

---

*Daniel Weidner*

## Täglichkeit

*Tagebuch und Kalender bei Walter Kempowski und Uwe Johnson*

---

Aus der Sicht der Literatur, im Rahmen literarischer Schreibweisen, erscheint das Tagebuch als besonders ›unmittelbare‹ Form. Das kann Verschiedenes bedeuten, etwa, dass es eigentlich gar keine Form ist, dass das Schreiben von Tagebüchern keiner besonderen Vorgabe folgt und dass man auf alle möglichen Weisen Tagebuch schreiben könne. Historisch ist das tatsächlich der Fall, wie die Vielfalt überlieferter Tagebücher zeigt: Sie können umfassend und sehr begrenzt sein, ein Leben oder auch nur eine Woche umfassen, und man kann sie mit fast allen möglichen Schreibmaterialien produzieren, alleine, zu zweit, oder auch als Gruppe.<sup>1</sup> Daher haben Tagebücher für die Literaturwissenschaft lange als formlose Gebrauchstexte außerhalb der ›eigentlichen‹ Literatur gegolten, die allenfalls als Quelle biographischer oder historischer Informationen interessant sein könnten. Als die Forschung begann, sich mit ihnen zu beschäftigen, geschah das aus diesem biographischen, meist psychologischen Interesse heraus. Dabei wurde die ›Unmittelbarkeit‹ noch anders verstanden, nämlich dass es sich beim Tagebuch um eine ›authentische‹ Form handelt, sei es, dass das Berichtete hier direkter als sonst beschrieben wird, sei es, dass der Berichtende hier besonders unverstellt zu Wort kommt. Gerade weil ihm die Vermittlung einer besonderen literarischen Form fehle, komme das Schreibende oder das Geschriebene unmittelbarer als anderswo zum Ausdruck. Dazu gehört auch, dass das Tagebuch eines Autors zum Ort werden kann, wo schreibend über das eigene Schreiben reflektiert wird, wo sich das Schreiben gewissermaßen selbst berührt.

Man kann die ›Unmittelbarkeit‹ des Tagebuchs aber auch auf eine andere, einfachere Weise verstehen: Das Tagebuch wird in der Regel unmittelbar nach den Ereignissen geschrieben, von denen es berichtet. Denn offen ist nur die Form des Tagebucheintrags, nicht aber das Tagebuch als solches, das in aller Regel am selben oder am nächsten Tag geschrieben wird. Phänomenologisch, so Christiane Holm, ist die »Tagestaktung« das entscheidende Charakteristikum des Tagbuches,<sup>2</sup> denn es zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass man jeden Tag beschreibt oder dass man im Nachhinein schreibt, sondern dass man jeden Tag schreibt. ›Ich schreibe täglich‹ heißt die kürzeste Gattungsformel, und während sich die Forschung in der Regel für das ›Ich‹, für die Authentizität des Subjekts oder dessen Ausdruck, das ›Schreiben‹, interessiert hat, steht in

den folgenden Überlegungen das ›täglich‹ im Vordergrund. Die Täglichkeit des Tagebuchs manifestiert sich zuallererst als permanente Unterbrechung, denn die »Grundbewegung« des Tagebuchs ist bestimmt durch die Spannung von »Unterbrechung und Wiederaufnahme«, von »Sprunghaftigkeit und Regelmäßigkeit«.<sup>3</sup> Man kann schlecht gleichzeitig Tagebuch schreiben und erleben, der Tag wird immer wieder unterbrochen, wenn man sich niedersetzt, ihn aufzuschreiben, ebenso wird auch das Tagebuch unterbrochen durch den Tag, der zwischen den Einträgen stattgefunden hat. Man erzählt keine durchlaufende Geschichte, sondern fängt immer wieder neu an, und damit verändert sich, was erzählt wird, was die ›Geschichte‹ ist, von der das Tagebuch handelt: kein kontinuierlicher Ablauf, sondern eine Reihe von Versuchen, keine Ganzheit, sondern eine Reihung von Tagen. Nicht nur das Fehlen eines sinngebenden Endes – ein Tagebuch bleibt prinzipiell offen, es kann nur abbrechen – wird verhindern, dass es sich zu einer Geschichte schließen kann, in ihm wird auch beständig das Besondere, Bedeutsame, von der Masse des Alltäglichen erstickt.

Die Tagesform bezieht sich im Tagebuch nicht nur auf das Berichtete, das tageweise dargestellt wird, und noch weniger auf den Berichtenden, sondern vor allem auf das Berichten selbst: »Das Tagebuch ist – sein Name zeugt davon – auf den ›Tag‹ gereimt. Es erzählt nicht nur *von* ›Tagen‹, es erzählt auch *in* ›Tagen‹.«<sup>4</sup> Material erscheint diese Tagesform im Datum, das die einzelnen Aufzeichnungen eröffnet und das für fast alle Diaristen eine zentrale Rolle spielt. Gerade an diesem Datum öffnet sich die Privatsphäre des Tagebuchs auf die Öffentlichkeit und ihre Archive. Kafkas berühmte Eintragung vom 2. August 1914 – »Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt – Nachmittag Schwimmschule«<sup>5</sup> – macht nicht nur besonders deutlich, wie Privates und Öffentliches im Tagebuch nebeneinanderstehen, sondern wie das Berichtete gerade über das Datum auch an die ›große‹ Geschichte, genauer: an die Chronik welthistorischer Ereignisse gebunden ist. Für diese Chronik steht in der Moderne vor allem die Presse, und es ist heute immer einfach, mittels einer Recherche der zeitgenössischen Presse herauszufinden, was an einem Tag geschah, auch wenn er weniger prominent war als der des Kriegsbeginns. Mehr noch als dieses äußere Nebeneinanderstehen verbindet das Streben nach beständiger Wiederholung des Neuen die Presse mit dem Tagebuch; diese »spiegelbildliche Konkurrenzkorrespondenz zur Publizistik«<sup>6</sup> macht heute das Tagebuch in Form der Blogs zu einem wichtigen Medium der digitalen Öffentlichkeit. Möglich ist das, weil beide Formen auf dem Datum als der Grundstruktur ihrer Information beruhen, welche ihre wechselseitige Konvertierbarkeit ermöglicht. Über das Datum sind sie wiederum an die ältere Form des Kalenders gebunden, der nicht nur eine lineare Organisation von Tagen ist, sondern diese Linearität auch organisiert: Die Daten wiederholen sich von Jahr zu Jahr, damit gibt es immer die Möglichkeit einer rituellen Wiederholung der Erinnerung, denn in jedem folgenden Jahr

kann der 2. August wieder vergegenwärtigt werden. Dementsprechend ist bekannt, dass Tagebücher nicht nur oft von vornherein in Kalender eingetragen werden und mit der Form dieses Kalenders arbeiten, sondern dass Diaristen auch dazu neigen, ihre alten Einträge wiederzulesen und auf sie zurückzukommen – mit dem Kalender zusammen ist das Tagebuch also auch ein Medium des Erinnerns.<sup>7</sup>

Die Tagesform des Tagebuches ist aber nicht nur für die Phänomenologie des Tagebuchschreibens interessant, sondern hat auch poetologische Implikationen, die sich vom Tagebuch im engeren Sinne ablösen lassen. Eigentlich hat dieses zwar einen engen und sehr materiellen Sinn: Es ist in der Regel einzig und im eigentlichen Sinne weniger ein (immer reproduzierbarer) Text als ein Gegenstand, den man im Laufe seines Lebens oder auch nur eines Teils davon schrittweise produziert. Dabei ist das Wie der Produktion – die Form der Schrift, die Schreibmaterialien, das Papier etc. – eben Teil des Gegenstandes und damit auch unlösbar vom ›Text‹. Aufgrund dieser »sinnhaften Einheit von Text und Textmedium«<sup>8</sup> ist es auch so schwer zu edieren, denn man müsste doch das zerfledderte Heft selbst in der Hand halten. Aber das hindert weder daran, Tagebücher herauszugeben, noch sie zu imitieren oder zu simulieren, d.h. etwas als Tagebuch zu drucken oder gar zu schreiben, das vielleicht eines war, vielleicht aber auch niemals ein Tagebuch war. Es gibt eine diaristische Schreibweise auch außerhalb des Tagebuchs, eine Tagebuchfiktion, aber auch andere Formen, welche die wesentlichen Strukturelemente und Erzählformen des Tagebuchs aufgreift und nutzt. Für solche Nutzung eignet sich nicht nur der intime Charakter oder die Form des Selbstgespräches, sondern auch die Tagesform und die in ihr implizierte Offenheit und Unterbrechung konstitutiv, schließlich auch die Nähe zur Chronik der großen Welt. Vielleicht ist gerade diese Verbindung des Öffentlichen und des Privaten in ganz besonderer Weise interessant für die Moderne, in der alle Lebensverhältnisse gesellschaftlich geworden sind, aber nicht mehr als sinnhafte ›Geschichte‹, sondern in fragmenthafter Täglichkeit erlebt werden. Jedenfalls hat sich die moderne Literatur immer besonders für das Tagebuch interessiert: »Vielleicht«, schrieb schon Anfang des letzten Jahrhunderts Robert Musil, »wird man eines Tages nur noch Tagebücher schreiben, weil man Alles andere unerträglich findet.«<sup>9</sup> Unerträglich war Musil dabei nicht die Erfindung, der nun eine neue subjektive Ehrlichkeit gegenüber stehen sollte, untragbar geworden war vielmehr die Annahme eines jenseits der Fiktion angesiedelten Autorsubjekts, das sein Werk schöpfergleich steuert und kontrolliert, untragbar war auch die glatte und fugenlose Darstellung der Wirklichkeit, wie sie die klassische realistische Erzählung entwickelt hatte. Auch die Welt und auch den großen Autor gibt es nur in Stücken, nur tageweise; und das kann gerade die diaristische Form ausdrücken, nicht zuletzt, indem sie Schreibszenen entwirft, wie ja auch das Tagebuch sich täglich neu als Schreiben konstituiert.

Tagebücher werden heute gerne gelesen, und dieses Interesse gehört nicht nur zur Konjunktur autobiographischer Texte. Es sagt wohl auch etwas über das Verständnis der Literatur aus und über deren Verhältnis zu dem, was sie erzählt. Wie sich dieses Verhältnis im diaristischen Schreiben gestaltet, wird im Folgenden an Walter Kempowski gezeigt, vielleicht *dem* Diaristen der deutschen Gegenwartsliteratur, der fünf eigene Tagebücher und die zehn Bände des kollektiven Tagebuchs *Echolot* veröffentlicht hat, sowie an Uwe Johnson, der zwar selbst kein Tagebuch schrieb, dessen Roman *Jahrestage* aber besonders deutlich die Durchdringung von Chronik, Kalender und Roman zeigt. Dabei werden zunächst Kempowskis Tagebücher (I) und Romane (II) diskutiert, dann Johnsons *Jahrestage* (III) und im letzten Schritt schließlich Kempowskis *Echolot*-Projekt (IV) untersucht.

I. Walter Kempowski schrieb fast sein ganzes Leben lang Tagebücher. Im Archiv befinden sich zahllose Bände mit Aufzeichnungen von seiner Haftentlassung 1956 bis zu seinem Tod 2007. Sie sind konstitutiv für seine Existenz als Schriftsteller gewesen, und nicht nur für seine: »Ein Schriftsteller, der kein Tagebuch schreibt, ist irgendwie schief gewickelt, mit dem stimmt was nicht.«<sup>10</sup> Seit 1990 veröffentlichte er immer wieder einzelne Tagebücher, 2006 beispielsweise die Aufzeichnungen von 1990 unter dem Titel *Hamit*. Hier erfahren wir etwa, dass er am 25.3.1990 das Tagebuch von Isaak Babel und die FAZ liest, wobei er sich wundert, dass diese nicht über die Auffindung eines Massengrabes in Neubrandenburg berichtet, und sich ärgert, weil Erich Loest im Fragebogen Böll und Frisch als Lieblingsautoren bezeichnet: »Er hätte antworten müssen: ›Gutzkow!‹ Wenn man Gutzkow sagt, dann kommen die Leute gleich gelaufen. Aber: Böll? Und Frisch? Geschenk, würde ich sagen. Mit so was kann man keinen Blumentopf gewinnen.«<sup>11</sup> Dann folgt: »Abends beim Chinesen. Hinterher alles ausgekotzt. Heute Todestag von Novalis, 29 Jahre alt, Schwindsucht. Das Schöne Lied ›Wie sie so sanft ruh'n alle die Seligen‹ stammt von ihm, das mein Vater immer so gern sang, wenn er nach Hause kam und seinen Hut auf den Garderobenhaken hängte. Als *ich* 29 war, hatte ich meine schöne Zeit in Göttingen.«<sup>12</sup>

Das ist ein typischer Tagebucheintrag und als solcher nicht besonders ›literarisch‹. Wir erfahren Privates und Intimes, mit einer gewissen Lust an der Provokation beobachtet Kempowski das Skurrile im Leben, belustigt sich über fremde und eigene Macken und gibt sich hemmungslos dem Schimpfen hin. Die Lektüre der Zeitung, die eifersüchtige Beobachtung anderer Autoren und die Kränkung über fehlende eigene Anerkennung durchzieht die Tagebücher und zeigt den Diaristen – nicht eben von seiner angenehmsten Seite – als Beobachter des Literaturbetriebes. Beides, die intimen Details über den Autor und der Einblick in die literarische Welt der Bundesrepublik wecken die voyeuristische Lust, die von der Lektüre von Tagebüchern wohl unabtrennbar ist: Man will hinter die Kulissen sehen, man sucht auch den Autor hinter dem Werk, man will wissen:

Wie macht der das eigentlich so – Schreiben? Freilich merkt man bald, dass diese Frage nicht nur eine Richtung kennt. Das erste veröffentlichte Tagebuch, die 1990 unter dem Titel *Sirius. Eine Art Tagebuch* erschienenen Aufzeichnungen über das Jahr 1983, war nämlich dem Leser nicht ganz unbekannt. Denn 1988 hatte Kempowski bereits den Roman *Hundstage* veröffentlicht, in dem ein Schriftsteller auf dem Land einen Roman über einen Schriftsteller schreibt und bemüht ist, in seinem Tagebuch einen guten Eindruck für die Nachwelt zu hinterlassen. Wenn wir dann in *Sirius* erfahren, wie Kempowski diesen Roman schreibt, und dass alles wirklich geschieht, wie beschrieben: dass er wirklich auf dem Land lebt, wirklich Damenbesuch bekommt, wirklich an einem Roman über einen Schriftsteller schreibt, so ist das nicht nur enthüllend, sondern zieht die irritierende Frage nach sich, ob er auch »wirklich« sein Tagebuch selbstgerecht manipuliert, wie es der Schriftsteller der *Hundstage* tat. Tatsächlich berichten die Tagebücher immer wieder von der Selbstinszenierung: »Colmar. Der Isenheimer Altar. [...] Meine Andacht wurde dadurch beeinträchtigt, daß junge Menschen einander zeigten, daß da drüben Kempowski steht und sich den Isenheimer Altar ansieht. Also: ein Gesicht machen wie der Bundespräsident, wenn ihm neue Melkmaschinen vorgeführt werden. Oder: wie Walter K. aussieht, wenn er den Isenheimer Altar betrachtet.«<sup>13</sup> So wird die Enthüllung des Autors gleich wieder zum Spiel mit der Maske, und zwar gerade mit der öffentlichen Rolle des Autors, die im modernen Literaturbetrieb, aller Verabschiedung des Autors in der Theorie zum Trotz, ja immer noch von eminenter Bedeutung ist.

Kempowski betont selbst, dass es gerade diese Verschränkung von Fakten und Fiktionen ist, die das Tagebuch für ihn so interessant macht: »Immer wieder bin ich verblüfft, wie die Tatsächlichkeiten in der Reflexion ihren fiktiven Charakter freigeben. Erst in der Ausformulierung entstehen die Tatsachen, an denen ich mich orientiere. Ich vervielfache mein Leben durch die täglichen Notate, ja, ich erfülle es.«<sup>14</sup> Das Tagebuch vermittelt aber nicht nur zwischen Fakten und Fiktionen, sondern auch zwischen Gegenwart und Vergangenheit. In der anfangs zitierten Aufzeichnung führte die bloße Datumskoinzidenz mit Novalis' Geburtstag den Diaristen in die Vergangenheit, indem er sich zunächst an seinen Vater und dann, wieder über die bloße Koinzidenz von Novalis' Lebensalter, an die eigene Jugend erinnerte. Solche Erinnerungssprünge sind sehr häufig, sie prägen Traumprotokolle und Notizen über Gelesenes, historische Reflexionen und plötzlich auftauchende Erinnerungssplitter. Das Tagebuch ist dabei nicht nur Hilfsmittel, um sich später zu erinnern, sondern der Schauplatz der gegenwärtigen Erinnerung, weil in ihm Vergangenheit und Gegenwart in eine assoziative Beziehung treten. Diese Beziehung ist nicht einseitig, wie Kempowski notiert: »Um Tagebuch schreiben zu können, muß man die Gegenwart erleben, als ob man sich an Vergangenes erinnert.«<sup>15</sup> Diese Erfahrung wiederum ist eine grundsätzliche Perspektive auf eine Geschichte, in der Vergangenheit und Gegen-

wart nicht linear aufeinander folgen, sondern sich permanent durchdringen. In einer anderen Aufzeichnung, in der Kempowski über seine Liebe zur Autobahn spricht und sie sich zugleich als zukünftige Ruine vorstellt, resümiert er: »Wer die Gegenwart erkennen will, muß sie als etwas Vergangenes sehen. So wie man Vergangenheit nur dann begreift, wenn man sie sich vergegenwärtigt.«<sup>16</sup>

Die enge Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit zeigt sich besonders in der Bearbeitung, der Kempowski seine Tagebücher selbstverständlich und sichtbar unterzog, bevor er sie veröffentlichte: Er fügte Kommentare hinzu, die manches zurechtrücken, anderes aber auch verstärken oder schlicht notieren, dass aus manchen Erwartungen nichts geworden ist: »Nie wieder was davon gehört.«<sup>17</sup> Auch integriert er weitere Fotos in den Text, die den Text in der Regel nicht einfach illustrieren, sondern ebenfalls Erinnerungssprünge darstellen, insofern sie oft aus anderen Zeiten stammen. Wenn er in *Sirius* etwa berichtet, wie er 1983 bei der Lektüre der Rostocker Zeitungen der Nachkriegsjahre an die Kriegszeit erinnert wird, stellt er dem ein Foto gegenüber, das sein damaliges Zimmer im Zustand von 1990 zeigt, also aus der Zeit der Bearbeitung stammt.<sup>18</sup> Das Wiederlesen der eigenen Tagebücher lässt also die Vergangenheit wie die Gegenwart in neuem Licht erscheinen und macht die Vergangenheit ebenso präsent, wie es die Gegenwart mit Vergangenheit sättigt. Dass dabei Fotos eine zentrale Rolle spielen, zeigt sich auch an anderen Texten, die bewusst mit der Grenze von Faktualität und Fiktionalität, von Autobiographie und Selbstinszenierung spielen, wie etwa bei Alexander Kluge oder bei W.G. Sebald.<sup>19</sup> Möglich ist das, weil Fotografien als indexikalische Zeichen anders signifizieren: Sie drücken unmittelbar die »Wirklichkeit« des Abgebildeten aus, lassen aber dessen Bedeutung unbestimmt. So konfliktieren sie nicht mit anderen, sprachlichen Mitteln der Referenz, sondern konstituieren eine zweite Ebene, die es erlaubt, die Verhältnisse von Fakten und Fiktionen noch einmal anders zu spiegeln.

II. Wie erwähnt, führte Kempowski fast sein ganzes Leben Tagebücher: »Mit dem Tagebuchschreiben begann ich 1945 beim Einmarsch der Roten Armee. Ich saß am Fenster und notierte, was ich sah, und auch das, was ich hörte, die Gerüchte und die zum Teil dramatisch aufgeputzten Russen-Geschichten, die sich die Nachbarn erzählten.«<sup>20</sup> Lesern von Kempowski ist diese Formulierung nicht unbekannt. Es ist der Anfang von Kempowskis 1972 erschienenem Roman *Uns geht's ja noch Gold*, der die Nachkriegszeit in Rostock schildert:

Wenn ich mich etwas vorbeugte, konnte ich vom Schlafzimmerfenster aus alles gut überblicken. Drogerie, Kotelmann, Schlachter Timm.  
Seifenheimchen schloß das Fenster.

Gegenüber die Paulstraße, die machte hinten einen Knick: bis dahin war das Feuer gedrungen, bei der »Katastrophe«, wie die Leute die Angriffe von 1942 nannten. Vor

der Katastrophe und nach der Katastrophe. Jetzt würde es vor und nach dem Zusammenbruch heißen [...].

An der Ecke hielt ein Motorrad mit Russen. Im Beiwagen lagen Schuhe, die herunterbaumelten. Die Schuhe hatten sie vom Schuster geholt. Rrrrt! Mit der Maschinenpistole die Scheibe kaputtgeschossen, einen ganzen Arm voll, noch mit Pakethängern, wem sie gehörten. Hoffentlich viel einzelne.

Die Russen flachsten mit einer Ostarbeiterin. Die zeigte auf unser Haus.

›Komm lieber vom Fenster weg, sagte meine Mutter.

›Sonst werden die noch aufmerksam.‹

Sie räumte den Kleiderschrank auf.

Gebliht im Sommerwinde

Gebleicht auf grüner Au

Ruhst still Du jetzt im Spinde

als Stolz der deutschen Frau.

Alles schön auf Kante. Waschlappen, Taschentücher (früher ritsch-ritsch-ritsch mit Kölnisch wasser), Badelaken noch aus Wansbek. Indanthren: links Sonne, rechts Regen, in der Mitte ein stilisiertes I.<sup>21</sup>

Der Anfang des Romans beschreibt eben dasselbe, wovon Kempowski in seinem Interview sprach: den Einmarsch der Roten Armee in Rostock aus der Perspektive eines Beobachters auf dem Fensterbrett, welcher wenig später auch den Namen ›Walter Kempowski‹ tragen wird. Dabei ist die Perspektivierung auch literarisch durchgehalten, denn das Bewusstsein des Erzählers scheint mit dem der Figur deckungsgleich zu sein, der einzige Vorgriff, den er sich erlaubt, ist konjunktivisch modalisiert: »jetzt würde es vor und nach dem Zusammenbruch heißen«. Der Beobachter beschreibt nicht nur Gesehenes, sondern berichtet auch Gehörtes und Gerüchte: Worte wie »die Katastrophe«, Gerüchte, dass »die Russen« den Schuster ausgeraubt hätten – sichtbar sind nur die baumelnden Schuhe –, und auch Floskeln wie das unvermittelt eingerückte Gedicht, scheinbar eine Assoziation, von der man nicht weiß, ob sie aus der erzählten Zeit oder der Erzählzeit stammt. Die Erzählung ist teilweise ganz genau und beschreibt das Etikett der Wäschefarbe Indanthren, anderes lässt sie im Dunkeln, etwa die Gefühle des Beobachters, denn obwohl sie streng personal ist, erfahren wir vor allem Äußeres und noch die Assoziationen sind eigenartig objektiv motiviert, mehr durch die Dinge und ihre Namen als durch das berichtende Subjekt. Angedeutet, aber nicht explizit als solcher beschrieben, ist der fast groteske Kontrast zwischen Kriegsende und hausfraulichem Ordnen der Mutter; eine Übersprungshandlung, die man durchaus als Vorverweis auf die Unfähigkeit der Rostocker Bürger verstehen kann, mit dem Gesehenen und dem Geschehen umzugehen.<sup>22</sup> Dieser Kontrast zwischen Ereignis und Reaktion, zwischen Geschichte und Subjekt, ist konstitutiv für die erzählerische Verfremdung, die Kempowski praktiziert. In seinem wohl bekanntesten Roman, *Tadellöser & Wolff*, der handlungsmäßig

direkt vorangehend die Familie Kempowski in der Zeit des Nationalsozialismus zeigt, wird dieser Kontrast zwischen Bericht und Berichtetem noch verstärkt, weil hier aus der sehr begrenzten Sichtweise des Kindes erzählt wird: Die Bombardierung Rostocks erscheint dabei nur als verpasste Gelegenheit:

Daß ich nie in der Jakobikirche gewesen war, das fuchste mich. Nun war es zu spät. »Was? Du warst nie in der Jakobikirche? Du hast sie nie von innen gesehen?« Da klappte man zusammen. Wie isses nun bloß möglich. So oft dran vorbeigegangen und nie mal reingeguckt. Ein nicht wiedergutzumachendes Versäumnis.<sup>23</sup>

Diese Passage zeigt neben der strengen Fokalisierung auch die zweite Strategie der Verfremdung: Obwohl in erster Person erzählt wird, besteht der Text fast vollständig aus Zitaten, von denen manche in Anführungszeichen stehen, manche in indirekter Rede; manche sind Redensarten, die der Leser schon kennt, weil etwa die Mutter bei jeder Gelegenheit »Wie isses nun bloß möglich« sagt. Im Kontext der Zerstörung ist das freilich nicht der lustig gemütliche »Schnack«, für den die Kempowski'schen Redensarten oft genommen werden, sondern wie das Zusammenlegen der Wäsche die höchst unbeholfene Reaktion auf ein unbegriffenes oder verdrängtes Geschehen.<sup>24</sup>

Sowohl die streng subjektive Perspektivierung wie auch die Zitathaftigkeit lassen den Text dokumentarisch erscheinen, ohne dass er dadurch distanziert oder objektivierend wirken würde. Kempowskis Erzählweise zielt offensichtlich auf Vergegenwärtigung, und sie erreicht das vor allem durch strikte Gleichzeitigkeit, die wiederum wesentlich durch die beständige Unterbrechung der Erzählung erreicht wird. Der Erzählfluss, wenn es hier so etwas gibt, wird immer wieder durch Leerzeilen unterbrochen; eigentlich handelt es sich nicht um eine fortgesetzte Handlung, sondern um eine Reihe von Einzelbeobachtungen, die gegeneinander isoliert sind und erst durch ihre Kumulation wirken. Die Erzählung steht permanent auf der Stelle und ist auch oft lückenhaft, das Schreiben muss immer neu ansetzen, weil es oft nur ein begrenztes Material von Zitaten und Redensarten zur Verfügung hat. Gerade dieses Stocken macht den Text auch »diaristisch«: Er schildert nicht nur die Welt aus einer bestimmten Perspektive, sondern er konstituiert diese Perspektive schreibend immer wieder neu, weil er immer wieder abbricht und nach jedem Abbrechen neu beginnt. Dass dieser Eindruck unter anderem durch den strengen Verzicht auf Erzählerreflexion erzeugt wird, zeigt erneut, dass das Diaristische nicht notwendig an eine Präsenz des Subjekts gebunden ist.

Interessanterweise ist diese Schreibweise auch produktionsästhetisch mit dem Tagebuch verbunden. Natürlich zitiert der Anfang von *Uns geht's ja noch gold* nicht das echte Tagebuch der Jugendzeit, denn dieses war bei Kempowskis Verhaftung 1948 verloren gegangen. Trotzdem ist bekannt, dass die Romane der deutschen Chronik auf Aufzeichnungen und auch auf Tagebüchern beru-



hen – nur eben auf solchen, in denen Kempowski nach seiner Haftentlassung 1956 versuchte, seine Vergangenheit zu rekonstruieren. Auch das geschah gewissermaßen atomistisch, in einzelnen Erinnerungsszenen, die Kempowski auf Zetteln notierte, aus denen schließlich die Textblöcke der Romane hervorgingen. Das Prinzip der Unterbrechung geht somit auch ganz unmittelbar aus den diaristischen Vorarbeiten zu den Romanen hervor.<sup>25</sup>

III. Am 30.3.1971, kurz nach dem Erscheinen von *Tadellöser & Wolff* bekommt Walter Kempowski ein Telegramm: »Was heisst Oeki-Arbeit und was ist Iben in Beziehung zu Kluge. Ihr sehr ergebener Uwe Johnson.«<sup>26</sup> Das Telegramm eröffnet einen Austausch, in dem es nicht bei der Erörterung von sprachlichen Details bleibt – »Oeki-Arbeit« ist eine bestimmte Form der Handarbeit, die in Kempowskis Roman erwähnt wird, »iben« bedeutet im Idiom der Familie Kempowski »vollkommen erschöpft«. Johnson lobt Kempowskis erzählte Erinnerung, Kempowski liest seinerseits den gerade erschienenen Band von Johnsons *Jahrestage* und hebt besonders dessen dokumentarische Genauigkeit hervor: »Unverpackte Fakten liest man als Kundiger lieber. Ich entdecke manche, kaum beweisbare Ähnlichkeiten zu meinem Buch und manchmal ist schon ein ähnlicher Plan mir durch den Kopf gegangen, aber ich hätte es nicht geschrieben.«<sup>27</sup>

Uwe Johnsons *Jahrestage* gehört zu den elaboriertesten literarischen Reflexionen über die Zeit von Kalender und Tagebuch in der jüngeren deutschen Literatur. Der Titel des von 1970 bis 1983 in vier Bänden erscheinenden Werkes beschreibt dessen Inhalt und Form: Es wird erzählt, wie die 1933 in Mecklenburg geborene Gesine Cresspahl die Zeit vom 21. August 1967 bis zum 20. August 1968 in New York verbringt. Sie arbeitet in einer Bank und lebt ihren Alltag, vor allem aber erinnert sie sich an ihre Vergangenheit und Familiengeschichte und erzählt ihrer Tochter von ihrem Vater Heinrich Cresspahl und dessen Erlebnissen in Deutschland von der Machtergreifung der Nationalsozialisten bis in die frühen Jahre der DDR. Am Ende des Romans bereitet sie sich auf ein Kreditgeschäft mit den tschechischen Reformkommunisten vor und reist nach Prag, wo am nächsten, nicht mehr erzählten Tag, der Einmarsch des Warschauer Pakts den Prager Frühling beenden wird.

Johnson selbst hat die *Jahrestage* einmal als »Versuch, ein ganzes Leben zu beschreiben« bezeichnet, sie folgen also dem klassischen Anspruch des Romans.<sup>28</sup> Erfüllt wird das freilich mit modernen Mitteln: nicht mehr aus der sicheren Position eines allwissenden Erzählers heraus oder in der einfachen Chronologie der Ereignisse, sondern durch eine komplexe Erzählweise und Erzählsituation. Am augenfälligsten ist, dass Tag für Tag erzählt wird, in 365 Kapiteln, die jeweils mit dem Datum betitelt sind. Das hat dazu geführt, dass man die *Jahrestage* auch als »Tagebuchroman« bezeichnet hat, weil man sie eben als fiktives Tagebuch Gesines lesen könne. Tatsächlich behauptet der Roman allerdings, auf

einer komplexeren Erzählsituation zu beruhen: Auf der einen Seite erzählt die erwachsene Gesine ihrer Tochter Marie ihre Lebensgeschichte, auf der anderen Seite begegnet sie einem als »Johnson« angesprochenen Schriftsteller, der für sie die Tage des Jahres und auch ihre Erinnerung aufzeichnet. Allerdings ist diese Situation natürlich nicht weniger fiktiv als das Tagebuch, und es ist auch kaum möglich, die verschiedenen Erzählinstanzen konsequent und kohärent zu unterscheiden, als würde etwa Gesine ihrer Tochter die Mecklenburger Familiengeschichte erzählen, der Schriftsteller dagegen ihr Leben in New York beschreiben.<sup>29</sup> Charakteristisch ist vielmehr der unvermittelte Wechsel der beiden Erzählweisen, durch den oft unbestimmbar wird, wer hier eigentlich wem erzählt. Typisch ist etwa der Anfang der Familiengeschichte, da heißt es klassisch realistisch, im großen Stil und im epischen Präteritum: »Im August 1931 saß Cressphal in einem schattigen Garten an der Travemündung, mit dem Rücken zur Ostsee, und las in einer englischen Zeitung, die fünf Tage alt war.«<sup>30</sup> Hier scheint ein allwissender Erzähler in dritter Person zu sprechen, der in der Folge detailliert beschreibt, wie Gesines Vater aussah – und dann unvermittelt fortsetzt »wie auf dem Bild in seinem Reisepaß, den ich ihm zwanzig Jahre später gestohlen habe.«<sup>31</sup> Das plötzliche Auftreten eines erzählenden Ichs zerstört die mimetische Unmittelbarkeit und rückt die vorhergehende auktoriale Schilderung in die Nähe einer personal getönten Bildbeschreibung, auf die auch der letzte Satz dieser Passage zweideutig zurückkommt: »Das Bild ist chamois getönt, vergilbend.«<sup>32</sup> Dabei bleibt offen, ob das ›Bild‹ hier ein konkretes Foto oder ein Erinnerungsbild der Protagonistin ist, und wie in Kempowskis Tagebüchern ist es gerade das Wechselspiel von Bild und Sprache, das die Erinnerung antreibt und komplex macht.

Diese Zweistimmigkeit der Erzählung ist insgesamt charakteristisch für die *Jahrestage*, sie wandelt auch die Tagebuchform in entscheidender Weise ab. Denn sie ermöglicht nicht nur ein weites Ausgreifen der Erzählung in Bereiche, die dem Wissen der Erzählerin eigentlich verschlossen sein müssten, sondern problematisiert auch immer wieder die subjektive Erinnerung, sei es durch Reflexion, sei es durch Hinweis auf ein Material, wie hier das Bild des Vaters, sowie auf historische Quellen, Notizen – und eben auf Tagebücher. Relativ am Anfang des Romans wird Gesine von ihrer Tochter gebeten, die Familiengeschichte aufzuzeichnen: »Was Du jetzt gedacht hast, was ich erst später verstehe. L./ – Auf Papier, mit Datum und Wetter? / – Auf Tonband, wie Phonopost. / – Für wenn ich tot bin? / – Ja. Für wenn Du tot bist.«<sup>33</sup> Diese Stelle hat manche Interpreten behaupten lassen, die *Jahrestage* seien insgesamt als Abschrift der Tonbänder zu verstehen, die die Erzählungen Gesines mit ihrer Tochter wiedergeben, sie wären also gewissermaßen ein Tonbandtagebuch. Tatsächlich gibt es im Roman immer wieder eingesprengte Partien unvermittelten Dialogs, in denen dann auch gelegentlich das Tonband erwähnt wird, das Marie ihre

Mutter etwa bittet zurücklaufen zu lassen. So wird die Präsenz einer mündlichen Erzählsituation simuliert, die für die Erzählstruktur eine wichtige Rolle spielt – sie aber keineswegs erschöpft. Denn nicht nur wird später von einem Einbruch in Gesines Wohnung erzählt, bei dem sämtliche Tonbänder gestohlen worden seien.<sup>34</sup> Auch das Band selbst, das Gesine am 29.1. produziert und verzeichnet, offenbart nicht die Präsenz des Subjekts, sondern gerade dessen Abwesenheit, transkribiert liest es sich: »I read the Times today: Oh boy. Nun hast du auf dem Band, daß ich nicht singen kann.«<sup>35</sup> Eine singende Gesine können wir uns tatsächlich nur schwer vorstellen, und gerade ihre Stimme fällt in der Transkription dann auch aus. Das Tonband eröffnet keine Geheimnisse und zeigt uns nicht die wahre Gesine und ihre eigentliche Herkunft, sondern betont den Verlust und die Entstellung: »Manchmal bin ich so müde, daß ich genauso unordentlich rede wie ich denke. Ich finde das nicht ordentlich wie ich denke. Wo ich her bin das gibt es nicht mehr.«<sup>36</sup>

Ein Tagebuch auf dem Tonband ist also eher eine Chiffre des Verlustes als ein Medium authentischen Ausdrucks. Aber auch ein klassisches Tagebuch, an das sich Gesine erinnert, erweist sich zugleich als problematisches Medium und auf höchst aufschlussreiche Weise verwandt mit der Schreibweise der *Jahrestage*: »Die Gesine Cresspahl der Sowjetischen Besatzungszone hatte im Frühjahr 1947 angefangen mit einem Tagebuch. Es war nicht so recht eines. (Wie dies keins ist, aus anderen Gründen: hier macht ein Schreiber, in ihrem Auftrag für jeden Tag eine Eintragung an ihrer Statt, mit ihrer Erlaubnis, nicht jedoch für den täglichen Tag.)«<sup>37</sup> Ein wenig plump wird hier noch mal der Erzählpakt in Erinnerung gerufen: Der Schreiber, der im Auftrag und dann gleich nur mit Erlaubnis der Protagonistin schreibt, ist nicht diese selbst. Für diesen Tag scheint er aber immerhin ihr Tagebuch vorliegen zu haben, weil es aber nicht so recht eines ist, hat er damit seine Schwierigkeiten. Und weil diese Schwierigkeiten wiederum die Schwierigkeiten beim Lesen von Romanen und beim Erforschen der Wirklichkeit sind, wird auch dieser Tag wieder zu einer kleinen poetologischen Szene, in der das Tagebuch, das keines ist, auf die *Jahrestage* verweist, die ebenfalls keines sind:

»Es [das Tagebuch] kam nicht aus einem Entschluß zu einem Neuen Jahr. Gewiß, es sollte gegen das Vergessen sein, nur jemandem anderen zuliebe als ihr. Es sah kaum aus wie ein Buch, wie ein Heft. [...] Da waren wenig volle Sätze zu sehen in der unausgewachsenen Schrift, bloß Worte in Reihen hintereinander, in der Art eines falsch angelegten Vokabelhefts, viele ausgestrichen. Eins war noch zu lesen, »schartig« hieß es. Gelegentlich vergaß sie, was sie hatte festhalten wollen. Dies finden wir noch einmal. Es enthielt die wiederkehrende Empfindung, das Gesicht der Schülerin Cresspahl müsse doch sich schartig ausnehmen im Gespräch mit Erwachsenen, bloß weil sie es von innen so fühlte. Was aber fangen wir an mit einer Notiz wie »Ja kolokoičik« oder »Packard? Buick?« Es ist verloren.«<sup>38</sup>

Gesines hier beschriebene Aufzeichnungen unterscheiden sich radikal von dem, was man gemeinhin mit einem Tagebuch verbindet. Sie dienen nicht der Selbstbeobachtung und sind nicht mal für sich selbst geschrieben, sondern für den Vater, der zu dieser Zeit im Straflager ist: »Wem man etwas aufschreibt, der muß doch kommen. Wer tot ist, kann der lesen?«<sup>39</sup> Es ist kein Buch, sondern besteht aus einzelnen Zetteln, die sie in Büchern versteckt, und es enthält bloß einzelne Worte. Und es wird hier nicht als *eigenes* Tagebuch erzählt, sondern als fremdes – als rätselhaftes Monument, über das heute nur Mutmaßungen anzustellen sind, die sogleich ins Uferlose führen und eine Fülle von Verbindungen zum Erzählkosmos der *Jahrestage* hervorrufen: So verweist etwa eines der Stichworte, die Abkürzung »Antif«, nicht nur auf die dreißig Seiten früher beschriebene Behandlung des Antifaschismus in der Schule, sondern auch auf ein wieder woanders erzähltes persönliches Gespräch mit dem heimlich geliebten Jakob.<sup>40</sup> Der realistische Eindruck der *Jahrestage* beruht nicht zuletzt auf dieser Fülle von Bezügen, durch die das Erzählte immer nur als Ausschnitt einer viel komplexeren Wirklichkeit erscheint. Real wird auch das Tagebuch, indem die Erzählung seine Entzifferung Schritt für Schritt nachvollzieht. Die letzte Notiz lautet nur »R.P.« und ein »Strich zwischen den beiden Buchstaben hatte daraus die Formel für Requiescat In Pace gemacht.«<sup>41</sup> Nicht einmal mehr ein Wort oder eine Abkürzung, sondern ein Graphem, eine scheinbar bedeutungsfreie Modifikation der Materialität der Schrift ist hier zu entziffern. Es handelt sich, wie die weitere Erzählung enthüllt, um eine Chiffre für ein schmerzhaftes Ereignis, das zunächst noch chiffriert erzählt wird: »R.P. hatte an einem Abend in Cresspahls Küche gesessen.«<sup>42</sup> Gesine hält die Person zunächst für ihren zurückgekehrten Vater, aber als er zu sprechen beginnt, wirft sie ihn aus dem Haus, und erst dann enthüllt die Erzählung, dass es sich um Robert Papenbrock, den Bruder ihrer Mutter, den Nationalsozialisten und Sonderführer der SS in der Ukraine handelt. Aber auch nach dieser Auflösung verschwindet die Chiffre nicht, denn ihre Unbestimmtheit drückt eben auch Gesines Zweifel darüber aus, ob sie ihn wirklich hätte fortjagen sollen: »Vielleicht war es richtig gewesen. Aber sie hatte verhindert, daß dieser Mensch seine Mutter noch einmal sah. [...] Wie immer Cresspahl entscheiden würde, sie mußte die erste sein, von der er es hörte. R.P. R.I.P.«<sup>43</sup>

Gesines Tagebuch beschreibt also nicht den Verlauf der Tage, sondern notiert Themen, und zwar in höchst lückenhafter, abgekürzter Weise. Es ist eine Art Rohform des Erzählens, aber gerade darum arbeitet es sich auch am Widerstand der Wirklichkeit ab. In seiner Form als Stichwortliste steht es den *Jahrestagen* nah, die ebenfalls topisch, über Stichworte organisiert sind.<sup>44</sup> Auch diese Organisation hat ihr produktionsästhetisches Korrelat darin, dass Johnson ursprünglich die Disposition der Themen und Ereignisse in ein Kalendarium eintrug. Dabei zeigt sich ein weiteres Mal die Konvertierbarkeit von Tagebuch und Kalender, aber auch die besondere Funktion, die der Kalender für den Roman hat. Denn

die Daten, die jedem Tageskapitel vorangestellt sind, markieren den Fortschritt der Erzählung und der erzählten New Yorker Ebene. Ihre Regelmäßigkeit steht auch für den Alltag und dessen Wiederholung, Routine, Kontinuität und Zyklizität: So ist etwa Samstag »Tag der South Ferry«, denn hier macht Gesine regelmäßig einen Ausflug mit ihrer Tochter.<sup>45</sup> Umgekehrt zeigt die unterschiedliche Form und Länge der einzelnen Tageskapitel die Diskontinuität des Erlebens und auch des Erinnerns, das vieles, und oft das Wichtigste, auslöst. Es gibt Festtage und es gibt Jahrestage, an denen das Vergangene erinnert wird, aber meistens hat der Tag keine offensichtliche Beziehung zu seinem Inhalt. Am 3.3. etwa, Gesines Geburtstag, finden wir lediglich einen Brief ihres Verehrers D.E. und weder einen Hinweis darauf, was sie an ihrem Geburtstag getan hat, noch, welche Erinnerungen dieser Tag in ihr weckt. An anderen Tagen dagegen liest Gesine in dem Voss und Haas-Kalender, den sie aus Mecklenburg mitgebracht hat, und eröffnet ihren Eintrag mit dem Tagesspruch.<sup>46</sup>

Aber der Kalender hat nicht nur die Funktion der Kontinuierung, sondern, und das ist vielleicht wichtiger, auch die der Unterbrechung. Durch die Konzentration auf die Tagesform muss die Erzählung immer wieder neu ansetzen und die Tage immer wieder anders erzählen. Sie rückt zugleich das Erzählte immer wieder zurecht, und zwar insbesondere durch einen zweiten diaristischen Zug. Die erwachsene Gesine führt kein Tagebuch und hätte als Angestellte und alleinerziehende Mutter dazu wohl auch keine Zeit. Aber sie liest die Zeitung, die *New York Times*, deren Zitate die meisten der Tageskapitel eröffnet. Noch auf dem Tonband vom 29.1. liest sie ihrer Tochter aus der Zeitung vor, und der Eintrag über das Tagebuch wird mit einer Meldung über die Pressezensur im Vietnamkrieg eröffnet. Die Zeitungslektüre und ihre Themen: die Weltpolitik und die vielen Seiten des New Yorker Lebens, die Gesine verschlossen sind oder erspart bleiben, skandieren immer wieder den Erzählfluss. Die Zeitung erweitert den Horizont der Erzählung und zwingt diese immer wieder, sich in der Gegenwart zu verorten, sie stiftet weitere Beziehungen und verschärft die poetologische Reflexion. Denn Gesines Passion für die *New York Times* ist zwar von eben jenem Hunger nach objektiven Informationen getragen, der sie daran hindert, ein subjektives Tagebuch zu führen, sie ist aber auch stets begleitet von Zweifeln an der Objektivität der Informationen und objektiver Darstellung überhaupt. Auch dabei spielt die Form der Zeitung selbst eine wichtige Rolle, denn in der Zeitung stehen eben ganz heterogene Dinge nebeneinander, Meldungen über das Wetter, über die Verbrechen, die Preise, die Todesfälle. Sie kann zum »Tagebuch der Welt«<sup>47</sup> gerade deshalb werden, weil sie Tag für Tag verschiedene Meldungen spaltenweise versammelt und im wahrsten Sinne des Wortes Synchronizität produziert. Sie ist selbst Montage und kann daher auch leicht in einen Roman integriert werden, der ganz wesentlich auf der Montage heterogener Stimmen beruht.

So trägt auch die Präsenz der Zeitung wesentlich zum diaristischen Charakter der *Jahrestage* bei: Denn entscheidend für diesen ist nicht die fiktive Erzählsituation, also die Frage, wer da für wen ein Tagebuch führt, die sich kaum kohärent auflösen lässt. Entscheidend ist vielmehr, dass gerade durch die paradoxe Konstruktion der doppelten Chronik jeder Tag neu erzählt wird und das Erinnernte immer wieder unterbrochen wird durch den Vollzug der Erinnerung, durch den Tag, an dem das Erinnerungswerk unternommen wird und das Tagebuch zu schreiben wäre. Jeder Tag ist Jahrestag, jeder Tag ist Erzähltag, jeder erinnert eine andere Vergangenheit und jeder erinnert die Vergangenheit anders.

IV. Der diaristische Anschein der *Jahrestage* beruht also nicht nur auf der Orientierung der Erzählung am Kalender, sondern auch auf Verdoppelung der Erzählinstanz und auf der Montagetechnik, die fremde Stimmen integriert. Denn gerade durch diese Verfremdung bleibt jeder einzelne Tag auf die erzählte Welt hin geöffnet, von der er immer nur einen Ausschnitt präsentiert. Nun kann die Vervielfältigung des Erzählens und die Integration von ›fremden‹ Stimmen natürlich gesteigert werden, wenn man die Kohärenz der Erzählsituation ganz aufgibt bzw. nur kalendarisch herstellt. Das ist in Walter Kempowskis *Echolot* der Fall, einem kollektiven Tagebuch, so der Untertitel: eine tageweise angeordnete Collage aus Briefen, Auszügen aus Tagebüchern, Autobiographien und Dokumenten. Der Text hat wahrhaft monumentale Ausmaße: von 1993 bis 2005 erschienen zehn Bände mit ungefähr 8000 Seiten, die etwa 120 Tage zwischen 1941 und 1945 beschreiben. *Das Echolot* ist nicht nur emphatisch rezensiert worden und hat Kempowski endlich den literarischen Durchbruch beschert, sondern hat sich auch außerordentlich gut verkauft – es ist ein ›literarisches Phänomen‹ und daher besonders interessant, wenn man nach der aktuellen Bedeutung der Form des Tagebuchs fragt.

Kempowskis *Echolot* hat eine lange Vorgeschichte. Schon die Romane der ›Deutschen Chronik‹ wurden von den sogenannten ›Befragungsbänden‹ flankiert, in denen Kempowski zusammentrug, was ihm Menschen auf die vermeintlich einfachen Fragen, antworteten: ›Haben Sie Hitler gesehen?‹ ›Haben sie davon gewusst?‹. Die Antworten auf die – übrigens intuitiv immer gleich richtig verstandenen – Fragen sind in ihrer Mischung aus Abwehr, Eingeständnis und Entschuldigung, in ihrem ›Nein, aber‹ oder ›Ja, aber‹ höchst erhellend und können, so Kempowski im Vorwort zu *Haben Sie davon gewusst?*, als ›Sonde‹ zur ›Erforschung des gegenwärtigen Bewußtseinszustandes dienen‹.<sup>48</sup> Ende der siebziger Jahre begann Kempowski, Ego-Dokumente aller Art zu sammeln: Photographien, Tagebücher, Autobiographien, Briefe. Er setzte Anzeigen in die Zeitung, und der Rücklauf war schnell beträchtlich, wie Kempowski wiederum in seinem Tagebuch notierte: ›Sie denken. Bloß schnell das Fotoalbum schicken, sonst kann er keine Bücher mehr schreiben‹.<sup>49</sup> Aus dem rasch wachsenden Archiv

plant er zuerst, eine Reihe von Autobiographien herauszugeben, dann auch ein Periodikum, in dem sich wie in einem Kalender Wort und Bild aus verschiedenen Zeiten zusammenbringen ließen. 1988 kauft er sich einen Computer – eine Anschaffung, von der es im Rückblick heißt, sie sei die wahre Geburtsstunde von *Echolot* gewesen –, mit dessen Hilfe sowie mit einigen Mitarbeitern er eine gewaltige Datenbank anlegt, aus der er dann *Das Echolot* collagierte. Lange Zeit plant er, die historischen Stimmen mit einer sogenannten ›Sprechspur‹ aus der eigenen Gegenwart zu konfrontieren, die aus eigenen Tagebüchern oder der Weiterverarbeitung der Texte stammen soll: »Man müßte, wenn alles fertig ist, die ganze Geschichte durch eine Art Reißwolf jagen, der nach ständig wechselnden Prinzipien die einzelnen Texte austauschen würde. Das Ganze wäre dann zwar unlesbar, käme dem jedoch, was ich beabsichtige, näher.«<sup>50</sup> Aber diese Idee wird nicht realisiert, und so bleibt es bei einer reinen Collage, in der nur fünf Seiten von Kempowski selbst sind. Wieder spielen dabei auch die Fotos eine wichtige Rolle: Zunächst war geplant, die Texte mit Fotos der Beiträger zu eröffnen, aber bald sollen die Fotos den Text nicht mehr illustrieren, sondern einen »Zeitsprung« vollziehen, indem die Berichte von 1943 mit Bildern aus der Vor- und Nachkriegszeit konfrontiert werden: »Die Bilder aus der Vergangenheit geben ein Querecho, einen Raumhall.«<sup>51</sup> Auch hier wird die Fotografie also eingesetzt, um dem Erinnern gewissermaßen eine Tiefe zu geben.

In der Debatte über *Das Echolot* ist viel über dessen politische Implikationen gestritten worden: ob es sich um eine revisionistische Geschichtsklitterung handele oder um einen unverhüllten Zugang zur Vergangenheit, gar eine Art Versöhnung mit der Vergangenheit: »Das Zuhören kann es möglich machen, daß wir endlich ins reine kommen miteinander.«<sup>52</sup> Tatsächlich ist der Erfolg von *Das Echolot* wohl zugleich symptomatisch für einen neuen Umgang der Deutschen mit ihrer Geschichte wie für das besondere Interesse an der *oral history* und autobiographischen Dokumenten. Historisch steht *Das Echolot* dabei an der Grenze von kommunikativem zu historischem Gedächtnis, weil die Generation der Zeitzeugen heute langsam ausstirbt – und das verändert auch den Status ihrer Hinterlassenschaften, die heute nicht nur ein besonderes Interesse auf sich ziehen, sondern auch einem Statuswandel unterliegen. Im Kontext unserer Überlegungen ist dabei besonders die Frage interessant, was mit den Tagebüchern passiert, die Kempowski verwendet: Wie betrifft die Collagierung ihren Status als Tagebücher, und wie konstituiert dieser transformierte Status den Text von *Das Echolot*?

Der Einstieg kann dabei nur ein zufälliger sein: Das Kapitel über den 25. Januar 1945 wird wie immer von der Herrnhuter Tageslosung (hier Hiob 14.4), einem nationalsozialistischen Tagesspruch und dem Tagebuch eines anderen 25. Januars eröffnet, hier kommt er aus dem Jahr 1813 und stammt von Goethe: »Weimar: Schöner kalter Tag«. Darauf folgen auf gut hundert Seiten etwa vierhundert Textstücke, von denen ungefähr die Hälfte aus Kempowskis Archiv stammt,

die andere aus veröffentlichten Quellen: aus Tagebüchern und Briefen etwa von Thomas Mann, Julien Green oder Joseph Goebbels, aus Pressemeldungen und Zeitungsausschnitten, aus Gefallenlisten und Sitzungsprotokollen. Einige der Texte sind im Rückblick formuliert, der größte Teil stammt aber von dem Tag selbst, so dass eine massive Gleichzeitigkeit nicht nur des Erzählten, sondern auch des Erzählens entsteht.<sup>53</sup> Die einzelnen Texte sind so angeordnet, dass sie aufeinander antworten oder einander kommentieren. So folgt auf eine Reihe von Fluchtberichten eine Reflexion eines Hauptmanns über Friedrich den Großen: »Gestern war Friedrichstag. Heute wird von einem ganzen Volk so viel Standfestigkeit verlangt, wie einst von ihm. Er darf heute unser einziges Vorbild sein.«<sup>54</sup> Anschließend lesen wir eine Pressemeldung über eine vollstreckte Todesstrafe für das Abhören von Feindsendern, dann einen begeisterten Bericht über »Kulturabende im engsten Kreis«, dann die pessimistische Aufzeichnung eines Professors über die russische Winteroffensive: »Die Russen in Schlesien, Posen, Ostpreußen, mit eiserner Folgerichtigkeit vollzieht sich das Schicksal unseres Volkes.«<sup>55</sup> Gegenüber der Schwärmerei seiner Vorgänger erscheint das zwar als hellsichtig, aber in der Rede vom »Schicksal« wiederum verblendet, zumal sich der Autor nicht verkneifen kann zu sagen, dass er vor solchen »Thorheiten« wie der Rassenlehre ja schon immer gewarnt habe. Wie in Kempowskis Romanen ist es vor allem die Sprache, die sich hier zeigt, manchmal erschütternd und fatal in ihrer Brutalität, noch häufiger aber unheimlich in dem Versuch, das Schreckliche pathetisch oder schöngeistig zu verklären. Kempowski selbst bezeichnete *Das Echolot* auch als »exemplarische Darstellung menschlicher Grausamkeit und Gedankenlosigkeit«: »Die Bürger bergen ihre Gefühle und Ansichten zum Teil unter enormem Schwulst, fast wie unter Drogen erzeugt.«<sup>56</sup> Wenn es dann auch gerade die bürgerlichen Tagebücher sind, die von diesem Schwulst triefen und vielleicht immer schon zu triefen drohten, so ist das ganze Projekt auch eine Kritik des Tagebuches als bürgerlicher Gattung. Dessen Fragwürdigkeit wird um so deutlicher, als auf Ergießungen des Professors ein offizieller Text folgt: eine Verordnung, die detailliert die Lohnfortzahlung der Volkssturmmänner klärt. Aber auch er wird wiederum konterkariert durch einen Bericht eines Volkssturmmannes über das allgemeine und ganz unheldische Chaos, das allen Regelungen Hohn spricht. Es ist nicht zuletzt auch die Konfrontation ganz unterschiedlicher Textgattungen – offizieller, subjektiver, wortreicher, präziser und scheinbar präziser –, die für die Wirkung des Textes entscheidend ist. Und so geht es weiter, als nächstes folgen die Aufzeichnungen dreier Insassen von Konzentrationslagern, dann Berichte einer Künstlerin und eines Jugendlichen über einen Filmbesuch in Hamburg, Tagebücher von Schriftstellern, Briefe von Soldaten und von deren Frauen, Geschichten von Flüchtlingen, von Rotarmisten und von britischen Kriegsgefangenen, das Rundfunkprogramm und die Lagerchronik der Historikerin Danuta Czech. Jede dieser Aufzeichnungen hat ihre eigene Logik,



jede hat vielfältige Korrespondenzen zu anderen und sei es nur Gleichzeitigkeit, mit der zwei einander fremde Menschen denselben Film in Kino sehen – ein Ereignis, was eine Künstlerin zu Reflexionen über den »Film der Zukunft« anregt und einen Luftwaffenhelfer über seinen Konflikt zwischen Liebe und Freiheit nachdenken lässt.<sup>57</sup> Dabei sind nicht nur immer wieder die Kontraste zwischen den Texten erhellend, komisch oder auch erschütternd, sondern auch andere, ebenfalls durch Montage erzeugte Beziehungen: So liest man nach all dem Pathos und Leiden fast erleichtert den Brief eines Soldaten, der mit seiner Freundin locker über Lebensmittelzuteilungen und Wohnungsfragen plaudert – aber man liest hier auch die Lebensdaten mit, die jeden Eintrag eröffnen, und erfährt, dass dieser Soldat 1945 fällt, während die Lehrerin, die wenig später, wie sie meint, »zum letzten Mal« den Christbaum abschmückt, bis 1994 weiterleben wird.<sup>58</sup>

Wenn das Prinzip des Tagebuches das der Gleichzeitigkeit von Schreiben und Geschriebenem und das der Unterbrechung ist, so sind beide Effekte hier radikal gesteigert. Zwar verzichtet Kempowski bewusst auf härtere Montage, er lässt seine Stimmen ausreden, und die Textblöcke sind dann auch erheblich länger als in den Romanen. Aber eben nur einen Tag lang, dann spricht jemand anders. Dadurch wird nicht nur die Gleichzeitigkeit der Aufzeichnungen so groß, dass man es als Leser in der Regel nicht schafft, einen erzählten Tag an einem Tag zu lesen. Auch die Unterbrechung wird zum Strukturprinzip, weil sich die Texte immer wieder ins Wort fallen und dadurch ein besonderes Netz errichten, in dem wir dem Sprecher von eben allenfalls am nächsten oder übernächsten Tag wiederbegegnen können. Das verschiebt fast automatisch das Gewicht vom »Ich« des Tagebuches zum »Täglich« des Schreibens, denn schon die bloße Masse und die Gegenüberstellung verschiedener Stimmen führen zu einer Relativierung jedes Einzelnen. Freilich zu einer Relativierung nur des Was und des Wie des Gesagten, nicht zu einer der Zeugnisse selbst. Denn diese werden zwar serialisiert, neben unendlich viele andere Zeugnisse gestellt, und das lenkt den Fokus vom Besonderen auf das Allgemeine. Aber sie verschwinden in diesem Allgemeinen nicht. Schon dass sie scheinbar ohne Kontext präsentiert werden, ohne erkennbare Absicht, ohne Kommentare und Erklärungen, verschiebt und verstärkt ihre Wirkung. Oft wissen wir vieles nicht, die Empfänger der Briefe etwa oder die Umstände, von denen die Rede ist, die Zuverlässigkeit der Berichte sowieso nicht. Aber das stört eigentlich nicht, gibt eher zu denken. Die Texte wollen uns nichts sagen, und sie sind auch keiner zentralen Instanz untergeordnet. Sie treten nicht als historische »Quellen« auf, sie stehen aber auch nicht für sich, man liest sie nicht ästhetisch, als schöne Texte, und man verschmilzt auch in der Lektüre nicht mit ihren Autoren.<sup>59</sup> Aber indem man weiter und weiter liest, erlebt man doch den Tag in seiner Täglichkeit.

Im Winter 1992, während der Schlussredaktion des ersten Bandes von *Das Echolot*, liest Kempowski ein wenig in Walter Benjamins *Passagen-Werk* und lässt

sich von ihm anregen. Auch Benjamin hatte ja zeitweise beabsichtigt, nur Zitate sprechen zu lassen, nichts zu sagen, sondern nur zu zeigen. Das sollte weniger der Objektivität dienen, es folgte vielmehr aus einer bestimmten Auffassung des historischen Gegenstandes, der für Benjamin nicht ein Punkt auf einem Zeitstrahl ist, sondern eine Monade, ein Bild, zu dem das Jetzt der Erinnerung immanent dazu gehört. Daher sei, so Benjamins 15. These *Über den Begriff der Geschichte*, die Zeit der Kalender eine andere als die homogene Zeit der Uhren, nämlich die Zeit des Eingedenkens, in der sich Gegenwart und Vergangenheit jeweils momenthaft verbinden.

So eine Verbindung produziert auch das Tagebuch, und zwar jeden Tag auf neue Weise. Möglich ist das eben nur, weil sich mit jedem neuen Tag auch das Eingedenken immer wieder entzieht, weil das Eingedenken für immer ephemer bleibt. Es ist diese Erfahrung, die auch die Literatur aufgreift, wenn sie diaristisch schreibt. Wenn nicht mehr homogen erzählt werden kann oder soll, wenn das große Ganze, auf das ja durchaus noch abgezielt wird, sich aus vielen einzelnen Fragmenten zusammensetzt, wenn der Tag nicht so sehr beschrieben als zitiert wird, dann greift die Literatur auch immer auf die Form des Tagebuchs zurück. WAS sich darin ausdrückt, ist eine historische Erfahrung, das heißt, eine Erfahrung, die historischen Bedingungen unterliegt, aber auch eine Erfahrung der Geschichte. Wenn es bei Benjamin einmal heißt, Geschichte schreiben heiße »Jahreszahlen ihre Physiognomie [zul] geben«,<sup>60</sup> so gibt der Diarist dem Datum ein Gesicht, eine Gestalt, in der sich Vergangenheit, Gegenwart und die zukünftige Vergangenheit des wieder gelesenen Tagebuchs treffen. Und auch und gerade ein fingiertes Tagebuch kann über die Erfahrung dieser Täglichkeit Aufschluss geben, nicht nur weil sich im Tagebuch Fakt und Fiktion immer schon verbinden, sondern weil umgekehrt innerhalb der Fiktion das Tagebuch auch zur Einbruchsstelle einer Wirklichkeit werden kann, die nicht oder nicht mehr die der großen Geschichte ist, sondern die des Täglichen, das zugleich Gegenstand des Eingedenkens ist.

#### *Anmerkungen*

---

- 1 Vgl. dazu den Katalog zur Ausstellung des Museums für Kommunikation in Frankfurt/Main, Nürnberg und Berlin: Helmut Gold (Hg.), *@bsolut? privat! Vom Tagebuch zum Weblog*, Heidelberg 2008.
- 2 Christiane Holm, *Montag Ich. Dienstag Ich. Mittwoch Ich. Versuch einer Phänomenologie des Diaristischen*, in: Gold (Hg.), *@bsolut? privat!*, 10–50, hier 11.
- 3 Günter Oesterle, *Die Intervalle des Tagebuchs - das Tagebuch als Intervall*, in: Gold (Hg.), *@bsolut? privat!*, 100–103, hier 100.
- 4 Arno Dusini, *Das Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*, München 2005, 93. Dusini arbeitet hier vor allem die syn- und paradigmatischen Beziehungen der Texteinheiten /Tag/ heraus, vgl. hier auch zu den *Jahrestagen*, 89f.
- 5 Franz Kafka, *Tagebücher (Schriften, Tagebücher, Briefe, Kritische Ausgabe)*, hg. von Hans-Gerd Koch u.a., Frankfurt/Main 1990, 543.

- 6 Oesterle, *Die Intervalle des Tagebuchs*, 102.
- 7 Vgl. zur »historischen Referenzform«, den der Kalender für das Tagebuch darstellt: Holm, *Montag Ich*, 12ff.; zur Relektüre ebd., 38f.
- 8 Klaus Hurlbusch, *Divergenzen des Schreibens vom Lesen. Besonderheiten der Tagebuch- und Briefedition*, in: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaften*, Bd. 9 (1995), 18–36, hier 25. Vgl. dazu ausführlich: Dusini, *Tagebuch*, 109–139.
- 9 Robert Musil, *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg 1983, Bd. 1, 11.
- 10 Walter Kempowski in: *Spiegel Special*, 10/1994 vom 01.10. 1994. Zu den Tagebüchern generell vgl. Doris Plöschberger, *Der dritte Turm. »Die Tagebücher Walter Kempowskis«*, in: *Walter Kempowski (Text + Kritik*, Nr. 169, 1/2006), 32–43: Die Aufzeichnungen von 1956 bis 2003 umfassen Plöschberger zufolge in Abschrift 12.000 Seiten, beschrieben einzeilig in 10-Punkt.
- 11 Walter Kempowski, *Hamit. Tagebuch 1990*, München 2008, 168.
- 12 Ebd.
- 13 Walter Kempowski, *Sirius. Eine Art Tagebuch*, München 1990, 118. Über das Doppelspiel zwischen Sirius und Hundstage vgl. auch Doris Plöschberger, *»Als Mörder neige ich zum Erwürgen«. Zur Radikalität der Inszenierung in Walter Kempowskis Tagebüchern »Sirius« und »Alkor«*, in: Carla Damiano u.a. (Hg.), *»Was das nun wieder soll?« Von »Im Block« bis »Letzte Grüße«. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis*, Göttingen 2005, 189–206.
- 14 Kempowski, in: *Spiegel Special*, 10/1994.
- 15 Kempowski, *Sirius*, 356. Zur Komposition von Sirius, insbesondere zur Bedeutung von Träumen, vgl. Volker Ladenthin, *Versuch. Walter Kempowski mit der Hilfe Arno Schmidts besser zu verstehen. Ein Lesemodell*, in: *Wirkendes Wort*, 41(1991)3, 436–443.
- 16 Walter Kempowski, *Culpa. Notizen zum Echolot*, München 2005, 15.
- 17 Walter Kempowski, *Alkor. Tagebuch 1989*, München 2001, 196; ebenso Kempowski, *Hamit*, 299. Hier findet sich auch Gehaltvolleres: »Später erfuhr ich, daß der Pastor der Stadtkirche, der mir hier einen solchen Eindruck machte, in den letzten Tagen der DDR Kirchenflüchtlinge an die Stasi ausgeliefert habe.« (Ebd., 318).
- 18 Kempowski, *Sirius*, 261.
- 19 Zu letzterem vgl. Markus R. Weber, *Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W.G. Sebalds Werken*, in: *W.G. Sebald (Text + Kritik*, Nr. 158, 4/2003), 63–74.
- 20 Kempowski, *Spiegel Special*.
- 21 Walter Kempowski, *Uns geht's ja noch gold. Roman einer Familie*, München 1975, 7.
- 22 So betont Mecklenburg »die Unverhältnismäßigkeit der bürgerlich-provinziellen Lebensform zu dem Geschichtsprozeß, in den sie eingebettet ist. Die gemütliche Provinz erscheint als verkehrte Welt, deren Absurdität nicht [...] in ihren terroristischen, sondern gerade in ihren harmlosen Zügen liegt.« (Norbert Mecklenburg, *Faschismus und Alltag in der deutschen Gegenwartsprosa. Kempowski und andere*, in: Hans Wagener (Hg.), *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*, Stuttgart 1977, 11–32, hier 19.) Insgesamt wird bei ihm aber der radikale »Reflexionsverzicht« Kempowskis (22) verworfen, weil er zur Idyllisierung neige.
- 23 Walter Kempowski, *Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman*, München 1975, 213.
- 24 Über die satirische Dimension vgl. Dietrich Weber, *Walter Kempowski*, in: ders., *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Bd. 2, Stuttgart, 1977,

- 278–296. Zur Rezeption Kempowskis als nostalgischer Idylliker und zur Polemik dagegen vgl. das streitbare Kapitel über Kempowskis »Image« in Gerhard Henschel, *Da mal nachhaken. Näheres über Walter Kempowski*, Frankfurt/Main 2009, 19–75. Allgemein zur Charakterisierung der Erzählverfahren und besonders zur Montage, vgl. Ute Barbara Schilly, »Short Cuts« aus dem Archiv des Leben Zur Phänomenologie der »Chronik des deutschen Bürgertums« von Walter Kempowski, in: *Walter Kempowski (Text + Kritik*, Nr. 169, 1/2006), 59–71.
- 25 Zur Rekonstruktion vgl. Franz Josef Görtz, *Walter Kempowski als Historiker*, in: *Akzente*, 20 (1973), 243–254, sowie (über den heiklen Fall von Kempowskis »Spionage«) Alan Keele, *Walter Kempowski: Thinker, Tailor, Chronicler ... Spy? A Note on the Margins of Fact and Fiction*, in: Alexander Stephan (Hg.), *Themes and Structure Studies in German Literature from Goethe to the Present*, Columbia 1997, 269–280. Zum Schreibverfahren und Kempowskis »Zettelwirtschaft« vgl. Manfred Dierks, *Autor - Text - Leser. Walter Kempowski*, München 1981, 122–125, passim.
- 26 Uwe Johnson, *Walter Kempowski*, »Kaum beweisbare Ähnlichkeiten«. *Der Briefwechsel*, hg. von Eberhard Falke und Gesine Treptow, Berlin 2006, 7.
- 27 Ebd., 20.
- 28 Uwe Johnson, *Rede anlässlich der Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1971*, in: Michael Bengel (Hg.), *Johnsons »Jahrestage«*, Frankfurt/Main 1985, 53–72, hier 58.
- 29 Zur Kritik der Selbstmythisierung des Erzählens vgl. Uwe Neumann, »Er stellte seine Fallen öffentlich aus.« Zu Uwe Johnsons poetologischen Äußerungen, in: *Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe-Johnson-Symposium*, hg. von Carsten Gansel und Nicolai Riedel, Berlin–New York 1995, 55–80.
- 30 Uwe Johnson, *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Frankfurt/Main 1988, 16.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd., 17.
- 33 Ebd., 151.
- 34 Es fehlen: »sämtliche Tonkassetten, die eben erst übermorgen angestanden hätten zum Versand an den Tresor eines Bankhauses in Düsseldorf«, ebd., 1667. Diese Dokumente »verschwinden und hinterlassen nichts als die Spur im Erzählen« (Ulrich Krellner, *Was ich im Gedächtnis ertrage. Untersuchungen zum Erinnerungskonzept von Uwe Johnsons Erzählwerk*, Würzburg 2003, 201).
- 35 Johnson, *Jahrestage*, 385. Vgl. zum vielfältigen Einsatz der Medien Uwe Steiner, *Das »Handwerk des Erzählens« in Uwe Johnsons »Jahrestagen«*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 32/2000, 169–202.
- 36 Johnson, *Jahrestage*, 386. Vgl. insgesamt zur Erinnerungskonzeption Krellner, *Was ich im Gedächtnis ertrage*.
- 37 Johnson, *Jahrestage*, 1474.
- 38 Ebd.
- 39 Ebd., 1475.
- 40 Ebd., 1479.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd., 1481.
- 44 Vgl. zur topischen Struktur der Jahrestage Norbert Mecklenburg, *Die Erzählkunst Uwe Johnsons*, Frankfurt/Main 1997, insbes. 281ff.
- 45 Vgl. allgemein dazu auch Thomas Schmidt, *Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons*

- Roman ›Jahrestage‹. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses. Göttingen 2000; zu – freilich einigermaßen hypothetischen Beziehungen – zu einem »jüdischen Zeitkonzept« auch Christian Elben, *Ausgeschriebene Schrift. Uwe Johnsons ›Jahrestage‹: Erinnerung und Erzählen im Zeichen des Traumas*, Göttingen 2002
- 46 Vgl. Johnson, *Jahrestage*, 669.
- 47 Ebd., 1191.
- 48 Walter Kempowski, *Haben Sie davon gewußt? Deutsche Antworten*, Hamburg 1979, 6. Vgl. dazu auch Volker Ladenthin, *Geschichte oder Geschichten? Die ästhetische Konzeption der Befragungsbände Walter Kempowskis*, in: Carla Damiano u.a. (Hg.), ›Was das nun wieder soll?‹ Von ›Im Block‹ bis ›Letzte Grüße‹, 115–136.
- 49 Kempowski, *Culpa*, 14. In den Aufzeichnungen aus der Entstehungszeit entwirft Kempowski auch (durchaus ironisch) eine Zukunft der Erinnerung: »Kirchen werden zu Erinnerungshäusern. So wie früher Evangelienlesung, so werden jetzt Lesungen aus Biographien abgehalten. [...] Zukunft ist klar, deshalb beschäftigt man sich endlich nur noch mit der Vergangenheit. [...] Erfinder der Biographieforschung wird verehrt im Tempel. [...] Die Sache könnte damit enden, daß eine Flut von Lebensbetrachtungen alles überwuchert.« (Ebd., 41f).
- 50 Kempowski, *Culpa*, 173. Aus dieser Idee gehen zahlreiche andere Projekte von Collagen hervor, so »Plankton« (eine Sammlung von Erinnerungsbruchstücken) und schließlich die Collagierung von Briefen und Tagebüchern von 1850–1999 unter dem Titel *Ortslinien*, vgl. dazu Dirk Hempel, *Der Autor im ›Leib der Geschichte‹. Walter Kempowskis Multimedia-Projekt Ortslinien*, in: Detlev Schöttker (Hg.), *Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung*, München 2008, 217–223. Eine von Kempowskis letzten Notizen zu diesem Projekt lautet: »Sie werden sagen: Es war sinnlos, aber fleißig war er.« (zitiert nach Hempel, ebd., 223).
- 51 Kempowski, *Culpa*, 251.
- 52 Walter Kempowski, *Das Echolot. Ein Kollektives Tagebuch. Januar und Februar 1943*, München 1993, Bd. 1, 7. Vgl. etwa die ideologische Kritik von Stefanie Carp, *Schlachtbeschreibung. Ein Blick auf Walter Kempowski und Alexander Kluge*, in Hannes Heer, Klaus Naumann (Hg.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944*, Hamburg 1995, 664–679.
- 53 Vgl. die beispielreiche Untersuchung dieses Verfahrens bei Carla Damiano, *Walter Kempowski's ›Das Echolot‹. Shifting and Exposing the Evidence via Montage*, Heidelberg 2005.
- 54 Walter Kempowski, *Das Echolot. Fuga Furiosa*, München 1999, Bd. 2, 252.
- 55 Ebd., 453.
- 56 Kempowski, *Culpa*, 204, 175. Zu dieser Sprachlichkeit vgl. Helmut Arntzen, ›Das Echolot‹. *Literarische Collage als Sprachlehre*, in: Volker Ladenthin (Hg.), *Die Sprache der Geschichte. Beiträge zum Werk Walter Kempowskis*, Eitorf 2000, 85–108. Vgl. auch: »Die nichtssagenden Texte sind die aussagekräftigsten. Das Nichts aussagen.« (*Culpa*, 298).
- 57 Kempowski, *Das Echolot. Fuga Furiosa*, Bd. 2, 459–462.
- 58 Ebd., 468–471.
- 59 Zur Unterscheidung zwischen Kempowskis Behandlung des Materials und historischen Quellen vgl. Christian Meier, *Ein direkter Zugang zur Vergangenheit unserer Eltern? Reflexionen auf Kempowskis Erfolg*, in: *Merkur*, 49(1995)7, 1129–1133.
- 60 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt/Main 1982, 595.