

Soft fade out. Alles aus, alles umsonst? –
Der Tod von Alexander Sowtschick
als poetische Selbstinszenierung
des Alltags in Walter Kempowskis
Letzte Grüße (2003).

Manuel Philipp KRAUS

*„Was ist Selbstmord? Der freiwillige Tod?
Aber niemand stirbt unfreiwillig ...
Man stirbt nicht,
bevor man einverstanden damit ist...“
(Thomas Mann)⁽¹⁾*

Introitus

Im Vorabdruck des Spiegel-Schlusshefts aus dem Jahre 1992 schrieb der Kritiker, Literaturredakteur von *Der Spiegel* und Schriftsteller Volker Hage anlässlich der 1993 geplanten Veröffentlichung von Walter Kempowskis *Das Echolot* folgende Worte:

Vielleicht werde sich das Echolot als eines der letzten großen Wagnisse dieses Jahrhunderts erweisen: eine kollektive Alltagschronik und -collage, gegen die sich einst die Folianten eines Arno Schmidt wie Broschüren ausnehmen könnten.⁽²⁾

(1) Thomas Mann, *Der kleine Herr Friedmann*, Berlin, 1898, S.62.

(2) Volker Hage, *Walter Kempowski. Bücher und Begegnungen*, München, 2009, S. 17.

Bezugnehmend darauf antwortete Walter Kempowski Hage postwendend und lies in einem für den grundsätzlich als schwierig geltenden Schriftsteller ungewöhnlichen Ton verlauten:

Ich habe etwas Ähnliches noch nie zu hören gekriegt, es kommt mir so vor, als sei ich erst jetzt angekommen. Vor genau 1 Jahr hatte ich meine schwere Krankheit, und ich habe mir in den letzten Tagen immer wieder die Frage gestellt, was hat dir dieses eine geschenkte Jahr gebracht? Jetzt weiß ich es, Sie haben für mich zusammengezogen und formuliert, zu was ich da bin und was ich bin (Ebd.: S.18f.).

Das Dasein in der Welt zu einem bestimmten, das menschliche Leben erfüllenden Zweck zieht sich wie ein roter Faden durch das umfangreiche Werk von Walter Kempowski mit dem Ziel, „die Menschen [...] in den materiellen Tatbeständen, die sie geschaffen haben, in ihren Werken, in dem, was sie angerührt haben“ (Hempel 2004: 244)⁽³⁾ weiterleben zu lassen. So verwundert es dann auch nicht, wenn der Reeder-Sohn, Archivar und ehemalige Schulmeister Kempowski auf die Frage nach dem „Anlass zu dem Tagebuchprojekt Echlot“ (Sina 2014: 24)⁽⁴⁾ wie folgt antwortet:

„In erster Linie Mitleid [...] Da gibt es zum Beispiel die letzten überlieferten Worte eines Soldaten aus Stalingrad: ‚Ich wäre so gern noch bei euch geblieben.‘ So etwas schneidet sich ein, das lässt mich nicht los. Mitleid, Mitleid“ (Hammerschmidt/Walther 2000).⁽⁵⁾

Anders wie bei Albert Camus, der in *Der Wind in Djemila* (1954) meinte,

(3) Dirk Hempel, *Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie*, München, 2004.

(4) Kai Sina, Vom Verlangen, mit Toten zu sprechen, oder: Vorschläge zum wissenschaftlichen Umgang mit Kempowskis Tagebüchern. In: Philipp Böttcher, Kai Sina (Hrsg.), *Walter Kempowskis Tagebücher*. München, 2014, S. 20-34.

(5) Ulrich Hammerschmidt, Klaus Walther, Der Geschichtensammler. Der Schriftsteller Walter Kempowski und sein Archiv. In: *Freie Presse* (17.03.2000).

dass wir „über den Tod und die Farben nicht reden [können]“ (in Ebner 2010: 162)⁽⁶⁾, ist zumindest ersterer bei Kempowski im Zentrum seines Schaffens, in seinem Kampf gegen das Vergessen und damit gegen das Ausradieren aus der Geschichte, der Erinnerung, dem kollektiven Gedächtnis. Ohne dabei jedoch ein Denkmal setzen zu wollen, denn „jedes Denkmal legt Erinnerungen für immer ad acta“ (Kempowski 2011: 10).⁽⁷⁾ Umso mehr verwundert es daher, dass dieses im Werk von Walter Kempowski so zentral und fast schon herausstechende Motiv der Vergänglichkeit, der Krankheit und des Todes bisher nur unzulänglich bearbeitet wurde. Insbesondere in dem 2003 veröffentlichten Alexander Sowtschick-Roman *Letzte Grüße* (2003)⁽⁸⁾ lassen sich vermehrt Todesmetaphern auffinden, mit dem deutlichen Ziel, den Tod im Sinne Canettis als ein „Verbrechen“ zu bezeichnen, „das zu verhindern“ sei (Canetti 2003: 35)⁽⁹⁾. Der Tod dient Kempowski nicht mehr als „Enderfahrung“ (Grote 1996: 165)⁽¹⁰⁾, sondern als „Aufwertung des Lebens“ (Mitterer/Wintersteiner 2010: 121), um auf diese Weise „gegen den Tod anzuschreiben“ (Ebd.: 123) und sich durch den Tod neu zu inszenieren. Der Schriftsteller stellt sich damit in die Position „als Sieger über den Tod“ (Ebd.), ohne dabei aber den Tod seiner Mitmenschen aus den Augen zu verlieren. Ein Prinzip, das sich nur allzu deutlich im kollektiven Tagebuch *Das Echolot* verfolgen lässt. So kann es bei Kempowski dann folglich auch nicht zutreffen, wenn Grote (1996) mit Bezug auf Kienecker (1976) hinsichtlich der Rolle des Todes in der Literatur des 20. Jahrhunderts verlauten lässt:

So hat sich der moderne Mensch widerstandlos daran gewöhnt, der Realität des

(6) Christopher Ebner, „Wo bist du Herr und wo mein Glück?“ Die Auszeichnung des Menschen. In: Nicola Mitterer, Werner Wintersteiner (Hrsg.), *„Wir sind die Seinen lachenden Munds“*. *Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos*, Innsbruck, 2010, S. 160-176.

(7) Walter Kempowski, *Hamit. Tagebuch 1990*, München, 2011.

(8) Walter Kempowski, *Letzte Grüße*, München, 2005. Im Folgenden werde Zitate aus dem Roman mit „LG“ abgekürzt aufgeführt wie in etwa (LG: 10).

(9) Elias Canetti, *Über den Tod*, München – Wien, 2003.

(10) Katja Grote, *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*, Frankfurt/Main, 1996.

Todes mit vollkommener Gleichgültigkeit zu begegnen. Solange der Tod nicht sein eigener Tod ist, interessiert er den jeweiligen Menschen nicht. Aber mit dem Bewußtsein für die Todeserfahrung ist ihm auch zugleich die Verantwortung für den Wert des Lebens abhanden gekommen (Grote 1996: 165f).

Wie kein anderer Schriftsteller hat sich Kempowski in seinem Werk, und allen voran in *Das Echolot* mit den Stimmen der Toten beschäftigt, ihnen ein Denkmal, einen Altar gesetzt, auf dem die Monstranz mit all den konsekrierten Geschichten der Verstorbenen ausgestellt ist. Nicht, um den Toten zu huldigen oder ihnen ein Opfer zu bringen, sondern, um sie im Sinne einer literarischen Transsubstantiation weiterleben zu lassen, als unsterbliche Seelen, als wort- und leiderfüllte aber auch leidenserprobte Geister einer Vergangenheit, die man zumindest im historiographischen Kontext nicht mehr loswerden darf. Im Folgenden soll mit Bezug auf den Roman *Letzte Grüße*, Kempowskis Tagebücher, Interviews sowie anhand der gängigen Forschungsliteratur das Motiv des Todes einer erneuten Analyse unterzogen werden, um herauszustellen, dass Kempowskis Schreiben im holistischen Sinne als Echolot der Erinnerung an die Toten gelesen werden darf und muss. Entgegen der Aussage des britischen Soziologen Geoffrey Gorer von der „Pornographie des Todes“⁽¹¹⁾ integriert Kempowski den Tod als autofiktionales Element und als „Rückholung des Verdrängten“ (Priester 2001: 10)⁽¹²⁾ in sein Werk, „indem er dokumentiert, was tatsächlich geschieht – in verlangsamter Realzeit“ (Ebd.), in der sich das „Auf-die-Welt-Kommen [mit] seinem Gegenteil, dem Abschied, verbindet [...]“⁽¹³⁾

Ziel der Arbeit ist es zu zeigen, dass die Beschäftigung mit dem Tod in *Letzte Grüße* für Kempowski weniger die klassische Symbolisierung des Todes als Topos an sich impliziert als vielmehr eine autofiktionale Gelegenheit dazu bietet, gerade durch seine „notorische Selbstdarstellung als

(11) Geoffrey Gorer, Die Pornographie des Todes. In: *Der Monat*, Heft 8, S. 58-62, 1956.

(12) Karin Priester, *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur*, Berlin, 2001.

(13) Simon Claude, *Das Gras*. Darmstadt, 1985, S.174f., zitiert in Priester (2001: 24).

Ausgegrenzter“ oder „als Missachter eines vermeintlich ‚linksintellektuellen‘ oder ‚linksliberalen‘ Literaturbetriebs“ (Sina 2014: 33f.) mit seinem Außenseitertum in der Literaturszene abzurechnen. In Form einer bewusst fabulierten „Autorinszenierung“ (Ebd.) als Tod des Autors, bei „dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit der derjenigen des schreibenden Körpers“ (Barthes in Fotis et al. 2000: 185)⁽¹⁴⁾, bietet Kempowski sowohl dem Leser, als auch sich selbst „die Möglichkeit zum konstruktiven Umgang mit Kritik“ (Sina 2014: 33), wobei „die Darstellung der Todesahnung und der sie begleitenden mythischen Vorboten [...] einen weitaus größeren Stellenwert ein[nimmt] als die Darstellung des Sterbens selbst“ (Priester 2001: 84), die in *Letzte Grüße* wohlbekannt nur einen minimalen Teil am Ende des Romans ausmacht. Sowschicks Tod, so die zentrale These, können durch die ständige Vorausahnung, die immer wiederkehrenden Todesmetaphern und das Hinarbeiten auf das eigene Ableben die gleichen Funktionen zugesprochen werden wie in etwa dem Selbstmord in der Gegenwart: zum einen „als Eroberung der Moderne im Bereiche der Leidenschaften“ (Macho 2017: 8)⁽¹⁵⁾ und zum anderen als Form einer „*technique de soi*“, einer „Selbsttechnik“ (Ebd.: 15), mittels derer sich das Ich nicht einer Selbstzerstörung, sondern einer Selbstinszenierung oder „Subjektspaltung“ (Ebd.: 18) aussetzt und somit mehr ein selbstreferentielles „Projekt“ des eigenen Ichs ist, um „dessen physische oder psychische Entfaltung, Steigerung und Optimierung“ (Ebd.: 15f.) als die Vergänglichkeit des Ichs zu verdeutlichen.

Graduale - Der Tod des *autor ego* als Bühne der Selbstinszenierung

In unserer heutigen Gesellschaft ist der Tod ein omnipräsentes Phänomen, dem sich der moderne Mensch auf physischer und psychischer Ebene nicht mehr entziehen kann, wenngleich sich auch das gesteigerte Bewusstsein sei-

(14) Roland Barthes, Tod des Autors. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000, S.185-193.

(15) Thomas Macho, *Das Leben nehmen. Suizid in der Moderne*, Frankfurt/Main, 2017.

ner obligatorischen Mortalität gegenüber im Laufe der Jahrhunderte einer deutlichen Transformation bis hin zu einer Transgression in alle Poren der Sozialität unterzogen hat. Der Tod als anthropomorphistischer *horror vacui* begegnet uns an den verschiedensten Ecken unseres Lebens. Kein Winkel, keine Fläche bleibt ihm verborgen, hinter dem oder der er sich verstecken könnte. Allen voran die Medien geben uns alltäglich die Gelegenheit, einer intensiven, wenn auch auf unbewusster Basis ablaufenden Auseinandersetzung mit dem Tod. Die Rolle des Todes als Enderfahrungswert des heiligen Lebens jedoch hat gerade mit Beginn der Neuzeit eine starke Änderung erfahren und man müsste lügen, würde man behaupten, dass er zumindest in gewisser Hinsicht nicht mehr diejenige Angst schürt, die er einst verbreitet hatte, als man ihn strikt vom alltäglichen Leben trennte und an den Rand der Gesellschaft verbannte als abgesonderten Ort der Traurigkeit, als Zugang zur Welt der Verstorbenen, als Mahnmal, Erinnerungs- und Gedächtnisort der menschlichen Geschichte. Wenn Martin Heidegger in *Sein und Zeit* davon spricht, dass die „Sterblichen jene [sind], die den Tod als Tod erfahren können“ (Heidegger 2001: 215)⁽¹⁶⁾, so weist er darauf hin, dass der einstige Ort der Negativität, das Jenseits, umso mehr in das Diesseits gerückt ist, je mehr er von uns Abstand genommen und damit seinen Schrecken als Gegenpol, als Antipode zu unserem Leben forciert hat. Ähnlich hat dieses Prinzip des ausgegliederten Schreckens Michel Foucault in *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) nachgezeichnet, indem er darauf verwies, dass durch die Ausgrenzung und Ver-rückung Geistesgestörter und Abnormaler aus der Mitte der Gesellschaft in staatlich kontrollierte, von den Bürgern aber nicht mehr zugängliche Psychiatrien dem Wahn ein bisher nicht bekannter Schrecken zugesprochen wurde, der selbst im 21. Jahrhundert nichts an seiner symbolischen Kraft eingebüßt hat.⁽¹⁷⁾ Und auch bei dem historischen Standardwerk *Geschichte des Todes* (1978) von Philippe Aries finden wir erneut diese These von einer

(16) Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 2001.

(17) Vgl. dazu Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt/Main, 1973.

„Ausbürgerung“ des Todes, die jedoch von Norbert Elias wohlbekannt „zurechtgerückt“ wurde, indem er „daran erinnert, daß Verdrängung und Verdeckung der Endlichkeit des menschlichen Lebens keineswegs neu seien und erst recht keine Besonderheit des 20. Jahrhunderts“ (Priester 2001: 14).⁽¹⁸⁾ Dass die Literatur auf diese gesellschaftliche Normenbewertung sowie Normenentwertung direkt reagiert hat, verwundert daher nicht und so finden wir „Spielarten des Todes in so gut wie jedem literarischen Text“ (Mitterer/Wintersteiner 2010: 7), nur eben in differenzierter und sich den gesellschaftlichen aber auch kulturellen Codes anpassender Form. „Umso erstaunlicher ist es hingegen“, so Nicola Mitterer und Werner Wintersteiner in ihrem Vorwort zu dem Band *Wir sind die Seinen lachenden Munds. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos* (2010) „wie selten diese zum alleinigen Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen werden“ (Ebd.). Auch Priester (2001) weist auf dieses Manko hin, indem sie zwar auf die Großzahl von „empirischen Untersuchungen, ethnologischen Befunde[n], auf Klassiker der Philosophie, Sozialphilosophie und Psychoanalyse“ (Ebd.: 7) aufmerksam macht, dennoch resigniert hinzufügen muss: „Kaum hingegen liegen Untersuchungen vor über Todesbilder in der neueren Literatur“ (Ebd.) sowie der Wissenschaft. Vielleicht mag es daran liegen, dass die analytische und kritische Beschreibung über den Tod und der Sepulkralkultur an sich insbesondere in der populären Wissenschaft nicht bedingungslos funktionieren kann, weil sich der moderne, dem Schrecken usurpierte Tod nicht mehr in einfach gestrickte, archetypische, mythisierte oder allegorisierte Formeln einzwängen lassen möchte, indem er sich von seiner ursprünglichen Rolle entfernt, als transzendierter metaphysischer Topos oder als Ausdruck einer bildhaften Grenzverschiebung sowie als Nachleben der Gedächtnisbilder nicht mehr mit den herkömmlichen Tropen beschreiben lässt. In diesem Sinne kann die „Literatur [...] mehr als Wissenschaft, sie kann auch das Ungesagte

(18) Vgl. dazu auch Norbert Elias, *Über die Einsamkeit des Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt/Main, 1982, S.23.

nennen, sie ist das Tor zur Metaphysik des Todes, oder die Metaphysik des Todes selbst“ (Ebner 2010: 162).

Der Tod Alexander Sowtschicks in *Letzte Grüße* lässt sich einer Vielzahl von Interpretationen unterordnen, sei es in literaturwissenschaftlicher, kulturwissenschaftlicher oder ethnologischer Hinsicht, aber auch unter historischem Blickwinkel. Folgt man etwa den Ausführungen von Karin Priester, die sich in ihrer Arbeit *Politik, Gewalt, Tod* in dem oben genannten Sammelband von Mitterer und Wintersteiner (2010) nach ihrem Standardwerk *Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur* (2001) unter einem erweiterten Aspekt der Thematik nähert, so ließe sich die Amerika- und Bildungsreise von Alexander Sowtschick wie die eines gestürzten Königs deuten und weist fast sämtliche Merkmale auf wie Priester (2010) sie auführt. Der einstige bürgerliche Repräsentant der deutschen Literatur hat durch politische Gegebenheiten – seine kritischen Äußerungen sowohl gegen die „Brüder und Schwestern im Osten [...] und von ‚unserem deutschen Vaterland‘“ (LG: 28) – als auch gegen den linksgefärbten Literaturbetrieb im Westen – „Es galt bei linken Intellektuellen hierzulande als unfein, die DDR ein Gefängnis zu nennen“ (Hage 2009: 95) – seinen Status als mächtiger Wortführer einbüßen müssen. Eine letzte Reise als angeblicher „Botschafter des Landes“ (LG: 10) führt den Schriftsteller Alexander Sowtschick mit Schrecken vor Augen, dass er in der Szene nicht mehr gefragt, out ist, denn „soweit ihm bekannt – so der Assistent der Columbia-Universität in New York – ‚[gehöre] Sowtschick nicht gerade zur Avantgarde, mehr zu den Vollstreckern einer älteren Zeit, einer von diesen rückwärts gewandten Autoren‘“ (LG: 100). Kaum eines seiner Bücher findet sich in den Regalen der Instituts- und Universitätsbibliotheken, die er bei seiner Lesereise quer durch die Staaten aufsucht. Sogar den eigenen Familienstatus muss er revidieren, wenn er wie im Mormonen-Staat Utah in der Ahnenkartei der Mormonen mit bitterer Ironie erfahren muss, dass bei seinem Vater Richard Sowtschick „statt ‚Oberstudienrat‘ ‚Matrose‘ [angegeben] war“ (LG: 323). Es ist das letzte, was man einem stolzen Menschen rauben kann und wenn selbst die familiären Strukturen,

die Genealogie, nicht mehr einsichtig ist, welchen Sinn hat dann noch das gegenwärtige Leben? Für Sowtschick liegt es da nur allzu nahe, das alte Leben hinter sich zu lassen und in ein neues überzugehen. Diese metaphysische Transformation lässt sich durch das nachfolgende Zitat umso mehr belegen, wenn Kempowski an dieser Stelle, wie bereits von Leber (2011)⁽¹⁹⁾ herausgestellt, zwei Passagen aus der Bibel gekonnt miteinander verknüpft und das Motiv des erst am Ende des Romans erfolgenden Todes und der symbolisch angedeuteten Auferstehung bereits hier vorwegnimmt:

Bin ich denn der Sohn eines Matrosen?, dachte Alexander, also ein ganz anderer?
Da zerriss der Vorhang des Tempels in zwei Stücke, von oben bis unten, und die Erde bebte (LG: 324).⁽²⁰⁾

Das Zuweisen neuer Identitäten und damit das Austreten aus der sterblichen Hülle des Lebens hin zu einer neuen Auferstehung oder Geburt eines neuen Menschen – „born with a tooth“ (LG: 324) – erfolgt unmittelbar im Anschluss, wenn sich Sowtschick in dem „kühlen Stollen tief unter der Erde“ (LG: 323) aus dem symbolischen Grab heraus zweifelnd fragt:

Ob sich in diesem Apparat auch die Daten von Mary born with a tooth befanden?
(LG: 324).

Damit spielt er auf seinen vorangehenden Aufenthalt in einem Indianerreservat an, wo er zu seiner Belustigung erfährt, dass den Indianern „die Namen administrativ verpaßt“ (LG: 155) worden sind.

Der Leser mag hier also ganz zu Recht denken wie Priester (2010: 207) ausführt:

(19) Gita Leber, *Die Spiegelung Gottes. Walter Kempowski theologisch gelesen*, Berlin, 2011, S. 259f.

(20) Leber (2010: 267) zufolge bezieht sich Kempowski hier auf Matthäus 27, 51ff. sowie 1. Kön 19,11.

„Er ist tot [...], es ist, als ob er schon tot wäre“, denn niemand „kann solch eine Schmach [...] überleben“ (S.207).

Im Falle von Walter Kempowski wiegt diese Stelle umso mehr, als sich durch das Infragestellen der eigenen Identität in der einem Archiv gleichenden Ahnenkartei herausstellt, dass er – der Autor und die Figur, die sich ja immer gern in ihrer Rolle als Archivar gesehen haben – sich nicht mehr mit dieser, die eigene Person rechtfertigenden Rolle identifizieren kann. So lesen wir im Tagebuch *Sirius* aus dem Jahr 1983 unter dem Eintrag vom 19. April die folgenden, mittlerweile vielerorts zitierten Zeilen:

Merkwürdig, daß alle meine Berufswünsche in Erfüllung gegangen sind: Schulmeister, Schriftsteller, Archivar. Wenn ich als Kind gefragt wurde: ‚Was willst du werden?‘ antwortete ich: ‚Ich will Archiv werden.‘ Der Zauber, der von Karteien ausgeht – Karteien machen süchtig (Kempowski 2006: 159).⁽²¹⁾

Genau diese Karteikarten in Form von über den Bildschirm des Computers flimmernden Algorithmen sind es jedoch, die das Reich des selbsternannten Archivars ins Wanken bringen und ihn seiner ursprünglichen Macht berauben. Wenn also Martin Rehfeldt (2010: 376)⁽²²⁾ schreibt, dass „Kempowskis Inszenierung“ darin besteht, „sich als Einziger darin [M.K.: im Archiv] zurechtzufind[en]“, das „Autorität aufbaut“, so kann man hier umso deutlicher schlussfolgern, dass die über ein Archiv in Erfahrung gebrachte Wahrheit über das eigene Leben zwangsfolgernd zu einer „Ich-Dissoziation“ (Ebd.: 377) zu führen hat, bei der sich das ebenfalls von Rehfeldt (2010) in Bezug auf

(21) Walter Kempowski, *Sirius. Eine Art Tagebuch*, München, 2006. Vgl. dazu auch das Interview mit Volker Hage im September 1993: „Ich hatte eben eine Schwäche für Karteien“ (Hage 2009: 96).

(22) Martin Rehfeldt, *Archiv und Inszenierung. Zur Bedeutung der Autorinszenierung für Walter Kempowskis Das Echo und Benjamin von Stuckrad-Barres Soloalbum*. In: Lutz Hagedstedt (Hrsg.), *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz, Erinnerungskultur, Gegenwartsbewältigung*, Berlin-New York, 2010, S. 369-390.

Kempowskis *Das Echolot* angeführte Zitat aus Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* (1933-1943) förmlich auch für diese Schlüsselszene in der Tiefe des Stollens, im Brunnen des Archivs aufdrängt:

Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen? [...] Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen und vor unserem Senkblei, zu welcher abenteuerlichen Zeitenlänge wir seine Schnur auch abspulen, immer wieder und weiter ins Bodenlose zurückweichen (Mann in Rehfeldt 2010: 380).

Auch bei der folgenden Feststellung darf man dem oben angesprochenen Interpretationsansatz von Priester (2010) folgen, denn „im Gegensatz zu den mittelalterlichen Königen überlebt“ bei Sowtschick nicht sein „zweiter Körper“ (Kantorowicz) nach dem Tod des ersten, physischen, sondern der Tod des zweiten, des öffentlichen Körpers zieht erst den physischen Tod nach sich“ (Priester 2010: 207). Das Eingeständnis, als Schriftsteller nicht mehr denjenigen Zuspruch zu bekommen, den man einst genossen hatte und zudem noch seiner Identität beraubt zu werden, stellt den symbolischen Todesstoß dar und markiert die Grenze zwischen eben jenem öffentlichen und dem darauffolgenden physischen, realen Tod, den der Dichter zum Schluss erfahren muss. Sowtschick kann sich daher als gestürzter Literat und Mensch nicht mehr „auf die Tradition und das Fortleben [M.K.: seiner] Souveränität berufen, sondern verwirk[t] nach deren Verlust auch [sein] physisches Leben“ (Ebd.). *Alles out?* Nein, es ist eine gekonnt inszenierte Bühne, deren Vorhang der auf den Boden fallende Sowtschick selbst herunterzieht, das gezackte Horn als letzter Gedankenblitz, die letzte, vorbereitete Reise antretend, denn ist nicht jeder selbstinszenierte Tod zugleich auch ein freiwilliger Tod und damit „eine Reise, ein Fortgang“ (Macho 1987: 47)?⁽²³⁾ Sowtschicks Tod markiert einen lückenlosen Übergang von der *ars vivendi* zur *ars mori-*

endi, der Sterbekunst, in Form der *mors voluntaria*.

Doch wenn der Tod Sowtschicks so zentral sein soll, warum werden dann dem Sterben an sich nur wenige Zeilen eingeräumt? Die Antwort könnte deutlicher nicht sein: da der Tod nicht darstellbar ist und „wir über den Tod nicht sprechen können, weil wir gar nichts von ihm wissen“ (Macho 1987: 7). Umso prägnanter dagegen die stumme Furcht selbst und die schweigende Beschäftigung mit ihm, die Sowtschick von Beginn an in sich hegt und ähnlich wie bei Uwe Johnson durch eine Art „Signalvokabeln“ (Helbig 1996)⁽²⁴⁾ aufruft, mittels derer er den Tod unter „der Macht der Vorstellung“ (Bowker 2000: 482)⁽²⁵⁾ beschwört und sich damit mit den Worten von Dag Hammarskjöld wie folgt auf den Punkt bringen lässt:

Letzten Endes bestimmt unsere Auffassung vom Tod unsere Antwort auf all die Fragen, die das Leben uns stellt (Ebd.).

Sei es nun durch Sowtschicks fiktiven Roman *Karneval über Lethe* – „der wehmütige Abgesang an sein Publikum“ (LG: 11) –, der Anfertigung seines Testaments – „Das Testament machen, und das hatte man ja schon immer vorgehabt“ (LG: 20) –, das feurige Horn, „das ihm manchmal auf der Netzhaut erschien“ (LG: 25) oder den „eventuell nötig werdenden Nachruf“ (LG: 27). Der Gedanke an das Ableben, das Ende seines erfolgreichen Lebens als Schriftsteller ist dem Titel des Romans getreu in der Tat ein „Abgesang an sein Publikum“ (LG: 11) und damit die in den Roman projizierte fikionalisierte Wirklichkeit, mit der Kempowski sein eigenes Leben mit den Gedanken Sowtschicks wiedergibt und deren „diffuse Sinngabestrategien zu ‚entwirren‘“ (Fotis et al. 2000: 182) Aufgabe des Lesers ist. Sowtschicks Tod ist daher in

⁽²³⁾ Thomas H. Macho, *Todesmetaphern*, Frankfurt/Main, 1987.

⁽²⁴⁾ Holger Helbig, Beschreibung einer Beschreibung. Untersuchungen zu Uwe Johnsons Roman „Das dritte Buch über Achim“ In: *Johnson-Studien*, 1 Bd., Göttingen, S.110.

⁽²⁵⁾ John Bowker, Die menschliche Vorstellung vom Tod, In: Constantin von Barloewen (Hrsg.), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, Frankfurt/Main-Leipzig, 2000, S. 481-514.

dem Sinne von Interesse, da er gar nicht so weit von den archetypischen Formen des Sterbens wie in etwa in der *Chanson Roland* entfernt ist. „Der entscheidende Zug ist der, daß er Zeit zur Vorahnung lässt“ (Aries 2009: 14). Diesen Vorahnungen, die bereits auf den ersten Seiten den Tod Sowschtschicks in der Ferne ankündigen, begegnet man an zahlreichen Stellen und sie steigern sich bis zum Schluss hin immer weiter fort. So heißt es in etwa gegen Ende bei seinem Aufenthalt in Chicago:

„Karneval über Lethe“: Als er an sein Buch dachte, sah er keinen Faschingszug vor sich, sondern apokalyptische Reiter mit Stundenglas in der Hand, und der geschlängelte Fluß tief darunter war schwarz (LG: 402).

Eklatant wird hier, wie schon zu Beginn des Romans hingewiesen,⁽²⁶⁾ auf den Fluss Styx aus der griechischen Mythologie angespielt, der die Grenze zwischen dem Reich der Lebenden und dem Reich der Toten symbolisiert. Deutlicher wird diese Todessymbolik dann, wenn es nur kurze Zeit später lautet:

Er lag auf dem Rücken, wie Tote liegen, das Nachthemd glatt unter sich gestrichen (LG: 403).

Es ist in der Tat wie bei der *Chanson Roland*: „Der Todgeweihte allein ermißt die Frist, die ihm noch verbleibt“ (Aries 2009: 14), denn antwortet nicht auch der „feine Verlagsman“ auf Sowschtschicks Hinweis „Den eventuell nötig werdenden Nachruf könne ja von Dornhagen schreiben“ (LG: 27) lakonisch: „Von so was wollen wir gar nicht reden“ (Ebd.). Auch im Tagebuch *Hamit* stoßen wir auf ähnliche Stellen, wie in etwa vom 13. Januar 2005, wo Kempowski unter seinen Eintrag vom 13. Januar 1990 in Bezug auf seine

⁽²⁶⁾ „Guter Titel. Aber weshalb eigentlich nicht ‚...über *der* Lethe‘? Oder ‚Fasching über dem Lethefluß‘? Oder alles auf Styx umpolen?“ (LG: 27. Hervorhebung vom Verfasser).

Erwähnung in der Tageschau nachsetzt:

Das nächste Mal wohl irgendwann anlässlich meines Todes: „Wie wir erst jetzt erfahren, erhängte sich der Schriftsteller in seinem Schlafzimmer ...“ (Kempowski 2011: 55).

Wie Don Quichote versucht sich Alexander Sowtschick nicht dem Tod zu entziehen oder zu widersetzen, um sich nicht „der Lächerlichkeit auszusetzen“ (Aries 2009: 18).⁽²⁷⁾ Damit gilt für ihn auch nicht das plötzliche Eintreten des Todes als „mors repentina“ (Ebd.: 19), denn der Tod zieht sich ja schließlich durch den ganzen Roman hindurch und gewinnt damit an Furcht. Furcht sowohl vor dem endgültigen Vergessen als auch vor dem leiblichen Sterben selbst. Ob sein Werk jedoch nach ihm weiterleben wird, scheint wohl die größte Angst des „um seinen (Nach-)Ruhm fürchtenden Autors“ (Spinnen 2003)⁽²⁸⁾ zu sein. Diese Angst kennt man bereits aus *Hundstage* (1988) und den Tagebüchern.⁽²⁹⁾ Ähnlich wie in Kafkas fulminanter Erzählung *Ein Traum* (1920)⁽³⁰⁾ werden die letzten Worte wohl nicht vom Dichter selbst, sondern von einem unbekanntem Künstler ausgeführt, der die goldenen Lettern seines Namens auf den Grabstein anbringt, während man den eigentlichen, bereits aufgebarten Künstler still zu Grabe trägt. Doch ist ihm damit die Ehre als Schriftsteller abzusprechen? Zumindest nach Vorstellung des Mittelalters ist der Tod Sowtschicks kein „Tod mit Ehrlosigkeit“, indem er zwar seinen Status als „Tod des Reisenden“ (Aries 2009: 21) besitzt – „Vier Wochen kreuz und quer den neuen Kontinent bereisen“ (LG: 10) – jedoch weder „heimlich“ noch „ohne Zeugen“ (Aries: Ebd.) vonstatten geht, denn kaum ist er den

(27) Philippe Aries, *Geschichte des Todes*, München, 2009.

(28) Burkhard Spinnen: Kempowskis Abschied, In: *zeit.de* (9. Oktober 2003).

(29) Vgl. auch Leber (2011: 259f).

(30) Franz Kafka: *Ein Traum*, In: Franz Kafka, *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, Frankfurt/Main, 1994, S.232-234. Dass der Einfluss Kafkas von nicht geringer Relevanz ist, lässt sich auch anhand der zahlreichen Verweise in den Tagebüchern feststellen. Vgl. dazu auch die Ausführungen in Hempel (2004: 112f).

Lebenden entflohen, tritt auch schon der Kellner des New Yorker Hotels in sein Zimmer, bei dem er „eine große Ladung Pommes Frites mit doppelter Mayonnaise“ (LG: 428) bestellt hatte. „Zimmermädchen kamen herbei, die blonden Schülerinnen aus Kanada, der Geschäftsführer und schließlich auch Schätzing“ (LG: 430), die anstelle der Angehörigen die Voraussetzungen für eine prophylaktische Zeremonie erfüllen. Erst dann lässt sich sagen: „Der Gerechte ist erlöst, wann immer er auch das Leben lassen muß“ (Aries 2009: 21). Im Gegensatz zu den als Mythos verklärten Helden in der Geschichte der Literatur, kann Sowtschick jedoch die Ehre eines Heldentods nicht erteilt werden. Kurz nachdem er seine letzten Worte ausgehaucht hatte, stehen schon allerlei Leute neben und über ihm, allen voran der ewige Konkurrent Adolf Schätzing, der „über ihn hinwegschritt“ (LG: 430) und dem gefallenem Schriftsteller den letzten Hauch einer von Mythos und Macht erfüllten Aura usurpiert. Durch das Vorangegangene gewinnt Sowtschicks Tod aber „eine ideologische Aura, wie sie etwa die Geburt nie erlangen wird“ (Priester 2001: 25). Somit ist Sowtschick „im Übergang von der alten Ordnung, deren Repräsentant er war, zur neuen Ordnung, die für ihn den Tod vorsieht, [...] der Vogelfreie in einer Zone zwischen Leben und Tod auf seine rein physische Existenz zurückgeworfen“ (Priester 2010: 205). Doch ist er keinesfalls ein homo sacer, also jemand, „der getötet werden kann, aber nicht geopfert werden darf“ (Agamben 2002)⁽³¹⁾ und wie man vielleicht annehmen möchte. Nein, denn:

„je älter ich werde, desto öfter denke ich an das Weiterleben nach dem Tod [...] nicht im Sinne eines christlichen Paradieses, sondern vielmehr, daß die toten Seelen immer um uns sind, uns umschwirren [...] Die Menschen leben weiter in den materiellen Tatbeständen, die sie geschaffen haben. Das bleibt – auch von mir“ (Hempel 2004: 244),

(31) Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/Main, 2002.

so Kempowski in einem Gespräch mit seinem Biographen Dirk Hempel. Hier wandelt Kempowski auf mythologischen und philosophischen Spuren, denn wenn er von dem „Weiterleben nach dem Tod“ (Ebd.) spricht, bietet es sich an, diese Zeilen mit den Worten des Chors aus *Oedipus in Kolonos* weiterzuführen, wo es in der Übersetzung heißt:

Nicht geboren zu sein schlägt jedes Wort; ist man aber zur Welt gekommen, dann ist es das beste, schnellstens dorthin zurückzukehren (Agamben 2007: 147).

Also dorthin, „woher er kam [...] durch die verschwiegene Erfahrung des Todes“ (Ebd.). Mit der Philosophie gesprochen bedeutet dies nichts anderes, „als die Fortführung und Überwindung des tragischen Wissens: Sie [M.K.: die Philosophie] versucht, der verschwiegenen Erfahrung des tragischen Helden eine Stimme zu geben, um sie der eigentlichsten Dimension des Menschen zugrunde zu legen“ (Ebd.).³²

Wie Hempel ganz richtig ausführt ist „Letzte Grüße“ [...] „neben dem Haftbericht ‚Im Block‘, der die dunkelsten Jahre in seinem Leben beschrieb [...] wohl sein persönlichstes“ (Hempel 2004: 244) und damit auch sein eigentlichstes Buch, in dem er der menschlichsten aller menschlichen Eigenschaften getreu „als der *Sterbliche* und der *Sprechende*“ (Agamben 2007: 11f., Hervorhebung vom Verfasser) fungiert, in seiner ursprünglichsten „Dimension des Seins, der *sola substantia*“ (Ebd.: 61, Hervorhebung vom Verfasser). *Letzte Grüße* ist damit aber nicht nur „die launig-(bitter)böse Abrechnung eines populären Autors“ (Spinnen 2003) mit sowohl „einer höchst diffusen ‚Linken‘“ (Modick 2002)³³, mit „den Niederungen des Betriebs und dem Quisquilantentum der Autorenschaft“ (Spinnen 2003) als auch dem eigenen Umfeld – „Nur Feinde habe ich, an Freunde kann ich mich nicht erinnern“ (Ebd.) – sondern

³² Giorgio Agamben, *Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität*. Frankfurt/Main, 2007.

³³ Klaus Modick, Von der Dummheit des Erzählens, In: *taz.de* (14.01.2002).

eine Rückkehr zu den Grundsteinen von Kempowskis Schriftstellerexistenz, die während seiner langen Haftzeit im „gelbe(n) Elend“ von Bautzen“ (Karasek 2006: 340)⁽³⁴⁾ vom 6. September 1948 bis zum 7. März 1956 „in den dunkelsten Stunden [s]eines Lebens“ (Hempel 2004: 81) gelegt wurden. Dort, in seiner engen Zelle, wo Kempowskis Reise begann, endet nun die von Sowtschick: in einem kleinen, „schäbigen“ (Spinnen 2003) an eine Gefängniszelle erinnerndes Hotelzimmer in New York, mit defekter Klospülung und kratziger Matratze. Hinterlassen hat er kaum etwas, denn als er mit seinen Aufzeichnungen zu seinem geplanten und mehrmals erwähnten Reisebuch *Unruhig in unruhiger Zeit* beginnen möchte, ist ihm bereits das meiste der erlebten Vorgänge aus dem Gedächtnis entfallen. So bleibt die Geschichte lediglich Geschichte ohne Erinnerung und versickert als Artefakt einer sterblichen Hülle im Reich der Toten, um von dort aus erneut aus den Ruinen wieder auferstehen zu können. Sowtschicks Tod ist damit Geschichte in doppelter Form: als selbst inszenierter Tod bzw. (Selbst-)Mord markiert er den Beginn eines Übergangs, der evolutionstechnisch interpretiert Urmord sein kann und sich mit den Geschehen auf der parallel dazu agierenden politischen Bühne symbiotisch vereinigt. Wenn Thomas Macho aber schreibt: „Totsein wird mit Fortsein assoziiert“ [...] und „daß sich das Unbewußte den eigenen Tod nicht vorstellen kann, dafür aber den Tod der anderen Menschen“ (Macho 1987: 48f.), so gilt dies nicht für den Tod Sowtschicks, der bereits im Voraus angesetzt stets Begleiter auf dieser Reise in das Ableben war und Sowtschick somit zum „Urheber dieses Todes“ (Ebd.: 49) macht. Schreibt Klaus Köhler im Gegensatz zu Burkhard Spinnen (2003) – „Herr Sowtschick ist bei aller Ähnlichkeit nicht Kempowski“ – und meint, dass die Figur Sowtschicks definitiv „das alter ego des Autors“ (Köhler 2009: 213)⁽³⁵⁾ sei, kann man ihm ohne Zweifel Recht zusprechen, Kempowski jedoch als „Boche“ zu diffamieren, der sich „in eine Verteidigungsposition [...] - gegen die Daueran-

⁽³⁴⁾ Hellmuth Karasek, *Auf der Flucht*. Berlin, 2004.

⁽³⁵⁾ Klaus Köhler, *Alles in Butter. Wie Walter Kempowski, Bernhard Schlink und Marin Walser den Zivilisationsbruch unter den Teppich kehren*, Würzburg, 2009.

klage, gegen die Monumentalisierung unserer Schande [gedrängt sieht]“ (Ebd.: 214) sieht und zur „Peinlichkeit“ (Ebd.) desavouiert wird, dann verkennt Köhler ganz eindeutig den wahren Kern des Romans, der vordergründig zwar als Verteidigung der Kindheit die sowohl politischen und gesellschaftskritischen Aspekte des Walserschen Kosmos aufweist, im Hintergrund jedoch durch den selbstinszenierten Tod das durchaus für die Exegese des Romans relevante Motiv der politischen Wiedervereinigung und Verteidigung gegen die Anklage der Veruntreuung und Unverständnis⁽³⁶⁾ in Vergessenheit geraten lässt, da der Held des Romans ja gerade diese Wiedervereinigung *verschläft*, indem er zu Boden fällt und damit die Ereignisse überschatten lässt. Dieser Eindruck verstärkt sich insbesondere dann, wenn Kempowski in seinem Tagebuch *Alkor* von 1989 unter den Einträgen vom 9. November 1989 als letzte Kurznotiz einen Nachtrag aus dem Jahre 1999 hinzufügt, bei dem er ähnlich wie in *Das Echolot* nicht mehr seine Stimme, sondern die eines anderen für sich sprechen lässt:

1999: Eine Rundfunkredakteurin: „Ich war kurz vorm Abitur, und ich hatte am nächsten Tag eine Vorklausur. Ich bin also früh ins Bett gegangen, das erste Mal in meinem Leben. Und das verzeihe ich meinen Eltern heute noch nicht! Daß sie mich schlafen ließen. Am nächsten Morgen haben sie mir erzählt, was sie alles erlebt haben. Daß ich die Weltgeschichte verschlafen habe, wo ich doch Geschichte studieren wollte“ (Kempowski 2003: 504).⁽³⁷⁾

Auch Alexander Sowtschick verschläft in gewissem Sinne die Weltgeschichte, wenn er unmittelbar nach den Ereignissen, nicht mehr Zeuge der Weiterentwicklung wird und der Welt entflieht, über die Mauer des Lebens vom Diesseits ins Jenseits wechselt und damit die „Gleichzeitigkeit von Entsetzli-

⁽³⁶⁾ Vgl. hierzu auch Kempowski (2011: 21): „Kempowskis Unverständnis für die revolutionäre Umgestaltung im Osten Deutschlands und der DDR mündet in seinen folgenden Romanen in anti-kommunistische Tendenzen.“

⁽³⁷⁾ Walter Kempowski, *Alkor. Tagebuch 1989*, München, 2003.

chem und Banalem“ (Hage 2009: 102) umso forcierter zum Ausdruck bringt. Ungleich den Menschen aus Ost und West, die genau in diesem Moment, als sie durch die Mauer brachen, eine Vereinigung vollzogen, ist genau diese Vereinigung bei Sowtschick nicht mehr existent, da er sich bereits für seine Reise durch den Fluchttunnel ins Jenseits entschieden hat. Wenn es also heißt:

Hier auf dem Hoteltisch stand ein Fernseher und da drüben ein Computer, zwischen den Geräten gab es keine Verbindung (LG: 429),

dann kann man ganz deutlich erkennen, dass hier jede Form einer (psycho-geografischen) Vereinigung oder Verbindung gekappt ist. Es gibt nur noch eine Richtung, denn der Tod ist eine Reise ohne Rückkehr, verdeutlicht durch den letzten Satz, bevor Alexander Sowtschick von einem grauen Schleier übermannt wird:

Und auf dem Pazifik segelt ein einsamer Abenteurer in Richtung Australien, die Ruderpinne fest in der Hand. Daß er nicht zurückkehren wird, weiß er noch nicht (Ebd.).

Out, out! Alles vorbei? Es scheint so.

Offertorium - Der Tod als heilige Grenzerfahrung

„Jeder Tod ist immer ein Unglück, aber verbietet uns dies, Abwägungen vorzunehmen, Maßstäbe anzulegen und nach der Reichweite des Unglücks für die Betroffenen und ihre Umgebung zu fragen“ (Priester 2001: 19). Für die moderne Literatur des 20. Jahrhunderts und damit automatisch auch für das gesamte Werk Walter Kempowskis obligatorisch, steht damit der Tod unmittelbar in Korrelation mit über das Sterben hinausgehenden, gesellschaftlichen Aspekten, indem der Tod als instrumentalisierte Literaturtrope auf neue Zusammenhänge verweist, die sich im Falle von Kempowskis *Letzte Grüße*

durch den Tod des Autors dem Leser stellen. Wenn Priester (2001) fragt: „Ist es tatsächlich eine Anmaßung, nach dem Zusammenhang von Todesarten und gesellschaftlichen Verhältnissen zu fragen?“ (Ebd.: 19) darf man hier als Antwort prompt negieren, denn ist dieser Zusammenhang ja schließlich eines der zentralen Deutungsmotive in *Letzte Grüße*. So ist die Reise von Sowtschick auch symbolisch einer Deutung zu unterziehen. Zum einen als moderner Kreuzzug, um die fremde Kultur der USA zu erobern und zum anderen als Suche nach dem eigenen Dasein, nach der Daseinsberechtigung und dem Existenzausweis. Diese symbolische Suche, auf die Kempowski keine deutlichen Hinweise im Werk verstreut, wird jedoch überschattet durch die vielleicht etwas zu offenkundig schon im Vordergrund stehenden politischen Ereignisse, die Wiedervereinigung, die diametral zum Tod von Sowtschick als Geburt von etwas Neuem zu interpretieren ist und damit, ohne es blasphemisch konnotieren zu wollen, eine Art von Auferstehung eines nicht ganz heiligen, aber dennoch guten Menschen ist, der seine Botschaft in aller Herren Länder verkünden möchte. Ob seine Jünger, hier vielleicht der Kollege Schätzing, diese Kunde auch verbreiten, muss jedoch in Frage gestellt werden, d.h., wir als Leser müssen uns gerade durch den Tod des Autors dieses Ende selber inszenieren. Mit dem Tod Sowtschicks spielt Kempowski dem Leser also die Gelegenheit zu, selber die Fäden der Handlung in die Hand zu nehmen, zu schalten und zu walten als ein in die Gegenwart transferiertes Deus ex Machina. Ob man damit als Leser der Erkenntnis näherkommt, was die Welt Sowtschicks in ihrem Inneren tatsächlich zusammenhält, muss zwar dahingestellt werden, zumindest bietet der Roman jedoch ein progressives Entwicklungspotential, das weit über das des in Anführungszeichen typischen Romans der Gegenwartsliteratur hinausgeht. Durch Sowtschicks Ende sehen wir den Menschen in seiner ursprünglichen, nackten, heiligen Gestalt, als homo sacer und damit als Prototyp des Menschen vor seinem Fall. In diesem Sinne ist es also gar nicht der Tod selbst, der sich hier dem Stigma eines Skandals entzieht, sondern vielmehr – und damit darf den Worten Bazon Brocks durchaus Gültigkeit zugesprochen wer-

den – „skandalös sind allenfalls die Umstände“ (Brock in Priester 2001: 19), denn „[w]er die Augen vor den gesellschaftlichen Bedingungen verschließt, unter denen Menschen sich entfalten können oder verkümmern“ (Ebd.: 19), der verschließt seinen Blick auch auf die Tatsache, dass es durchaus ein „erfülltes Leben“ geben kann unter „Ausschöpfung der je individuellen Kräfte, Potenzen und Begabungen“ (Ebd.). Auch wenn es vermessen klingen mag, den Tod verschiedener Individuen gegeneinander auf- oder abzuwiegen, so ist der Tod Sowtschicks einer derjenigen Tode, durch die eine Erfüllung *post mortem* realisiert wird, indem gerade durch das Ableben im minutiösen Einklang mit der Wiedervereinigung – „denn Staub bist du und zum Staub kehrest du zurück“ (1.Mose, 3,19) – eine Neubewertung seiner Werke möglich gemacht wird. Sowtschick selber wird zu einer Stimme der Toten, wie er sie auf den gekauften Fotos in seinem Karton gesucht hat. Inwiefern sich die Todesvorstellung bei Kempowski mit der gegenwärtigen Gesellschaftstheorie überschneidet oder nicht, „auch wenn sie (nicht) theoretisch ausformuliert wird“ (Priester 2001: 20), bedarf noch einer kritischeren Reflexion, als dass hier dafür Platz eingeräumt werden könnte. Allenfalls ließen sich noch Parallelen ziehen zu *Das Trauerhaus* von Franz Werfel, wo wie folgt vermerkt ist: „Ach, es war nicht Thanatos, der Knabe mit der gesenkten Fackel, nicht der Mäher mit der Hippe, nein, es war der kleinbürgerliche Tod [...], ein lächerliches Ding“ [...].⁽³⁸⁾ Vielleicht trifft es dieser Ausdruck eines „kleinbürgeliche[n]“ und „lächerliche[n]“ Todes am besten, denkt man daran, wie un-theatralisch der selbst ernannte Verkünder der deutschen Kultur seinen letzten Lebensodem aushaucht. In der Tat ist es ungeachtet seiner zahlreichen Werke ein kleinbürgerlicher Tod und ist es nicht genau das, was das Schaffen Kempowskis ausmacht und wie er nicht zuletzt in dem Sammelband von Lutz Hagestedt tituliert wird: als *bürgerlicher Repräsentant*, der er ja war und mit der Figur Alexander Sowtschick nur noch komplementiert hat. Wieso also sollte der Tod Sowtschicks dann ein anderer sein als der, den Kempowski

⁽³⁸⁾ Franz Werfel, *Das Trauerhaus*. Frankfurt/Main, 1994, S. 63. Vgl. dazu auch Priester (2001: 21).

selber nach seinen beiden Schlaganfällen 1991 und 1993 bis zu seinem Tod am 5. Oktober 2007 vielleicht schon vorahnend in *Letzte Grüße* inszeniert hatte? Vielleicht wollte er mit dem fiktiven Tod des Autors dem Leser nochmals auf die Relevanz seines Werkkanons hinweisen, auch wenn der Tod selbst „eher banal, ohne alle Umstände“⁽³⁹⁾ ist und trotz dem Dahinscheiden in der Ferne ein eher nach tradierten Mustern erfolgtes einsames Entschwinden ist und diametral zu den Todesarten der gegenwärtigen Literatur steht. Noch bei Johan Huizinga spricht man „vom Sterben als einem einzigen, jammervollen Grausen [...] Es ist nicht die Trauer über den Verlust geliebter Menschen, sondern der Schmerz über den eigenen kommenden Tod, der nur Unheil und Entsetzen bedeutet. Da findet sich kein Gedanke an den Tod als Tröster, an das Ende der Leiden, an die ersehnte Ruhe, das vollbrachte oder das unvollendete Lebenswerk, keine zärtliche Erinnerung, keine Ergebung“ (Priester 2001: 15). Damit rückt der Tod Sowtschicks als autofiktionale Inszenierung Kempowskis eigenen, nahenden, vielleicht nicht herbeigewünschten, aber dennoch erahnten Todes in greifbare Nähe. Hier wird der Tod des Autors vor den Augen der Leser gekonnt inszeniert und das alles auf einer politischen Bühne, wo der Autor selbst auf der Grenze zwischen Poetik und Politik bis zum Ende akrobatisch auf dünn gespannten Seilen balanciert, um schließlich ohne Netz und doppelten Boden in die Tiefe zu fallen. *Alles aus*. Doch nicht *alles umsonst*. Denn es war ja eine Inszenierung, gekonnt eingefädelt, denn mit dem Tod lenkt Sowtschick von der stets im Vordergrund des Romans geschilderten Thematik des Ost-West-Konflikts ab und rückt durch seinen Tod automatisch sein Werk als fiktionalen Kitt, der Ost und West zusammenklebt, in die Mitte. Zusammenführen, was ohnehin zusammengehört. In diesem Fall entsteht etwas Neues aus dem Tod des Alten. Im doppelten Sinne, denn heißt es nicht schon so im Volksmund: doppelt genäht hält besser? Dieses Motto scheint sich Sowtschick, aber auch Kempowski zum Kredo gemacht zu haben und entgegen der vielen kritischen Stimmen,

(39) Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt/Main, 2009, S.13.

die sich ausdrücklich gegen den Roman als Form einer billiger Farce ausgesprochen haben, ist *Letzte Grüße* mehr als nur eine Parabel auf das Alterswerk Kempowskis und darf vielleicht auch zum Kanon der Ost-West-Literatur gezählt werden, auch wenn viele das sicherlich nicht so sehen mögen, bzw. verlauten lassen, dass es „eine ‚DDR-Literatur‘ ohnehin nie gegeben“ (Walther 2000: 215) habe.⁽⁴⁰⁾ Doch gerade das ist es ja, was bereits Sowtschick wollte: dem Leser Stoff zu eigenen Interpretation geben, zur Exegese eines vielleicht nicht unbedingt heiligen Lebens wie es der so oft zitierte Heilige Franz geführt hatte, aber dennoch eines, das in sich eine Vielzahl sakraler Elemente vereint und somit als eine Art Heilsgeschichte eines Unheiligen gelesen werden kann, der ähnlich wie Fürst Myschkin in Dostojewskijs *Der Idiot* (1868) von allen belächelt, seine wahren Qualitäten erst im Tod preisgibt, nachdem er für die Sünden der Menschen dahingeshieden ist. Sowtschicks Tod ist damit ein Märtyrertod, um die verlorene Literatur aus den Ruinen wieder auferstehen zu lassen, am besten mit dem eigenen Werk. Hier knüpft Kempowski an eine Tradition an, wie sie bereits von Francis Bacon im 16. Jahrhundert entworfen wurde, indem er meinte, „Sterben sei ebenso natürlich wie Geborenwerden“ (Priester 2001: 15). Damit „wird die Bedeutung des Sterbens nicht mehr getragen vom Blick auf das Jenseits. Vielmehr ist der Tod das natürliche Ende eines gelebten Lebens und gehört zur Ordnung der Dinge“ (Ebd.: 15). Der Tod von Sowtschick ist weit entfernt von der tradierten mittelalterlichen Sicht des Todes als ein „angsterregende[r] Vorgang“ aber auch nicht von der „eines Todes als langer Schlaf“ (Ebd.), sondern als Vereinigungsmetapher und damit ein eine Aktion auslösender Vorgang, in dem Sowtschick der Theorie Schillers über die Ästhetik des Schönen und Erhabenen zufolge als „ein durch Zeit und

⁽⁴⁰⁾ Vgl. hierzu: Peter Walther, Es gibt nur gute und schlechte Kritiken. Vom vermeintlichen Fortleben ostdeutscher Literaturkritik. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Text + Kritik: DDR-Literatur der neunziger Jahre*, München, 2000, S. 208-215. Ebenso in Manuel Philipp Kraus, *Das Sprechen des Dichters. Das Schweigen des Volks - Walter Kempowskis Hundstage* (1988) und *Letzte Grüße* (2003) als Wiedervereinigungsplankton der Erinnerung, In: *The Cultural Review*, 58. Bd (im Druck), 2020.

Geschichte determiniertes Wesen [erscheint]" (Dingeldein 2014: 90).⁽⁴¹⁾

Auch ist der Tod Sowtschicks nicht als ‚natürlich‘ in dem Sinne zu interpretieren, wie er in etwa bei Simone de Beauvoir oder Dolf Sternberger ausgelegt wird. Auffallend, und dieser Hinsicht mehr als unnatürlich ist die Art, wie der Tod bzw. das Todesdenken, die Todesahnungen und Todesmotive Sowtschick von Beginn seiner Reise an bis zu seinem Ende im schäbigen Hotelzimmer in New York begleiten, seine Weggefährten werden. Auch könnte der Wortlaut von Priester (2001) nicht treffender sein, wenn sie sagt: „Daß aber jemand täglich oder gar stündlich an den Tod denkt und seine Alltagstätigkeiten nur als Ablenkung von diesem obsessiven Gedanken versteht, gilt allgemein als ‚unnatürlich‘ oder womöglich als krankhafte Schwächung der Lebenskräfte, als Umkehrung einer als natürlich geltenden Hinwendung zum Leben, in dem der Tod nur als Schlußakkord vorzukommen habe“ (Ebd.: 26). Doch anders wie bei *Tod in Hollywood* (1965) nach dem Roman von Evelyn Waughn, wo es heißt, „daß der Tod nicht Ihre private Tragödie ist, sondern das gemeinsame Los aller Menschen“ (Priester 2001: 27), machen die ständig und wiederholt angeführten Todesahnungen Sowtschicks das Buch tatsächlich seinem Titel getreu zu einer privaten Tragödie, in der nur der Tod Sowtschicks allein zählt. Privat, weil der Tod eine erneute Rezeption des Autors, Erzählers und Schriftstellers bezwecken soll und auf diese, geschickt inszenierte Weise „eine ‚List der Geschichte‘ zur Steigerung der Erwerbsfähigkeit“ und somit „ein Geschäft ist, an dem sich gut verdienen läßt“, denn „ohne Geld“, so der französische Dichter des Spätmittelalters François Villon, „wird man vergessen“ (Priester 2001: 28f.).

Lux aeterna - Sprachen die Raben: „Nimmermehr“

Die Vorstellungen und Reflexionen über den Tod in der Literatur sind zahlreich und lassen sich in fast jedem Werk der sowohl klassischen als auch

(41) Hannah Dingeldein, „Wo ich her bin das gibt es nicht mehr“. Erinnerungssehnsucht, Verlustschmerz und Schillers Ästhetik, In: Holger Helbig, Bernd Auerochs, Katja Leuchtenberger, Ulrich Fries (Hrsg.), *Johnson-Jahrbuch*. Bd. 21/2014, Göttingen, 2014, S. 84-101.

zeitgenössischen Literatur finden. Todesmotive und Todesahnungen geben sich dort in Form aller verfügbaren Tropen die Hand. Dennoch stößt man zu gegenwärtigem Zeitpunkt auf keine wissenschaftliche Arbeit, die sich mit dieser Thematik in Bezug auf Walter Kempowskis *Letzte Grüße* auseinandersetzt, dabei könnte das Werk nicht zahlreicher an Hinweisen sein, die es möglich machen, einen Korpus in Form eines Memento Mori zu erstellen, in dem sich all diejenigen Verweise sammeln lassen, die den Tod Alexander Sowtschicks versinnbildlichen.

„Am schnellsten verweist das Personalpronomen“, schreibt Christiaan L. Hart Nibbrig in seiner *Ästhetik des Todes* (1995)⁽⁴²⁾ und fügt ein Zitat des französischen Philosophen Maurice Blanchot aus seinem Werk *Die Literatur und das Recht auf den Tod* (i.O.: *La Littérature et le Droit à la mort*, 1948) an, das nicht treffender das Ende von *Letzte Grüße* beschreiben könnte:

„Wenn ich mich nenne, trage ich gleichsam meinen Totengesang vor: ich trenne mich von mir selbst, ich bin nicht länger meine Anwesenheit oder meine Wirklichkeit, sondern eine objektive, unpersönliche Anwesenheit, die meines Namens, der mich überragt und dessen versteinerte Starnnis für mich aufs genauste die Funktion eines Grabsteins erfüllt“ (Maurice Blanchot zitiert in Hart Nibbrig 1995: 19f.).

Blickt man auf die letzte Seite von Kempowskis Roman, so lassen sich sowohl die Worte von Hart Nibbrig als auch die von Blanchots präzise nachvollziehen, den lautet einer der letzten Sätze noch mit Personalpronomen,

Er schob die Menschen zur Seite, schritt über Alexander hinweg und drehte den Fernseher aus (LG: 430, Hervorhebung von M.K.).

um dann sich des sonst durchgehend verwendeten Pronomens zu entledigen, indem es sich im Angesicht des Todes von seinem Besitzer selbst trennt:

(42) Christian L. Hart Nibbrig, *Ästhetik des Todes*, Frankfurt/Main–Leipzig, 1995.

„Ach, du lieber Sowtschick, jetzt liegst du da, und du blutest noch nicht einmal aus dem Mund“ (Ebd.).

Wie wir bereits von dem lateinischen Grammatiker Priscian wissen, ist es gerade das Pronomen, das die Verbindung zwischen zum einen der Stimme als Ausdruck des Sprechenden und zum anderen der Dimension des Seins darstellt, wenn er sagt: „solam enim substantiam significant pronominal - denn die alleinige Substanz bezeichnen die Pronomen“ (Agamben 2007: 61f.). Durch das Entziehen des Personalpronomens wird Sowtschick zu einem „inhaltsleeren Signifikant“ (Priester 2010: 215), dem nur noch die Funktion eines einzigen Ausdrucks, als „Phänomen der Selbstdarstellung der Sprache“ (Kammler et al. 2014: 106)⁽⁴³⁾ zugesprochen werden darf: der des selbstinszenierten Todes, der jedoch trotz seiner Vergänglichkeit noch stärker als zuvor in der Gegenwart verhaftet bleibt. Vergleicht man die oben angeführten letzten Zeilen von Sowtschick nochmals, so lässt sich hier unverkennbar ein Tempuswechsel vom Imperfekt zum Präsens beobachten. Dass diese Tempus- aber auch Pronomenwechsel in der Tat keine nebensächliche Angelegenheit sind, darauf verweist Walter Kempowski bereits in seinem Interview mit Volker Hage aus dem Jahr 1981, wenn er auf die Frage, ob es nicht ein Problem sei, „daß am Ende von ‚Schöne Aussichten‘ die Er-Form steht und am Anfang vom ‚Tadellöser‘ ein Ich-Erzähler“ (Hage 2009: 71), wie folgt antwortet:

An der Nahtstelle passiert nun natürlich allerhand. Erstens bricht der Erzählfluß abrupt ab, es beginnt die Mosaikform. Zweitens kippt das Präsens ins Imperfekt. Und drittens: Es wird dann von einem Ich geredet. Diese drei Dinge passieren. Ich glaube, es funktioniert wegen des Imperfekts. Man kann gar nicht glauben,

(43) Clemens Kammler, Rolf Parr, Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.), *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe*, Stuttgart, 2014.

wieviel an so einer Sache hängt (Hage 2009: 71).

Durch diesen sowohl syntaktischen als auch semantischen Wechsel verhindert Sowtschick das Sterben seiner Stimme, indem sie der Gegenwart verhaftet bleibt und kein Artefakt der Vergangenheit mehr ist, denn „wer redet, bezeugt bloß, daß er nicht tot ist und daß er das Schweigen der Toten mißachtet“ (Macho 1987: 8). Dies spiegelt auch die Ansicht Kempowskis wider, wenn er wie in seinem Interview mit der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13.11.1981 auf die Frage: „Ihr Traum vom Glück?“ verlauten lässt: „Daß die Gegenwart andauert“ (in Hage 2009: 76). Und diese Gegenwart soll auch für die Toten andauern, denn Kempowski selber sagte in einem Gespräch im September 1993 mit Volker Hage über seine Recherche-Interviews mit Leuten, die den Ersten Weltkrieg und die Weimarer Republik erlebt hatten: „Heute sind sie alle tot. Was sie mir erzählen, habe ich in meinen Romanen verarbeitet“ (Hage 2009: 97), nicht aber, um das Schweigen der Toten zu mißachten (Macho 1987: 8), sondern um ihnen eine Stimme zu verleihen, um sie in ihrer Vergänglichkeit der Gegenwart zugänglich zu machen. Nicht anders verhält es sich mit Alexander Sowtschick, der zwar auch am Ende sterben muss und tot ist, dessen Stimme aber gerade dadurch, dass sie von Kempowski in seinem Roman verarbeitet wurde, noch immer lebendig ist und damit „der Stummheit“ des Todes „Gehör verschaffen“ (Ebd.: 7) kann und den Autor durch den Tod nicht zum Schweigen verurteilt. Die Stimme klingt also nach, aber sie verklingt nicht. Sie hallt, aber sie verhallt nicht, fast so, als ob sie omnipräsent und doch niemals gewesen wäre und nur „wenn die menschliche Stimme nicht einfach tot, sondern niemals gewesen ist, nur wenn die Sprache auf keine STIMME [...] mehr verweist, wird der Mensch eine Erfahrung der Sprache machen können, die nicht von Negativität und Tod geprägt wäre“ (Agamben 2007: 157, Hervorhebung vom Verfasser). Deutlich wird dieses Verweisen der Sprache auf keine Stimme, dieses „Zuwenig“ der Sprache (Kammler et al. 2014: 83), das „der Annahme eines Seins der Sprache nicht mehr bedarf“ (Klawitter 2003: 23)⁽⁴⁴⁾, wenn Alexander Sow-

tschick auf seiner Reise den Fernseher anschaltet und bei mehreren Gelegenheiten die Raben Heckle und Sheckle⁽⁴⁵⁾ sieht:

Er stellte den Fernsehapparat an und sah sich dasselbe an, wie die Studentin an ihrem Tresen. Heckle und Sheckle, die beiden Krähen - lustig! (LG: 119).

Oder an anderer Stelle, wenn es heißt:

Auf seinem Zimmer trank er einen Schluck Wasser und sah im Fernseher den beiden Raben zu, Heckle und Sheckle, wie sie mit einem Rentier ihre Posen trieben. (LG: 135)

Sogar kurz nach der Öffnung der Mauer am 9. November 1989, als dann plötzlich „keine Nachrichtensendung [...] des weiteren etwas Näheres über dieses Ereignis [vermeldete]“, dann „kamen auch schon Heckle und Sheckle“ (LG: 428). Erst am Schluss, nach dem bereits oben angeführten Zitat, lautet es dann:

Er [M.K.: Adolf Schätzing] schob die Menschen zur Seite, schritt über Alexander hinweg und drehte den Fernseher aus. Heckle und Sheckle verschwanden (LG: 430).

Ohne in irgendeiner Form auf eine Stimme zu verweisen und dennoch an vielen Stellen sprachlich zum Ausdruck gebracht, stehen die beiden Raben, oder wie sie wahlweise Krähen genannt werden, als „Vorboten des Todes“ (Priester 2001: 84), die als „Zeichen der Götter, häufig in Gestalt von Vögeln wie Raben, Eulen, Krähen oder dem krähenden Hahn [...] einen bevorstehenden Tod ankündigen“ (Ebd.) Diese symbolischen und mit einem religiösen

(44) Arne Klawitter, *Die ‚fiebernde Bibliothek.‘ Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur*, Heidelberg, 2003.

(45) Ursprünglich *Heckle and Jeckle*. Im Deutschen auch als *Die frechen Elstern* bezeichnet.

Motiv behafteten „Vorboten“ (Ebd.) tauchen nicht nur in Form der Raben Heckle und Sheckle auf, sondern finden sich gerade im Zusammenhang mit dem heiligen Franziskus von Assisi auch an anderen Stellen im Werk von Kempowski, wenn es wie in etwa in dem von der Kritik verschmähten Dorf-Roman *Heile Welt* (1998) heißt:

Matthias öffnete das Fenster und ließ ihn hinaus. Gern hätte er es jemandem geschrieben, daß er hier wie der heilige Franz von Assisi mit den Vögeln des Himmels das Brot teilt, aber es gab niemandem, dem er das hätte schreiben können (Kempowski 2008: 47).⁽⁴⁶⁾

Auch im Tagebuch *Alkor* aus dem Jahre 1989 finden wir unter dem Eintrag vom 29. März einen ähnlichen Verweis, der zudem auf den sich bereits schon hier in Planung befindenden Roman referiert:

Dorfroman: Schöne Sonne, ich saß ein Stündchen draußen und sah den Hühnern zu, die wie ich die Sonne genossen und das Zusammensein mit mir. Vielleicht sind sie froh, daß sie den Hahn los sind? Ich würde sie gern kralen, und ihnen Freundliches in die Nähe ihres Ohrs wispern, ein bißchen Franz von Assisi spielen? Aber sie lassen es nicht zu (Kempowski 2003: 146).

Und nicht zuletzt stoßen wir dann wieder in *Letzte Grüße* auf ein ähnliches Motiv, wenn es dann die Tauben sind, die wie schon in Don DeLillos Roman *Libra. Sieben Sekunden* (1988) den Tod symbolisieren, wenn es kurz nach dem tödlichen Schuss auf John F. Kennedy lautet:

Plötzlich waren Tauben da, überall; sie stoben von den Dachrinnen und flatterten nach Westen (DeLillo 2018: 525).⁽⁴⁷⁾

⁽⁴⁶⁾ Walter Kempowski, *Heile Welt*, München, 2018.

⁽⁴⁷⁾ Don DeLillo, *Libra. Sieben Sekunden*, Köln, 2018.

Diese Tauben begegnen gleich an mehreren Stellen, allen voran zu Beginn von Sowtschicks New-York-Rundgang mit der etwas absonderlichen Germanistikstudentin Jennifer:

Ein Schwarm Tauben kam geflogen und ließ sich bei einer alten Frau nieder, die ihnen Brot zuwarf (LG: 85).

Diese Tauben, als „Vorboten des Todes“ (Priester 2001: 84)⁽⁴⁸⁾ kommen Sowtschick immer näher, denn gleich auf der nächsten Seite darf man lesen: „Die Tauben flogen nun vor ihnen her“ (Ebd.: 85), um sich dann, kurz nachdem es „ihm dann unversehens wieder mal ‚komisch‘ [wurde]“ (LG: 94) und man sich auf das „Sims eines Schaufenster“ (Ebd.) gesetzt hatte, vor ihnen niederzulassen, um dabei nur ihn – „Trippelten hin und her und guckten ihn an“ (Ebd.: 95) – anzuschauen, denn „ihre Gegenwart ist sinnlich wahrnehmbar nur für die, die dem Tode nahe sind“ (Aries 2009: 15):

„Wie der heilige Franz sollte ich ihnen was vorlesen...“ sagte er, und das gefiel Jennifer. Sie sah ihn von der Seite an. „Amüsiert“, so müßte man sagen (LG: 95).

Wie der heilige Franz, dessen „Körper dem Angriff der vielfältigen Krankheiten nicht mehr gewachsen war“ und der wie Sowtschick selbst „ärztliche Behandlung ablehnte“ (Feld 2001: 93)⁽⁴⁹⁾ – „von dem feurigen Horn, das ihm manchmal auf der Netzhaut erschien, sprach Sowtschick jetzt nicht“ (LG: 25) –, „da er seinen Tod und die Vereinigung mit Christus herbeisehnte“ (Feld 2001: Ebd.), so darf auch Sowtschick in dieser Tradition des heiligen Franz gesehen werden, denn schreibt er nicht in seinem Tagebuch *Sirius* unter

⁽⁴⁸⁾ Vgl. konträr dazu das Motiv der Tauben bei Georges Perec, deren „gemeinsame Bewegung“ in seinem *Versuch, einen Platz in Paris zu erfassen* (Lengwil (Libelle Verlag), 2010, S.23, Hervorhebung vom Verfasser) ohne „mit einer besonderen Motivation“ und „unmotiviert“ beschrieben wird.

⁽⁴⁹⁾ Helmut Feld, *Franziskus von Assisi*, München, 2001. Bei dem behandelnden Arzt ist wahrscheinlich „Dörfler“ gemeint, der Kempowski nach der Wieser-Affäre 1990 „eine seiner schönen Spritzen“ (Kempowski 2011: 53) gab.

dem Eintrag vom 7. April 1983 wie folgt:

Ich sitze auf einem kleinen Scheiterhaufen und zünde Hölzer an, um mich selbst zu verbrennen! Ich will kein Märtyrer sein, sondern ich tue das, weil ich meine Arbeit getan habe, ich kann mich in Luft auflösen (Kempowski 2006: 128).

Indem Sowtschick aber mit den Tieren spricht, ihnen wie der heilige Franziskus die Botschaft Gottes verkündet oder ihnen zuhört, in diesem Moment lässt Kempowski sein *alter ego*, sein „ironisches Selbstporträt“ (Hempel 2007: 215)⁽⁵⁰⁾ genau das machen, „was den Menschen vor allem anderen auszeichnet“, nämlich „sein durch die Sprache gegebener Bezug zur Transzendenz [...] Auch Tiere können kommunizieren, aber sie können keine Gedichte schreiben [...] Das Menschsein ist von vornherein von Sprache und Tod bestimmt“ (Ebner 2010: 173). Bei den Tauben versucht Sowtschick als Dichter mit seinen Worten den Tieren die Sprache zurückzugeben, die sie vielleicht einmal als Form einer „adamitischen Sprache“ (Benjamin 2019: 26)⁽⁵¹⁾ besessen haben, als eine „Sprache der reinen Erkenntnis im Namengeben“ (Kaufmann 2002: 29).⁽⁵²⁾ Damit findet sich Kempowski genau in der Rolle wieder, wie er sie schon in *Das Echolot* verfolgt hatte und bei der er dem Leitsatz Walter Benjamins getreu vorgeht: „Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.“⁽⁵³⁾ Zum Schluss jedoch, wenn es nur noch die beiden Unglücksrabben Heckle und Sheckle sind, die stumm über den Bildschirm flimmern, ist Sowtschick nicht nur der Sprache beraubt, sondern auch seiner Menschlichkeit und einhergehend damit seiner Zeichen. Diese Menschlichkeit muss er dann kurze Zeit später vollkom-

⁽⁵⁰⁾ Dirk Hempel, Stuckrad-Barre und Kempowski. Eine Annäherung. In: Christine Künzel, Jörg Schönerst (Hrsg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und Literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, 2007, S. 209-221.

⁽⁵¹⁾ Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, Stuttgart, 2019.

⁽⁵²⁾ Susanne Kaufmann, *Mit Walter Benjamin im Théâtre Moderne oder die Unheimliche Moderne*, Würzburg, 2002.

⁽⁵³⁾ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1 Bd, Frankfurt/Main, 1983, S.574 sowie in Kempowski (2011: 51).

men einbüßen, wenn sich wie bei dem berühmten Gedicht *The Raven* (1869) von Edgar Allen Poe, in dem der Rabe stellvertretend als ebenjener „Vorbote des Todes“ (Priester 2001: 84) fungiert, die Schatten des Jenseits, hier als grauer Schleier allegorisiert, um den Dichter winden:

Und mein Geist wird aus dem Schatten, den er breitet um mich her, Sich erheben
– nimmermehr! (Poe 1869: 9)⁽⁵⁴⁾

Out, out! Alles vorbei? Ja, am Ende muss es sich der Dichter eingestehen: „Out! Out und vergessen...“ (LG: 429) und wenn es dann wie oben zitiert heißt: „Ach, du lieber Sowtschick, jetzt liegst du da, und blutest noch nicht einmal aus dem Mund!“ (LG: 430) dann erinnert dies ein wenig an das Erwachen König Bans, wenn dieser „zu sich kommt [und] bemerkt [...], dass das rote Blut ihm aus Mund, Nase und Ohren quillt“ (Aries 2009: 14), während es bei Sowtschick zusätzlich noch die „Geldscheine“ sind, die „wie Gedärme über die Hose quollen“ (LG: 430). Hört der Dichter dann zum Schluss noch die Worte „Alex-an-der“ (LG: Ebd.), so sind es die der bereits verstobenen Mutter, die ihn endgültig in das Reich der Toten überführen möchte, abgeholt von Schätzing als Todesengel, der ihm bisher immer ein Schritt voraus war und ihn, nun endlich eingeholt hat und somit die letzte Form der Wiedervereinigung an der Grenze zwischen Diesseits und Jenseits darstellt. Durch die Rufe der Mutter wird also nicht zwingend „Scham“ (Leber 2011: 266) zum Ausdruck gebracht, wie in etwa Gita Leber in ihrer theologischen Arbeit über Walter Kempowski annimmt, sondern die Erlösung, die Vereinigung mit dem Reich der Toten, der Übergang in das Jenseits und damit auch die Auferstehung. Als Jesus in *Matthäus 27,46* ruft: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“ (Die Bibel 2009: 45)⁽⁵⁵⁾, um dann im Tode zu seinem Heiligen Vater zurückkehren, sind es bei Sowtschick die Worte: „Ma femme“ (LG:

⁽⁵⁴⁾ Edgar Allen Poe, *Der Rabe. Ein Gedicht von Edgar Allan Poe. Mit einer biographischen Skizze des Dichters*, Philadelphia, 1869.

430) – Meine Frau –, mit denen er seinen Lebensatem aushaucht, ebenso umgeben von „Umstehenden“ (Die Bibel 2009: Ebd.), um im Geiste zu seiner Frau zurückzukehren, in den heiligen Bund der Ehe, ohne das der Tod sie zu scheiden vermag. Damit ist natürlich auch die Rückkehr in den „Himmel der Heimat“ (Hölderlin 1953: 28)⁽⁵⁶⁾ gemeint, der wie ein „ferner Stern“ (Kempowski 2011: 8) so weit, aber dennoch so gegenwärtig erscheint. Als Charonspfennig dienen die Geldscheine, die knapp viertausend Dollar, um sicher über die Lethe oder den Styx überzusetzen. Eine letzte Reise gegen das Vergessen und Vergessen-werden. *Alles out? Alles umsonst?* Oder gar: *Nimmermehr?* Vielleicht mag an dieser Stelle Goethes *Faust* angeführt werden, wo es im zweiten Teil heißt: „Erst senkt sein Haupt aufs kühle Polster nieder, dann badet ihn im Tau aus Lethes Flut“ (Goethe 1996: 146)⁽⁵⁷⁾, um dann gegen die verlorene Zeit und die Erinnerung anzuschwimmen. *Letzte Grüße* mag Sowtschicks persönliche *Recherche* sein, „ein Kraftakt der Erinnerung“ (Falke/Treptow 2006: 8)⁽⁵⁸⁾ wie Uwe Johnson es in seinem Brief vom 30. März 1971 an Walter Kempowski nannte, bei der er seine wahre Identität auf der Bühne der Selbstinszenierung nun endlich lüften kann. Eine Maske wird er für diesen Karneval wohl ohnehin nicht brauchen, obwohl er ja selber sagte: „Ich werde mich der Heimatstadt in Tarnkleidung nähern, das wird das Beste sein [...] als Sieger der Geschichte [...] wenn auch mit Blessuren und gänzlich ohne ‚Hosianna!‘“ (Kempowski 2011: 12f.), denn „alles, auch der Alltag“ – so der Fotograf Eugène Atget – „sei ‚Inszenierung!‘“ (Ortheil 2019: 86)⁽⁵⁹⁾ und dieser Alltag vergeht so flüchtig wie der Wimperschlag eines Raben. „Wie möchten Sie sterben?“ fragte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* einmal Walter Kempowski. Seine Antwort könnte exemplarischer nicht sein: „Schnell,“ (Hage 2009: 76) antwortete er. „Soft fade out‘, so hieß das wohl beim Film“ (LG: 38).

⁽⁵⁵⁾ Elberfelder Bibel für die Gemeinde, Witten, 2009.

⁽⁵⁶⁾ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, 2 Bd., Stuttgart, 1953, Zitiert in Kempowski (2011: 15).

⁽⁵⁷⁾ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, 3 Bd., Dramen I, München, 1996.

⁽⁵⁸⁾ Eberhard Falke, Gesine Treptow (Hrsg.), *Uwe Johnson Walter Kempowski. „Kaum beweisbare Ähnlichkeiten“*. *Der Briefwechsel*, Berlin, 2006.

⁽⁵⁹⁾ Hanns-Josef Ortheil, *Paris, links der Seine*, Berlin, 2019.