O-TON 12

Horst H. Vollmer:

Ich habe jedenfalls diesen Text immer wieder gelesen. Wissen Sie, wenn da „ei“ drin vorkommt, und ich sage: „Warum schreist du so?“, dann sage ich „ai“. Aber ich habe in meiner Lesart natürlich gesagt: „Warum schreiest du su?“ Das kann nun *meine* Farbe gewesen sein, die aber nichts mit dem *Farbenreichtum* des Textes in Wirklichkeit zu tun hatte. Ich stellte dann im Hessischen Rundfunk den Antrag, nach Israel reisen zu dürfen, weil ich nur dort Schauspieler und Schauspielerinnen aus – verwegene und gewagt, muss ich aus heutiger Sicht sagen, nicht damals – aus dem Warschauer Getto vielleicht und mächtig eines jiddisch gefärbten Deutsch zu finden hoffte.

SPRECHERIN Er fand sie tatsächlich – vielmehr hatte er sie ausfindig machen lassen – und sah sich gezwungen, einen nach dem anderen ablehnen zu müssen.

O-TON 13 Horst H. Vollmer:
Ich hörte jenseits bloßer Nervosität zu viel Bretter knarzendes altes Bühnentheater, zuviel Pathoslack auf den Stimmbändern. Ich sage das hier herber als je dort, doch ich weiß, dass meine sachlich kühle Analyse der Diskrepanz zwischen Text und gehörter Interpretation auf diese Menschen wie Auspeitschung gewirkt haben muss. Das weiß ich *heute*; damals handelte ich wie immer sonst, fixiert auf meinen Drang zur Perfektion und damit Rücksichtslosigkeit.

SPRECHERIN Zurück in Deutschland, studierte Horst H. Vollmer die Hauptrolle dann mit Ernst Jacobi ein, der bereits in der Verfilmung des Romans *Tadelöser & Wolff* von Eberhard Fechner die Figur des Ich-Erzählers verkörpert hatte. Weitere Rollen besetzte Horst H. Vollmer unter anderen mit Käthe Haack, Bruni Löbel und Dieter Borsche. Ganz erfolglos war die Reise nach Israel allerdings nicht gewesen: Unter der Leitung von Lazlo Roth singt der Kinderchor Tel Aviv die Lieder, die Walter Kempowski gedichtet und Peter Zwetkoff kongenial zu traumartigen Bildern vertont hat.

O-TON 14 Hörspielausschnitt „Moin Vaddr läbt“ (HR 1980):
(gesungen:)
Hott de Amsul sengt a Lad
inde grauwe Winder nei,
hott jesunn von frie bes spat:
„Lang verganga issa Mai ...“

Liwwe Amsul lassas Lidd
in dien Koppe drinne
Liwwe Amsul nimm's amit
un verschwinn von hinne.

SPRECHERIN Mit seiner „Flucht“ in eine Kunstsprache ist es Walter Kempowski jedoch nicht nur gelungen, die Distanz des Erzählers, wie er sie in seinen Romanen pflegt, aufzubrechen und zu seiner persönlichen Trauer zu finden. Darüber hinaus, so heißt es im Urteil der Jury, lasse Kempowski in dem Hörspiel einen „wirklich neuen Ton“ und mit ihm eine neue Dimension der Versöhnung anklingen. Friedrich Wilhelm Hymen, damals Vorsitzender der Jury, in seiner Laudatio:

O-TON 15 Friedrich Wilhelm Hymen (HR 1981):
Zur Klage um den Vater kommt insgeheim ein Stück traurige, trauernde Anklage. Ich selber gehöre ja noch zu dieser Generation der Väter, zu denen, denen oft nichts übrig bleibt als Scham; und ich weiß wohl für dieses Hörspiel zu danken, das die Sprache der Opfer benutzt und die Täter meint – und doch auf diese Versöhnung hinaus kommt.

SPRECHERIN Ein wenig lässt Walter Kempowski diese Versöhnung bereits in seinem Roman *Uns geht's ja noch gold* anklingen, wenn unmittelbar nach dem Erhalt der Todesnachricht der ältere Bruder Robert die kalauernden Redewendungen des verstorbenen Vaters übernimmt, etwa „Piepenhagen“ für „völlig egal“.

ZITATOR Als ich nach Hause wollte, sagte mein Bruder, der sich gerade damit beschäftigte, die Tische umzuwerfen, einen nach dem andern: „Reize mich nicht zum Zorn.“ Wie spät es ist, das sei ihm völlig Piepenhagen. „Pape ist mir piepe, ich pupe auf Pape.“ Und bums! lag wieder ein Tisch.

Er begab sich auf die Suche nach einem Kipfen. Er kuckte auf dem Fußboden herum, kurzsichtig wie er war, ob da wohl einer liegt.

Eine Zigarrenkiste voll Kippentabak hätt einer mal gehabt, in Stettin noch.

Götter, was mach ich,

Träum oder wach ich?

Die hätte er jetzt gern. ()

Und den ganzen Nachhauseweg über sagte er: „Pape ist mir piepe,
ich pupe auf Pape.“

Vielleicht lebe Vater ja noch, was? Vielleicht lebe er ja doch noch. Er
glaube, das sei noch nicht de-fi-ni-tiv. Er glaube, das sei noch nicht
definitiv.⁷

Folgender Hörspielausschnitt beginnt bereits unter Zitat

O-TON 16

Hörspielausschnitt „Moin Vaddr läbt“ (HR 1980):

(Geräusch, leise Musik)

Moin Vaddr läbt.

Han is nich dot.

Han säda inne Kella

un stickt e scheene Deckche.

Blomme sin da uff

unde Fegelche,

abr meistens Blomme.

Han har verlure sin een Been.

Hadd'r keene Pruthese.

(Han hupft um un rum

wann'r was brucht ...)

Hörspielausschnitt ab Klammer langsam ausblenden, darüber O-Ton

O-TON 17

Walter Kempowski (HR 1981):

Als ich die Ballade zum ersten Mal hörte, war ich wie vom Donner gerührt. Es war mir, als guckte ich unversehens in einen Spiegel und entdeckte, dass ich plötzlich ganz alt geworden bin. Was mich sich überwältigte, war die Beschwörung des Vaters, der auf einmal leiblich da war. Nicht *meines* Vaters, sondern *des* Vaters, der die vorangegangene Generation verkörpert. So wie wir von der Mutter sprechen als vom Ursprung, von wo wir kommen, so steht der Vater vor uns plötzlich im Wind mit wehendem Haar.

MUSIK

Christian Sinding: „Frühlingsrauschen“

Die Musik hat bereits unter dem O-Ton begonnen: sehr entfernt, steht nur kurz frei – wie ein Nachhall

- 1 Walter Kempowski, *Tadellöser & Wolff. Roman*. btb-Verlag. München 1996: 12
- 2 Ebda.: 143
- 3 Ebda.: 136
- 4 Ebda.: 97
- 5 Walter Kempowski, *Uns geht's ja noch gold. Roman einer Familie*. dtv. München 2007: 192f
- 6 Walter Kempowski, *Herzlich willkommen. Roman*, btb-Verlag. München 1997: 23
- 7 Walter Kempowski, *Uns geht's ja noch gold. Roman einer Familie*. a.a.O.: 200