

Kai Sina

*Sühnewerk
und Opferleben*

Kunstreligion
bei Walter Kempowski

Wallstein

Kai Sina
Sühnewerk und Opferleben

GÖTTINGER STUDIEN ZUR GENERATIONSFORSCHUNG

Veröffentlichungen des DFG-Graduiertenkollegs
»Generationengeschichte«

Band 9

Herausgegeben von
Dirk Schumann



Kai Sina

Sühnewerk und Opferleben

Kunstreligion bei Walter Kempowski

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Hilfe der Kempowski Stiftung

sowie des DFG-Graduiertenkollegs »Generationengeschichte«

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2012

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond und der Frutiger

Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

unter Verwendung einer Fotografie von Walter Kempowski im Jahr 1980,

© picture-alliance / dpa

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen

ISBN (print) 978-3-8353-1089-6

ISBN (eBook, pdf) 978-3-8353-2232-5

*»Wissen Sie, Céleste, ich möchte, daß mein Werk in der Literatur
eine Kathedrale darstellt.«*

Dieses Zitat markiert Kempowski in seiner Ausgabe von Céleste Albaret:
Monsieur Proust. Aufgezeichnet von Georges Belmont.
München 1978,* S. 252.

Inhalt

I. Einleitung

1. Das Werk als Liturgie – Heuristik	11
Von der Unfähigkeit, ohne einen Gott zu trauern (13) Kempowskis moderne Gegenmoderne und die Frage der Religion (16)	
2. Kunstreligion – Begriffsklärung I	18
3. Werk – Begriffsklärung II	25
4. Ausblick	30

II. Autor

1. Gesicht hinter Masken – Rollenspiele	35
2. »die FüÙe immer auf diesem Stein« – Autor am Werk	43
3. »Identifizieren mit Christus« – Kreuzesnachfolge	47
4. »Armarium«, »Skriptorium« und das »geheime Zentrum« – Kloster Kreienhoop	58
5. »Wer soll es denn sonst tun?« – Rhetorik der Bürde.	62
6. Mit dem »Pinsel« geschrieben auf die »Stirn« – Stigmatisierung und Ausgrenzung	65
Ein »hochbegabter, ästhetisch versierter Schriftsteller« – Kempowskis Debüt (67) »hermetische Eingeschlossenheit?« – Kempowski und die Wissenschaft (69) »Kaum beweisbar werde ich geschnitten« – Kempowski und die Literaturkritik (70)	
7. Kunstreligion vs. Bürgerlichkeit – Bedürfnisse	79
»stefan george spielen« – Künstlerkult und Komik (79) »im Sinne von Thomas Mann« ein »amtlich bestätigter Dichter« – Bürgerkünstler (80) »Du bist nicht wie die andern« – Ausgrenzungskult (83)	
8. »verhunzte« Gegenwart, »intakte« Vergangenheit – Gegenmoderne	88
»weil Gott dich so haben wollte« – Pädagogik (91) »unversehrt ihr altertümliches Aussehen« – Provinzialität (98) »stille Messen« nach »altem Ritus« – Katholizismus (103)	
9. Prinzip und Pose – Fazit	107

III. Poetik

1. Das Werk als »Antwort« auf den abwesenden Gott – Religion und Poetik	109
2. »ich sehe mich eigentlich nicht als Historiker« – Spurensicherung	114
3. Re-Präsenz – Wiederbelebung der Vergangenheit Sinnlichkeit und Übertragung – Eidetik (120) »ein eigenartiger Reiz« – Spiritualität (124) Erzählen aus der Sphäre der Vergangenheit – Der Autor als Medium (126)	119
4. Mitleid, durch Kälte oder Wärme? – Wirkungsabsichten Familie – Mitleid I (130) Bürgertum – Mitleid II (131) Menschheit – Mitleid III (134) »Nachsicht« und »Vergebung« – Das Werk der Barm- herzigkeit (135)	128
5. »Seht euch vor, daß ...« – Aufklärung	137
6. »Kirchen werden zu Erinnerungshäusern« – Totenkult und Apotheose	141
7. »Anwalt der toten Seelen« – Gerechtigkeit	144
8. Hinter den »schrecklichen Verallgemeinerungen« – Anthropologie »sich in den Mitteilungen der vielen Menschen verlieren« – Vielfalt (148) »seit Adam und Eva nicht geändert« – Einheit (150)	148
9. »kleine Organismen« in einen »Zusammenhang« stellen – Volksromantik	153
10. Sammler? Autor! – Selbstrechtfertigungen	159
11. Versöhnung und Verteidigung – Fazit	164

IV. Werk

1. »Mega«? – Werkästhetik I »Verbundsystem« – schwache Werkästhetik (171) »keine Lücke mehr« – starke Werkästhetik (174) Ganzheit des Werks, Ganzheit der Welt – These (176)	167
2. »Immer nach Hause« – <i>Deutsche Chronik</i> Mythos und Tradition – Familienbilder und -funktionen (180) Distan- zierung und Normalisierung – Familie in Zeiten des Krieges (187) Vereinzelung und Haltlosigkeit – Die Kempowskis. Verfall einer Fami- lie (193) <i>nóstos</i> und <i>álgos</i> – Sehnsuchtsort: Erinnerung (196) Erzähler ≈ Autor – Metafiktion (198) Geborgenheit <i>und</i> Analyse – Erinnerungs-	177

und Erzählformen (200) »Restaurator müßte man werden« – Archivierung und Wiederherstellung (201) »diese schattenhaften Eindrücke« – Aufdeckung und Aussprache (207)	
3. Romantik und Heilsgeschichte – Fazit	209
4. »Hier entspringt die Nabelschnur« – Werkästhetik II	212
Mikrokosmos / Makrokosmos – Werksstruktur (212) »ins reine kommen miteinander« – Werkfunktion (217)	
5. Das »Summen«, die »Liebe« und ein »Zauberwort« – <i>Das Echolot</i>	221
Ein »denunziatorisches Unternehmen« – Ordnung und Verwirrung (224)	
Lebensläufe, diachron – Textstrukturen I (226) Dialoge, synchron – Textstrukturen II (233) Sinnenzug <i>im</i> Text (241) Sinnstiftung <i>um</i> den Text (244)	
6. Kunstreligion und Religion – Fazit	252
 Dank	 255
 Literaturverzeichnis	 257
Primärliteratur / Quellen (258) Sekundärliteratur (262) Presseartikel, Interviews, Verlagsmaterial (274) audiovisuelle Medien, Internetquellen (281) Abbildungsnachweis (282)	

I. Einleitung

1. Das Werk als Liturgie – Heuristik

In einer handschriftlichen Skizze (Abb. 1), die auf den 1. Januar 2003 datiert, umreißt Walter Kempowski den Gesamtzusammenhang seines Werks anhand des historischen Zeitraums, den es abbildet.¹

»OL«, das *Ortslinien*-Projekt, »eine multimediale Durchdringung des geschichtlichen Raumes von 1850 bis 2000: ein gigantischer ›Text‹ aus Aufzeichnungen, Fotografien, Gemälden, Filmen, Tonaufnahmen«,² verwirklicht Kempowski bis zu seinem Tod am 5. Oktober 2007 nicht mehr. Vollendet werden konnte hingegen die *Deutsche Chronik*, veröffentlicht zwischen 1971 und 1984. Die Chronik verbindet in ihrer Schlussfassung sechs auto- und familienbiographische Romane, flankiert von drei Befragungsbänden.³ In ihr sind die Jahre von der Jahrhundertwende bis in die späten fünfziger Jahre in einer Erzählung über drei Generationen der Familie Kempowski umfasst, darunter *Tadellöser & Wolff*, der bis heute populärste Roman des Autors. Die Jahre des Zweiten Weltkriegs – genauer: verschiedene Ausschnitte aus den Jahren 1941 bis 1945 – bilden den Zeitraum der zehnbändigen Collage *Echlot. Ein kollektives Tagebuch*, publiziert zwischen 1993 und 2005 und in dieser Skizze als »E« verzeichnet.

Während die Chronik nun mit einem schmalen, horizontalen Rechteck eingezeichnet ist, das eine diachrone Zeitachse darstellt, wird das *Echlot* durch ein zwar ebenso schmales, dabei aber kürzeres und vertikal ausgerichtetes Rechteck verzeichnet, das den Geschichtsverlauf der Familienchronik – buchstäblich – als Tiefenmessung erweitert. Das zeitliche Nacheinander dreier Generationen, das die *Deutsche Chronik* strukturell organisiert, ergänzt das *Echlot* durch die ins Tausendfache aufgefächerte Dimension der Gleichzeitigkeit.

Darunter dann der Titel: »Die Improperien«. Damit wird das literarische Geschichtswerk mit den »ergreifenden Klagen des Gekreuzigten über die gren-

1 Kulturstiftung der Länder (Hg.): Walter Kempowskis Archive. Konzeption: Dirk Hempel. Berlin 2006, S. 27 sowie WKA 1192.

2 Dirk Hempel: Walter Kempowski. Eine bürgerliche Biographie. München 2007, S. 248. Vgl. zu *Ortslinien* ausführlicher ders.: Der Autor im »Leib der Geschichte«: Walter Kempowskis Multimedia-Projekt *Ortslinien*. In: Detlev Schöttker (Hg.): Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung. München 2008, S. 217-223.

3 Die sechs Romane in der Reihenfolge ihres Erscheinens: *Tadellöser & Wolff* (1971), *Uns geht's ja noch gold* (1972), *Ein Kapitel für sich* (1975), *Aus großer Zeit* (1978), *Schöne Aussicht* (1981), *Herzlich Willkommen* (1984). Die drei Befragungsbände: *Haben Sie Hitler gesehen?* (1973), *Schule. Immer so durchgemogelt. Erinnerungen an unsere Schulzeit* (1974), *Haben Sie davon gewußt?* (1979).

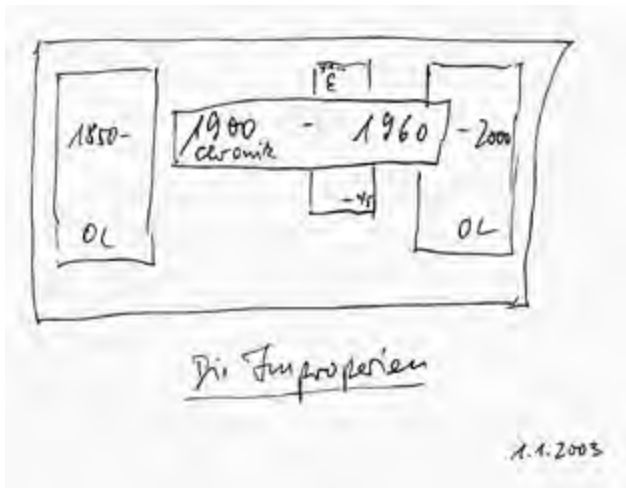


Abb. 1: Das Werk als Liturgie: »Die Improperien«

zenlose Undankbarkeit seitens seines Volkes« in Beziehung gesetzt, die in der römisch-katholischen Karfreitagliturgie »während der Adoratio crucis abwechselnd von zwei Solisten u. zwei Chören gesungen werden«, wie man im *Liturgischen Handlexikon* in Kempowskis Bibliothek nachlesen kann.⁴

Was lässt sich aus dieser Konstellation nun schließen? Zunächst: Die Skizze veranschaulicht Kempowskis Verständnis großer Teile seines literarischen Schaffens als organische Einheit, als in sich geschlossenes Werk.⁵ Einen Hinweis auf das zusammenhangstiftende Element dieser Einheit liefert die Bezugnahme auf die Religion. Der Titel verweist auf den Glutkern der für den westlichen Kulturkreis »großen Erzählung« schlechthin: das göttliche, im Narrativ von Passion, Kreuzigung und Auferstehung verdichtete Heilsgeschehen.⁶ Zwar bleibt der Bezug auf dieses eschatologische Modell an dieser Stelle durchaus noch unscharf. Zweierlei kann allerdings bereits festgehalten werden: einerseits die Tatsache, dass Kempowski sein Werk auf die Religion bezieht, andererseits,

4 Joseph Braun: *Liturgisches Handlexikon*. Unveränderter Nachdruck der zweiten, verbesserten und sehr vermehrten Auflage von 1924. München 1993, * S. 140.

5 Zu den Merkmalen traditioneller Werkästhetik Horst Thomé: *Werk*. In: *RLW*, Bd. 3, S. 832-834.

6 Willibald Sandler: *Christentum als große Erzählung. Anstöße für eine narrative Theologie*. Abrufbar unter: <http://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/315.html> (letzter Zugriff: 28.2.2012).

dass dem Werk als liturgischem Text offenbar eine religiöse Funktion zugewiesen wird. Diese beiden Beobachtungen – einerseits die *Bezugnahme* der Literatur auf die Religion und andererseits eine damit verbundene *Funktionalisierung* der Literatur im Sinne der Religion – deuten in ihrem Zusammenspiel auf einen kunstreligiösen Modus des Gesamtentwurfs. Anders gesagt: Der Autor versteht sein Kunstwerk als Liturgie – und damit als religiöse Praxis.

Damit bestätigt die Skizze eine Vermutung, die an anderer Stelle bereits ausgesprochen wurde, ohne von der Forschung bislang wirklich ernst genommen zu werden: »Es wäre die Frage nach der Religion«, schreibt Kempowskis erster Lektor und langjähriger Weggefährte Fritz J. Raddatz und fragt sich, »ob da irgendwo tief verborgen unter den Hunderttausend seiner Sammelsurien eine klitzekleine Hauskapelle versteckt ist, in der er – ein frommer Ketzer – Exerziten zelebriert, die Messe zu nennen er sich verbietet.«⁷ Was es mit dieser »klitzekleinen Hauskapelle« auf sich hat, oder genauer: welche Bezüge und Funktionen dem Zusammenspiel von Religion und Kunst bei Kempowski zugrunde liegen – darum soll es in dieser Studie gehen.

Die Suchoptik lässt sich zunächst genauer bestimmen. Die »Improprien«-Skizze darf hierbei keinesfalls in einem allzu engen Sinne als »hermeneutischer Schlüssel« zum Werk- und Autorschaftsverständnis Kempowskis verstanden werden (und schon gar nicht zu dessen persönlicher Religiosität). Dieser Autor vollzieht nicht nur im Januar 2003, sondern beständig nachträgliche Vereinheitlichungen seiner literarischen Produktion zum ganzheitlichen Werkverbund. Dabei spielt die Religion für die literarische Verarbeitung der deutschen Geschichte zwar von Beginn an eine zentrale Rolle, von den »Improprien« ist allerdings erst spät die Rede. Der Skizze kommt an dieser Stelle die Funktion einer Heuristik zu, die der Studie schlaglichtartig einige Perspektiven eröffnen kann.

Von der Unfähigkeit, ohne einen Gott zu trauern

Dass die Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs bislang nicht oder nur unzureichend verarbeitet wurde – das ist eine Grundüberzeugung Kempowskis. »Was bislang wirklich fehlt«, so konstatiert er 2002 in einem Interview, »ist ein Moment der Trauer vor dieser mitteleuropäischen Katastrophe.«⁸ Worauf sich diese Aussage bezieht, ist unschwer ersichtlich, nämlich auf Alexander und

7 Fritz J. Raddatz: Nie mehr »Kalter Hund« oder vom Umschlag der Ethnologie in die Literatur. Über Walter Kempowski als Historiographen des deutschen Bürgertums. In: Ders.: »Schreiben heißt, sein Herz rein waschen«. Literarische Essays. Springe 2007, S. 185-210, hier S. 187.

8 Sven Felix Kellerhoff: »Das ist doch eine Medienblase«. Warum sich die Deutschen an den Luftkrieg erinnern. Ein Gespräch mit Walter Kempowski. In: Die Welt, 12. 12. 2002.

Margarete Mitscherlichs wirkungsmächtige These von der *Unfähigkeit zu trauern* (1967). Dieser sozialpsychologischen Studie zufolge, die Kempowski schon früh und zumindest in ihren einleitenden Kapiteln gründlich studiert (wovon Anstreichungen zeugen),⁹ hatte das Ausbleiben von »Trauerreaktionen nach einer nationalen Katastrophe größten Ausmaßes«,¹⁰ die »auffallende Gefühlsstarre, mit der auf die Leichenberge in den Konzentrationslagern, das Verschwinden der deutschen Heere in Gefangenschaft, die Nachricht über den millionenfachen Mord an Juden, Polen, Russen, über den Mord an den politischen Gegnern aus den eigenen Reihen geantwortet wurde«,¹¹ lang anhaltende Negativfolgen für die geistige Physiognomie der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft. Diese sei gekennzeichnet durch die »Verleugnung der Vergangenheit«,¹² die Abschirmung vor der »überwältigenden Schuldlast«¹³ und eine daraus resultierende »tiefe Kluft der Entfremdung«.¹⁴ Ohne eine effektive Trauerarbeit sei dieser Zustand keinesfalls aufzuheben, denn nur diese setze »Kräfte für neue Objektbesetzungen, neue Identifizierungen, neue Liebes- und Interesseszuwendungen frei«.¹⁵

Folgt man Kempowski, so hält der bei Mitscherlich umrissene Zustand weiterhin an. Er lässt sich – und damit modifiziert Kempowski die Argumentation in einem entscheidenden Punkt – auf ein unangemessenes, weil *gottloses* Gedenken zurückführen: »Nun werden wir Zeuge von kitschigen Mahnminuten«, so kommentiert er im Tagebuch vom 6. Oktober 1983 die Fernsehübertragungen einer Gedenkveranstaltung; »das konnte ich schon in der Kirche nicht leiden, das stille Gebet (wenn alle bis zwanzig zählen), oder auf Lehrerversammlungen: ›Erheben wir uns zur Totenehrung.‹ Menschenketten und ähnliches: Leute tun das, die an Gott nicht glauben.«¹⁶ Im Tagebucheintrag vom 6. November 1989 kommt diese Klage als fatalistische Krisendiagnostik und kulturkritisches Entfremdungspostulat zum Ausdruck: »Tragisch ist es, daß [...] die Deutschen ihre Bindung zu Gott, diesem trigonometrischen Punkt, verlieren, der allein helfen könnte beim Bewältigen des nicht zu Bewältigenden. Sie haben die Leinen gekappt und treiben nun den Fluß hinunter auf die Fälle zu.«¹⁷

9 Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1969.*

10 Ebd., S. 9.

11 Ebd., S. 40.

12 Ebd., S. 27.

13 Ebd., S. 42.

14 Ebd., S. 16.

15 Ebd., S. 78.

16 Sirius, S. 471.

17 Alkor, S. 498.

Dass Krieg und Massenmord nicht zu bewältigen seien, diese These liest und unterstreicht Kempowski auch bei Mitscherlich: »Es ist klar, daß man millionenfachen Mord nicht ›bewältigen‹ kann.«¹⁸ Allerdings schließt er sich dieser pessimistischen Sichtweise nur teilweise an: Bei Gott »allein«, diesem »trigonometrischen Punkt«, ist das möglich, was den Sozialpsychologen ganz unmöglich erscheint: das »Bewältigen des nicht zu Bewältigenden«.

Vor diesem Hintergrund lässt sich Kempowskis Aktualisierung der Liturgie im Medium der Literatur als *Gegenmodell* zum kollektiven Gedenken einer modernen, gottlosen Gesellschaft verstehen.¹⁹ Mit dem literarischen Werk wird ein Gottesdienst ausgerichtet, der eine erstmals angemessene, ja im vollen Wortsinne erlösende Trauer angesichts der katastrophalen deutschen Geschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ermöglichen will – und der Vermittler zwischen den Sphären, so lässt sich folgern, ist kein anderer als der Autor selbst, der Einzige unter den Gottlosen, der mit seinem Werk die Verbindung zum »trigonometrischen Punkt« aufrechterhält.

Was es mit diesem Vorhaben genauer auf sich hat, zeigt ein näherer Blick auf die von Kempowski aufgerufene Liturgie. In den römisch-katholischen Improperien stehen der Priester und die Gemeinde stellvertretend für den Gekreuzigten und das Volk.²⁰ Der Priester formuliert die verzweifelten Klagen des Menschensohns: »Mein Volk, was habe ich dir getan, /womit nur habe ich dich betrübt?/Antworte mir.« Die Gemeinde antwortet mit ihrem Bußgesang: »Heiliger, unsterblicher Gott, erbarme dich unser.« Direkt auf die Improperien erfolgt in der Passionsliturgie die Feier der Heiligen Kommunion, die der Priester mit den Worten beschließt: »Allmächtiger, ewiger Gott, /durch den Tod und die Auferstehung deines Sohnes /hast du uns das neue Leben geschenkt.« Das heißt: Die Bezeichnung des literarischen Werks als »Improperien« interpretiert die *Literatur* als *Liturgie* und, damit verbunden, die *Rezeption* als ein *Sakrament*, das auf nichts Geringeres als die heilbringende Erlösung vom Nicht-Bewältigbaren hofft.

18 Mitscherlich: Unfähigkeit zu trauern, S. 24.

19 Nur am Rande sei hier darauf hingewiesen, dass in der Tat nach 1945 nicht nur in Deutschland traditionelle Muster kollektiver Trauer nicht wieder aufgegriffen werden konnten, was nicht nur, aber auch auf eine weitgehende Ablösung religiöser Muster hinauslief (vgl. Jay Winter: *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History.* Cambridge 1995, S. 9 und 228 f.).

20 Vgl. Schott-Meßbuch. Originaltexte der authentischen deutschen Ausgabe des Meßbuchs und des Meßlektionars. Mit Einführungen herausgegeben von den Benediktinern der Erzabtei Beuron. Freiburg, Basel u. a. 1984, S. 188 ff.

Kempowskis moderne Gegenmoderne und die Frage der Religion

Dabei lässt sich nicht bloß in der »Improperien«-Skizze eine eigentümliche Sympathie Kempowskis zum Katholizismus erkennen, der sich damit, wie es scheint, in eine wichtige Tradition der Literaturgeschichte einreihet: »Viele Autoren der Moderne, und keineswegs nur katholische, erinnerten an katholische Riten oder griffen auf katholische Formen zurück, um spezifische Situationen der Moderne scharf zu profilieren«, hält Helmuth Kiesel bereits in den einleitenden Kapiteln seiner *Geschichte der literarischen Moderne* fest.²¹ Während das protestantische Pfarrhaus (und vor allem die Ablösung von ihm) als ein maßgeblicher Impulsgeber der deutschen Literatur beschrieben wurde,²² wird der Katholizismus »mit der Moderne, aber im Widerspruch zu ihr, zu einer literarisch bedeutenden Kraft«,²³ angefangen bei James Joyce und Oscar Wilde über Gottfried Benn und Bertolt Brecht bis zu Günter Grass – oder eben Walter Kempowski mit seinen »Improperien«.

Die Neigung Kempowskis zur einen heiligen, katholischen und apostolischen Kirche wurde hier und da bereits erwähnt, ohne jemals eingehender untersucht worden zu sein. Der bekennende Katholik Martin Mosebach, dessen umstrittener Essay über den Verfall der alten Liturgie im Bücherregal des Dichterhauses steht,²⁴ spricht von Kempowski als »Kenner alter liturgischer Dichtung«,²⁵ an

21 Helmuth Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im 20. Jahrhundert*. München 2004, S. 71. Kiesel hebt darüber hinaus zwei Aspekte hervor, die für den in dieser Studie zugrunde liegenden Moderne-Begriff von zentraler Bedeutung sind: 1. Versteht man die literarische Moderne seit ca. 1900 als »einen Prozeß aus Prozessen, die den Möglichkeitsspielraum modernen Schreibens in vielerlei Richtungen ausgeschritten haben«, geht man also davon aus, dass sich die Moderne durch eine »nicht reduzierbare Pluralität« auszeichnet, so ist diese Epoche »auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts keineswegs ermüdet, sondern produktiv und innovativ geblieben« (Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 10 f.). Die sog. Postmoderne, die den Verlust von Ganzheit im Gegensatz zur Moderne positiv bewertet, die Vielheit erkennt, wo die Moderne von Zerfall spricht, potenziert demnach modernes Denken, kann dabei selbst jedoch als Spielart modernen Denkens begriffen werden. 2. In seiner »semantischen Spaltung« (V. Žmegač) steht der Modernebegriff nicht nur für befürwortende Haltungen gegenüber dem Prozess der Moderne, sondern auch für jene Positionen, die die Moderne mit »kritischer Gegenstimme« (S. Vietta) begleiten und sich verallgemeinernd mit dem Begriff »Gegenmoderne« belegen lassen.

22 Vgl. hierzu weiterhin grundlegend Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne*. Göttingen 1958.

23 Kiesel: *Geschichte der literarischen Moderne*, S. 72.

24 Martin Mosebach: *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*. Wien, Leipzig ²2002,* mit persönlicher Widmung Mosebachs.

25 Ders.: *Wir alle stecken im Jammerkleid unserer Zeitgenossenschaft*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.5.2007.

anderer Stelle deutet er eine christliche Lesart des *Echolot* an.²⁶ Edo Reents bezeichnet Kempowski in seinem Nachruf als »Protestant und Herzenskatholik«. ²⁷ Und Dirk Hempel spricht in seiner Biographie gar von einer die gesamte Lebenszeit überdauernden »Affinität«²⁸ zum Katholizismus, die schon den Rostocker Gymnasiasten und späteren Studenten der Pädagogischen Hochschule Göttingen beständig in die Heilige Messe getrieben habe. Die Reichweite dieser »Affinität« und ihre Bedeutung für Kempowskis kritisches Moderneverständnis sind bislang allerdings offen geblieben – und werden in dieser Studie zu prüfen sein.

Neben den Hinweisen auf Kempowskis konfessionelle Neigung finden sich in der Literatur bereits einige Versuche, die Religion als Deutungsrahmen an das Werk heranzutragen: Die »Neutralität, ja Naivität« Kempowskis, die sich im vollständigen Verzicht auf Bewertungen des Dargestellten zeige, nehme »gewissermaßen Gottes Gerechtigkeit« vorweg, vermutet Michael Rutschky.²⁹ Eine christliche Ausrichtung der Dichtermision unterstellt auch (der allerdings protestantische) Johannes Rau, wenn er Kempowski im Amt des Bundespräsidenten besucht: »Vielleicht ist der geheime Schwerpunkt Ihrer ganzen literarischen Arbeit jenes Wort, das heute so altmodisch klingt und das doch ein Ausweis tiefer Menschlichkeit ist: Barmherzigkeit. Jenes Wort, das im Zentrum der christlichen Gottesvorstellung steht.«³⁰ Und in der katholischen Kulturzeitschrift *Stimmen der Zeit* bezeichnet Michael Braun die nachgelassenen Haftgedichte als »Gedächtnis der Frömmigkeit«, das sich »gegen nihilistische, materialistische oder postmoderne Tendenzen« behauptet.³¹

Dagegen verzeichnet die Wissenschaft bisher nur zwei Beiträge zur Religion im Werk Kempowskis – einerseits einen 2006 publizierten Artikel, der sich mit »pietistisch geprägten Strukturprinzipien« des *Echolot* auseinandersetzt,³² ande-

26 Vgl. ders.: Der Krieg ist der Vater des Romans. Rede auf Walter Kempowski aus Anlaß der Verleihung des Heimito-von-Doderer-Preises. In: Ders.: *Schöne Literatur. Essays*. München 2006, S. 187-199.

27 Edo Reents: In der Echokammer seines Jahrhunderts. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.10.2007.

28 Hempel: *Biographie*, S. 84.

29 Michael Rutschky: Unbelebte Erinnerung. Der Schriftsteller Walter Kempowski. In: *Merkur* 57, 1 (2003), S. 127-140, hier S. 136.

30 Bundespräsident Johannes Rau: Tischrede beim Abendessen zu Ehren von Walter Kempowski im Haus am Kreienhoop, Nartum 5. Juni 2004. In: Ders.: *Reden und Interviews*. Berlin 2004, Bd. 5,2, S. 372-376, hier S. 373 f.

31 Michael Braun: o. T. [Rez. zu Walter Kempowski: *Langmu!*]. In: *Stimmen der Zeit* 227, 9 (2009), S. 642 f., hier S. 642.

32 Henning Hermann-Trentepohl: »Das sind meine lieben Toten« – Walter Kempowskis *Echolor*-Projekt. In: Wilfried Wilms, William Rasch (Hg.): *Bombs Away! Representing the Air War over Europe and Japan*. Amsterdam, New York 2006, S. 81-96, hier S. 84.

rerseits eine 2011 veröffentlichte theologische Dissertation über biblische Motive im Romanwerk, zu der Kempowski noch vor seinem Tod selbst den Titel beisteuerte.³³

Diese Studie ergänzt, erweitert und präzisiert diese Betrachtungen zur Religion bei Kempowski nicht nur in ihren Bezügen, sondern auch in ihrem Funktionsverhältnis zu dessen Autorschaft, Poetik und Werk. Dabei macht die Öffnung der Perspektive hin zu Kempowskis Geschichts- und Modernebegriff die Einbindung auch solcher Aspekte möglich und nötig, die aus einem allzu eng gefassten Horizont herausfallen würden. Oder anders gesagt: Der *kunstreligiöse Anspruch*, den Kempowski mit seinem Werk und darüber hinaus mit sich als Autor und seiner Poetik verbindet, lässt sich durch die einseitige Bestimmung allein der *religiösen Motive* nicht hinreichend erfassen.

Dabei verspricht nicht nur dieser Ansatz, sondern auch die zugrunde liegende Quellenbasis einen neuen Blick. Neben unterschiedlichen literarischen und nicht-literarischen, bildlichen und filmischen Zeugnissen, die zwischen der Publikation von *Im Block* (1969) und den postum veröffentlichten Gedichten *Langmut* (2009) erschienen sind, werde ich auf verschiedene Bestände des Nachlasses zurückgreifen, die von der bisherigen Forschung entweder unbeachtet geblieben oder aber nicht in dem hier zur Debatte stehenden Zusammenhang gesehen worden sind.

Dieses Vorhaben verlangt zunächst die Klärung zweier Begriffe, die sich beide aus der »Improperien«-Skizze herleiten. Zum einen stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Religion, das hier unter dem Begriff der *Kunstreligion* zusammengefasst wird. Überdies wurde bislang von einem *Werk* gesprochen, ohne dass hinreichend geklärt worden ist, was es mit dieser Kategorie genau auf sich haben soll. Der in beiden Fällen ausführliche Forschungsstand ermöglicht darüber hinaus den – wiederum nur schlaglichtartigen – Aufweis einiger literaturgeschichtlicher Fluchtlinien, in denen sich Kempowski mit seinem Entwurf zu bewegen scheint.

2. Kunstreligion – Begriffsklärung I

Mit der Untersuchung der ästhetischen Theorie und literarischen Praxis der Romantik sowie ihrer Impulse bis in die Moderne hinein hat die historische Erforschung und theoretische Reflexion der »Kunstreligion« in den letzten Jah-

33 Gita Leber: »Die Spiegelung Gottes«. Walter Kempowski theologisch gelesen. Berlin 2011. Diese Arbeit ist nach Fertigstellung des Typoskripts erschienen und konnte leider nicht weitergehend berücksichtigt werden.

ren eine bemerkenswerte Konjunktur erfahren.³⁴ Entgegen der nicht selten ebenso diffusen wie pejorativen Verwendung als Sammelbegriff für unterschiedlichste Phänomene des Kunst- und Künstlerkults vor allem im Feuilleton, bemüht sich die Wissenschaft seit einiger Zeit um die Konturierung eines terminologischen Status, prägnant zusammengefasst – und zum begrifflichen Kanon erhoben – im *Handbuch Literaturwissenschaft*. Drei Bedingungen müssen demnach gegeben sein, um eine begrifflich trennscharfe Rede von Kunstreligion zu rechtfertigen: 1. die »funktionale Ausdifferenzierung« von Kunst und Religion in zwei unterschiedliche soziale Teilsysteme, 2. eine »wesentliche und emphatische Bezugnahme« der Kunst auf die Religion sowie 3. der Anspruch, der Kunst »bestimmte Funktionen der Religion zuzuschreiben«.³⁵

Dieser eng gefasste Begriff von Kunstreligion grenzt sich ab von einem rein funktional gedachten Religionsbegriff, der in den letzten Jahren vor allem im Bereich der Kulturwissenschaft zur Beschreibung unterschiedlichster Phänomene herangezogen wurde, soweit sie nur eine irgendwie geordnete Sinnkonzeption aufweisen und damit (möglicherweise) sinnstiftend wirken – das Hollywood-Kino etwa, wenn es vom Sieg der wenigen Guten gegen die Macht des Bösen erzählt und damit im Chaos des modernen Wertpluralismus letztverbindliche Orientierung zu bieten sucht.³⁶

Die Kritik an solch einer Begriffsverwendung läuft in der Regel – und in der Regel zu Recht – darauf hinaus, dass funktionale Modelle die Gegenstände, auf die sie sich beziehen, als austauschbar erscheinen lassen.³⁷ Die terminologische Rede von Kunstreligion beruht dagegen auf einer als eigenständig vorausgesetzten Kunst, die sich auf eine sowohl empirisch als auch logisch vorgängige Religion bezieht, um eine oder mehrere ihrer Funktionen zu übernehmen.

Die Begriffe »Bezug« und »Funktion« bedürfen allerdings näherer Erläuterung. Der Bezug der Kunst auf die Religion kann sich einerseits auf die »semiotisch-theoretischen Aspekte« erstrecken, die Mythen, Dogmen und Legenden einer Religion, in denen die »Lehre von einem Numinosen« entfaltet wird, sowie andererseits auf die »sozialpragmatischen Aspekte«, das heißt auf die Riten, Ethiken, Institutionen einer Religion.³⁸ Soweit sich das Kunstwerk – oder die im

34 Vgl. Kai Sina: Kunst – Religion – Kunstreligion. Ein Forschungsüberblick. In: Zeitschrift für Germanistik 2 (2011), S. 337-344.

35 Heinrich Detering: Religion. In: HLW, Bd. 1, S. 382-395, vgl. hierzu S. 393.

36 Dieses und weitere Beispiele finden sich belegt bei Friedrich Wilhelm Graf: Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur. München 2007, S. 59 ff.

37 »Ja die Entwicklung von Substitutionsregeln [...] mittels deren man einen Terminus durch Äquivalente austauschen kann, ist geradezu das Wesen funktionaler Methoden.« (Robert Spaemann (1972), zit. nach Hermann Lübke: Religion nach der Aufklärung. München 32004, S. 228.)

38 Detering: Religion, S. 383.

Folgenden stets mitgedachte Künstlerfigur – auf die semiotisch-theoretische Seite der Religion bezieht, auf textförmig verfasste Glaubensinhalte also, ist von einem *intertextuellen Verweis* zu sprechen; bezieht sich die Kunst hingegen auf den Bereich der nicht-textuellen Manifestation von Religion, ist von *extratextuellen Verweisen* auszugehen.³⁹ Dabei ist es zweitrangig, welche Reichweite dem jeweiligen Bezug der Kunst auf die Religion zukommt, ob also einzelne, einige oder sämtliche Elemente übernommen werden. »In jedem Fall aber und per definitionem«, so ist mit Heinrich Detering festzuhalten, »sind diese Bezüge sowohl durch Schnittmengen als auch durch Differenzen bestimmt; ohne das Erstere wäre nicht von ›Kunstreligion‹, ohne das Letztere nicht von ›Kunstreligion‹ zu reden.«⁴⁰

Die inter- und extratextuelle Beziehung von Kunst und Religion ist nun allerdings noch kein genuines Merkmal von Kunstreligion, sondern kennzeichnet prinzipiell jede künstlerische Auseinandersetzung mit Religion. Um sinnvoll von Kunstreligion sprechen zu können, muss ein *pragmatischer Anspruch* hinzukommen: Das religiös aufgeladene Kunstwerk selbst muss mit der Absicht verbunden sein, segnen, weihen, erlösen zu wollen. Nimmt man nur die »Improperien«-Skizze vom 1. Januar 2003 und liest sie im Zusammenhang mit den Kommentaren zur Unfähigkeit, ohne einen Gott zu trauern, scheint ein eben solcher Fall bei Kempowski vorzuliegen.

Typologisch lassen sich dabei zwei Formen von Kunstreligion unterscheiden und an literaturgeschichtlichen Beispielen veranschaulichen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die beiden Modi im konkreten Einzelfall – und so auch bei Kempowski – durchaus mit- und nebeneinander auftreten können. Im *Modus der Kooperation* wird religiösen Wahrheiten durch das Medium der Kunst zu neuer Geltung verholfen, modellhaft verwirklicht bei Friedrich Gottlieb Klopstock: In gemeinsamen Lesungen wird neben oder auch anstelle der Bibel vortragen, was der Autor mit seiner Heiligen Schrift – dem *Messias* (1743–1748) – verkündigt. Entscheidend ist dabei der Anspruch, »daß es eben die sprachliche Gestalt des *Messias* ist (und nicht die der Bibel, wie erhaben diese selbst auch immer sein mag), die den Leser zu den überschwenglichen Wahrheiten der Religion hinreißen soll«.⁴¹ Die Kunst bezieht sich in diesem Fall also nicht nur intertextuell auf die Religion, sondern erhebt den Anspruch, die Heilige Schrift in der Vermittlung religiöser Erkenntnis zu übertreffen. Gäbe es diesen Anspruch nicht, ließe sich nicht von Kunstreligion sprechen. Ähnlich wird man

39 Lutz Danneberg: Kontext. In: RLW, Bd. 2, S. 333–337, hier S. 334.

40 Detering: Religion, S. 393, Hervorhebung im Original. Das auf den folgenden zwei Seiten entfaltete Konzept beruht auf diesem Artikel.

41 Bernd Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion. Göttingen 2006, zum *Messias* S. 205–260, hier S. 243.

bei Kempowski sehen, dass die Erhöhung der Kunst auf eine Überbietung zwar nicht der Religion, wohl aber ihrer Vermittlung durch eine Kirche zielt, die ihren wesenhaften Funktionen gegenwärtig nicht mehr befriedigend nachkomme, insofern also von der Kunst ersetzt werden müsse.

Diese der Konvergenz von Kunst und Religion eingeschriebene Kritik leitet über zum typologisch zweiten Bereich, dem *Modus der Konkurrenz*, in dem die Kunst die Religion kritisiert, ab- oder ersetzt. Hier wäre beispielhaft an Stefan Georges »ästhetischen Katholizismus« (Wolfgang Braungart) zu denken, insbesondere an den Kult um den jung verstorbenen Maximilian Kronberger, der zu einem neuen Gott erhoben und dessen Statue dem Jüngerkreis zur Huldigung empfohlen wird. In der Vorrede zu *Maximin* (1906) heißt es: »Wir können nun gierig nach leidenschaftlichen verehrungen in unsren weiheräumen seine säule aufstellen uns vor ihm niederwerfen und ihm huldigen woran die menschliche scheu uns gehindert hatte als er noch unter uns war.«⁴² Obgleich anhand des ›Maximin-Mythos‹ eine neue Religion etabliert werden soll, ist die Anlehnung an den religiösen Ritus deutlich erkennbar: das Niederstrecken der Weihekandidaten in der römisch-katholischen Ordination. Eben diese Bezugnahme auf die Religion auch im *Modus der Konkurrenz* ist für eine trennscharfe Rede von Kunstreligion notwendig.

Kunstreligiöse Phänomene können auf sämtlichen Ebenen der künstlerischen Kommunikation angelegt sein – in Form spiritueller Inspirationspoetiken auf der Ebene der *Produktion*; als Erhebung des Kunstwerks zum Heiligtum auf der Ebene des *Produkts*; auf der Ebene des *Produzenten* in Form der Überhöhung des Künstlers zum Propheten, Heiligen, Priester oder Gott; auf der Ebene der *Reproduktion* des Kunstwerks als Ritus oder Kult. Dabei handelt es sich um Eigenschaften, die allesamt von der Kunst und dem Künstler beansprucht oder ihnen im Laufe der Rezeptionsgeschichte zugeschrieben werden können.

Diese Begriffsklärung lässt sich durch eine historische Perspektive bereichern. Grundlegend für die Kunstreligion ist – dies wurde bereits betont – die Auffassung von ›Kunst‹ und ›Religion‹ als eigenständigen, unabhängigen Teilsystemen der Gesellschaft. Diese beidseitige Selbstständigkeit ist das Ergebnis eines Wandels, der sich in Deutschland um 1800 vollzieht und der die religiöse Aufladung einer als autonom gedachten Kunst nicht nur provoziert, sondern überhaupt erst ermöglicht.⁴³ Diese Aufladung reicht zunächst vom bereits genann-

42 Stefan George: Vorrede zu *Maximin*. In: Ders.: Werke. Ausgabe in vier Bänden. Nachdruck der von Robert Boehringer herausgegebenen Ausgabe (1976). München 1983, Bd. 2, S. 302-308, hier S. 302.

43 Vgl. hierzu grundlegend Auerochs: Entstehung der Kunstreligion sowie Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (Hg.): Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der

ten Klopstock in der Entstehungsphase der Genieästhetik, bis hin zur Forderung nach einer Synthese von Kunst und Religion unter dem Begriff der ›Kunstreligion‹ in der Frühromantik. Dabei begleitet die Heiligung der Kunst stets die Heiligung der Künstler. Stellt sich Klopstock in der Ode »An den Erlöser« (1773) noch in den Dienst einer herausragenden Vermittlung religiöser Wahrheit (»ich habe gesungen, / Versöhner Gottes, des neuen Bundes Gesang!«),⁴⁴ so planen Friedrich Schlegel und Novalis nicht nur, eine »neue Bibel zu schreiben, und auf Muhameds und Luthers Fußstapfen zu wandeln«,⁴⁵ sondern erheben sich gleich selbst zum »neuen Christus« und »wackern Paulus« einer neuen Universalreligion.⁴⁶

Silvio Vietta und Stephan Porombka formulieren als Einleitung zum zweiten Band ihrer historischen Rekonstruktion der Wechselbeziehungen von *Ästhetik – Religion – Säkularisierung* eine prägnante Bestimmung dieses Wandels:

Während die ästhetische Säkularisierung von der Renaissance bis zur Romantik im Wesentlichen darin bestand, dass sie die christlichen Glaubensgehalte ästhetisch *darstellte*, mithin die Ästhetik bei aller ästhetischer Transformation der Inhalte doch an jene rückgebunden bleibt, neigen ästhetische, aber auch politische und philosophische Programme seit der Romantik dazu, die Religion und ihr Bedeutungspotential zu *absorbieren* und zu *ersetzen*. Sie gewinnen für sich selbst an Bedeutung, indem sie sich so weit mit religiöser Bedeutung aufladen, dass sie Funktionen und Formen der Religion übernehmen.⁴⁷

Diese teilweise Übernahme der Religion durch die Kunst und den Künstler vollzieht sich mit steigender Emphase im Prozess der Moderne und ist – um bloß einige Beispiele an dieser Stelle zu nennen – von Theodor Storm über Stefan George bis zu Thomas Mann in den letzten Jahren untersucht worden.⁴⁸

Moderne in seiner historischen Entfaltung. Bd. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin, New York 2011.

- 44 Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Messias. In: Ders.: Hamburger Klopstock-Ausgabe. Abteilung Werke: IV 2 (Text). Hg. von Elisabeth Höpker-Herberg, Berlin, New York 1974, S. 301.
- 45 Friedrich Schlegel in einem Brief an Novalis vom 20. Oktober 1798 (Novalis: Werke. Tagebücher und Briefe: Kommentar. Hg. von Hans Jürgen Balmes. München, Wien 1987,* S. 577).
- 46 Friedrich Schlegel in einem Brief an Novalis vom 2. Dezember 1798 (ebd., S. 578).
- 47 Silvio Vietta, Stephan Porombka: Einleitung. Ästhetik – Religion – Säkularisierung in der klassischen Moderne. In: Dies. (Hg.): Ästhetik – Religion – Säkularisierung II. Die klassische Moderne. München 2009, S. 7–20, hier S. 7, Hervorhebung im Original.
- 48 Vgl. nacheinander zu den genannten Autoren die Arbeiten von Heinrich Detering: *Aquis submersus. Kunst, Religion und Kunstreligion bei Theodor Storm*. In: Manfred Jakubowski-Tiessen (Hg.): *Religion zwischen Kunst und Politik. Aspekte der Säkularisierung im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004, S. 48–67; Wolfgang Braungart: *Ästheti-*

Ist für die Zeit der Jahrhundertwende und die darauf folgenden Jahrzehnte ein vermehrtes Aufkommen kunstreligiöser Konzepte zu konstatieren – Überhöhungen, die nicht zuletzt als Reaktion auf die »doppelte Deklassierung des Schriftstellers durch den Markt und durch die Öffentlichkeit«⁴⁹ zu werten sind –, so sind für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Kulturraum weniger Autoren und literarische Werke zu nennen, die kunstreligiöse Überformungen im emphatischen Sinne erfahren. Für die Literatur um die Wende zum 21. Jahrhundert wurde das Phänomen der Kunstreligion sogar – vielleicht etwas vorschnell – auf dem Niveau von »Schwundstufen im Modus des Andenkens an etwas Heiliges«⁵⁰ gesehen. Dieser Niedergang liegt nicht zuletzt darin begründet, dass der Künstlerkult bei George etwa in zweifelhafter Nähe zur politischen Sphäre gesehen wurde,⁵¹ entsprechende Rollenmuster nach 1945 mithin problematisch wurden. An ihre Stelle trat in erster Linie das Paradigma kritisch-nonkonformistischer Autorschaft.⁵² Zwar finden sich weiterhin kunstreligiöse Muster in der deutschsprachigen Literatur: bei Gottfried Benn, Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß etwa.⁵³ Verbreitet hat sich das Phänomen jedoch vor allem im Bereich der internationalen Popkultur, die »in den künstlerisch avanciertesten Ausdrucksformen [...] ironische Strategien im Umgang mit diesem Künstler-Kult entwickelt« hat.⁵⁴ Vor diesem Hintergrund darf die sich in Walter Kempowskis »Improperien«-Skizze ab-

scher Katholizismus. Stefan Georges *Rituale der Literatur*. Tübingen 1997; Friedhelm Marx: *Künstler, Propheten, Heilige. Thomas Mann und die Kunstreligion der Jahrhundertwende*. In: *Thomas Mann Jahrbuch 11* (1998), S. 51-60; Heinrich Detering: *Thomas Mann oder Lübeck und die letzten Dinge*. In: Ders.: *Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk Storms, Hebbels, Groths, Thomas und Heinrich Manns*. Heide 2001, S. 166-193.

49 Lutz Winckler: *Autor – Markt – Publikum. Zur Geschichte der Literaturproduktion in Deutschland*. Berlin 1986, S. 100.

50 Gert Mattenklott: *Kunstreligion*. In: *Sinn und Form* 54, 1 (2002), S. 97-108, hier S. 105.

51 Vgl. für eine kritische Diskussion dieses Problems Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995, insb. S. 233-240.

52 Dieses Paradigma rekonstruiert Otto Lorenz: *Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien*. Wolfgang Koeppen, Peter Handke, Horst-Eberhard Richter. Tübingen 1998, S. 72-82.

53 Vgl. nacheinander zu den genannten Autoren die Untersuchungen von Antje Büssgen: »Die Transzendenz der schöpferischen Lust«. *Säkularisierungserfahrung und Kunst-Metaphysik bei Gottfried Benn*. In: Vietta, Porombka: *Ästhetik – Religion – Säkularisierung*, S. 167-195; Wolf-Daniel Hartwich: *Thomas Bernhard und der Gesang. Die Modernisierung der romantischen Kunstreligion in *Der Keller*, *Der Atem* und *Die Kälte**. In: Udo Bernbach, Hans Rudolf Vaget (Hg.): *Getauft auf Musik*. Würzburg 2006, S. 133-150; Dorothee Fuß: »Bedürfnis nach Heil«. *Zu den ästhetischen Projekten von Peter Handke und Botho Strauß*. Bielefeld 2001.

54 Detering: *Religion*, S. 394.

zeichnende Erhöhung der in einem emphatischen Sinne als ›Werk‹ verstandenen literarischen Produktion zur Liturgie für die deutschsprachige Literatur nach 1945 durchaus als unzeitgemäßer Fall gewertet werden.⁵⁵

Formen und Funktionen der unterschiedlichen kunstreligiösen Entwürfe lassen sich angesichts der Vielschichtigkeit der Einzelphänomene kaum auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Wohl aber lässt sich ein allgemeiner Problemzusammenhang beschreiben, auf den nicht nur Kempowski, sondern kunstreligiöse Bestrebungen seit der Goethezeit vielfach reagieren. Die Kunstreligion versteht sich – idealtypisch – seit ihrem Entstehen im 18. Jahrhundert und bis ins 20. Jahrhundert als ein vor allem deutsches »Oppositionsmodell zur westlichen Moderne«,⁵⁶ woraus sich ihre Tendenz zur konservativen bis gegenmodernen Kulturkritik ergibt.⁵⁷ Dieser Ausrichtung liegt im Kern ein romantisches Geschichtsverständnis zugrunde, das die Vergangenheit idealisiert, in der modernen Gegenwart einen Zustand der Entfremdung erkennt und der Kunst die Möglichkeit zur Wiederherstellung der als verloren geglaubten Einheit zuweist.⁵⁸ Dass Kempowski die Kritik an einer entfremdeten Moderne mit der Behauptung einer unvollständigen Verarbeitung des Zweiten Weltkriegs verbindet, auf die nun das zur Liturgie erhobene Werk reagiert, gehört zu jenen Eigenwilligkeiten, die immer wieder Gegenstand dieser Studie sein werden. Gerade die darin greifbare Verbindung von Religion (›Erlösung‹) und psychologischen Vorstellungen (›Bewältigung‹) führt zu einem übergreifenden Merkmal, das nicht nur moderner Religiosität, sondern potenziell jeder künstlerischen Auseinandersetzung mit der Religion in der Moderne eigen ist.

Gerhard Kaiser beschreibt, wie es »mit dem Verblassen der christlichen Gehalte zum kulturellen Ferment in weiten Bereichen der Gesellschaft und Kultur [...] zur freien Verfügbarkeit christlicher Motive, Bilder und Vorstellungen und damit zu ihrer uferlosen Verbreitung und Vermischung mit anderen Blickfeldern und Denkbildern [kommt]«,⁵⁹ In der Kunst der Moderne erscheint die

55 Dass die literarische Auseinandersetzung mit der Religion vom zweifelhaften Status der Kunstreligion unberührt bleibt, steht außer Frage. Mehr noch: Gerade für die Gegenwartsliteratur wird derzeit eine verstärkte Hinwendung zum Themenbereich der Religion konstatiert. Dies zeigt etwa der Sammelband von Albrecht Grözinger, Andreas Mauz, Adrian Portmann (Hg.): Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison. Würzburg 2009.

56 Dirk von Petersdorff: 200 Jahre deutsche Kunstreligion! In: Ders.: Verlorene Kämpfe. Essays. Frankfurt am Main 2001, S. 15-45, hier S. 22.

57 Vgl. Georg Bollenbeck: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders. München 2007, bes. S. 199-232.

58 Vgl. Detlef Kremer: Romantik. Stuttgart, Weimar ³2007, S. 74-78.

59 Gerhard Kaiser: Christus im Spiegel der Dichtung. Exemplarische Interpretationen vom Barock bis zur Gegenwart. Freiburg, Basel, Wien 1998, S. 19.

Religion vielfach in einer »entdogmatisierten und synkretistischen Form«,⁶⁰ sie erscheint, ähnlich wie der Text bei Roland Barthes, als »ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«. ⁶¹ Dieser Status lässt sich auch für die »Improprien« konstatieren, wobei die fremden Diskursformen – und dies ist entscheidend, um weiterhin trennscharf von Kunstreligion sprechen zu können – ihre jeweils bestimmbare Funktion in einer Gesamtstruktur übernehmen, die auf übergeordneter Ebene religiös kodifiziert ist. Bei Kempowski sind es neben der Psychologie bzw. Psychoanalyse vor allem Denkfiguren aus der romantischen Geschichtsphilosophie, aus dem traditionellen Aberglauben, die Fetischisierung historischer Artefakte sowie Elemente aus den Symbolwelten und Dogmenkatalogen nicht nur des Protestantismus, sondern auch des Katholizismus, die zu einem komplexen, streckenweise widersprüchlichen Sinnhorizont verbunden werden, der im Ganzen unter christlich-religiösen Vorzeichen steht. Damit ist der Begriff der Kunstreligion in der Moderne unbedingt auch im Sinne einer *künstlichen Religion* zu verstehen. Das Bedürfnis und der Zweifel des Schriftstellers Alexander Sowschick, den Kempowski als *alter ego* in seinem Roman *Hundstage* (1988) auftreten lässt, bringen diesen Status auf den Punkt: »Eine Religion müßte man stiften, dachte er. Aber was für eine?« ⁶²

3. Werk – Begriffsklärung II

Nun findet sich die »Improprien«-Skizze nicht nur unter der Signatur 1192 im schriftstellerischen Nachlass des Autors, der in der Berliner Akademie der Künste verwahrt wird, sondern auch als Faksimile in einer noch zu Lebzeiten erstellten Dokumentation des Vorlasses, die 2006 unter dem Titel *Walter Kempowskis Archive* von der Kulturstiftung der Länder als 269. Heft in der Reihe »Patrimonia« herausgegeben wurde. ⁶³ Konzipiert wurde das Heft von Dirk Hempel, einem langjährigen und engen Mitarbeiter des Autors, auf den außerdem ein Bildband über das Dichterhaus, ein umfangreicher Ausstellungskatalog, zahlreiche Aufsätze sowie die bislang einzige Biographie zurückgehen – in der sich ebenso die Angabe findet, der Autor wolle sein »Kempowski-Univer-

60 Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne, S. 66.

61 Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 190.

62 Ebd., S. 353.

63 Kulturstiftung der Länder: Walter Kempowskis Archive.

sum« als »Improperien« verstanden wissen.⁶⁴ Kempowski selbst weist erneut in einem Interview mit dem Fernsehsender 3sat auf die Bedeutung des liturgischen Gesangs für das Verständnis seines Gesamtwerks hin.⁶⁵

Auch wenn eingehende Erläuterungen des Religions- bzw. Liturgiebezugs in sämtlichen Fällen ausbleiben, müssen diese Bemühungen als *werkpolitische Strategien* bezeichnet werden, wie sie Steffen Martus für die Literaturgeschichte vom 17. bis zum 20. Jahrhundert nachgezeichnet hat – als Versuche also, den Blick der Leser, Kritiker und Philologen so auszurichten, dass sie das Werk »angemessen« und »richtig« wahrnehmen.⁶⁶ Der Versuch, mit den »Improperien« als hermeneutischer Anregung eine möglichst breite Aufmerksamkeit zu erzielen, spiegelt sich in den gewählten Publikationsorganen wider: Von der Liturgie als »Schlüssel« zum Werk ist nicht nur im Kulturfernsehen sowie der populärwissenschaftlichen, an ein breites Publikum gerichteten Biographie im *btb*-Taschenbuchverlag die Rede (jenem Verlag übrigens, der auch die Paperback-Rechte der Kempowski-Bücher besitzt), sondern eben auch in dem wohl eher an akademische Kreise gerichteten Heft der »Patrimonia«-Reihe, die »wissenschaftlich fundierte Einzelbetrachtungen ausgewählter Erwerbungsförderungen der Kulturstiftung der Länder«⁶⁷ präsentiert.

Die vorliegende Studie, der eben jene ausgewählte Skizze als Heuristik dient, darf schon jetzt als erfolgreiches Ergebnis der werkpolitischen Bemühungen Kempowskis bewertet werden – den Vorwurf der Naivität wird man jedoch nicht erheben können. Die Tatsache, dass die vom Autor vermittelten Inhalte dieser Studie wichtige Anregungen für ein bestimmtes Werk- und Autorschaftsverständnis liefern, diese Inhalte allerdings in rezeptionslenkender Absicht vermittelt worden sind, legt eine Doppelperspektive nahe: Als Beitrag zu einer

64 Hempel: Biographie, S. 248; außerdem: ders.: Haus Kreienhoop. Kempowskis zehnter Roman. Fotos von Frauke Reinke-Wöhl. Mit einem Geleitwort von Walter Kempowski. Fischerhude 2001; Kempowskis Lebensläufe. Hg. von der Akademie der Künste. Berlin 2007; »Ein endloser Dialog zwischen Irrsinnigen«. Kempowskis »Bloomsday '97«. In: Gert Theile (Hg.): Das Schöne und das Triviale. München 2003, S. 161-172; Autor, Erzähler und Collage in Walter Kempowskis Gesamtwerk. In: Carla A. Damiano, Jörg Drews, Doris Plöschberger (Hg.): »Was das nun wieder soll?« Von »Im Block« bis »Letzte Grüße«. Zu Werk und Leben Walter Kempowskis. Göttingen 2005, S. 21-33; Stuckrad-Barre und Kempowski. Eine Annäherung. In: Christine Künzel, Jörg Schöner (Hg.): Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007, S. 209-221; »Der Spuk verfliegt ...« Walter Kempowski in der Bundesrepublik. In: Walter Schmitz, Jörg Bernig (Hg.): Deutsch-deutsches Literatur-exil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik. Dresden 2009, S. 109-124.

65 Bühler Begegnungen (3sat, 8.4.2003).

66 Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte historischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Berlin, New York 2007.

67 <http://www.kulturstiftung.de/publikationen/patrimonia> (letzter Zugriff: 28.2.2012).

werkpolitisch aufgeklärten Hermeneutik geht es dieser Studie einerseits um die *interne Rekonstruktion* der kunstreligiösen Strukturen bei Kempowski auf der Ebene des Autors, der Poetik und des Werks sowie andererseits um die Frage nach der *externen Vermittlung* dieser Strukturen durch den Autor.

Ausgehend von dieser Problemlage lässt sich nun, wie bei Martus, »nach der Gegenständlichkeit von Literatur in Form eines Werks« und damit verbundenen »Textumgangsformen« fragen.⁶⁸ Wenngleich diese Frage bei Kempowski – dies zeigt bereits die Skizze – eine zentrale Rolle zu spielen scheint und auch in dieser Studie zu behandeln sein wird, will ich einen anderen Akzent setzen, der die Modellierung eines in produktiver Absicht weiteren Werkbegriffs erfordert.

Den literarischen Text begleiten nicht nur im Zuge seiner Publikation, sondern weit und lange darüber hinaus unterschiedlichste Zuschreibungen, die ihn zu einem öffentlichen Text machen – seien dies Zuschreibungen durch den Autor, den Verlag, durch die Kritiker, Philologen oder Leser. In diesem Modus der Sozialisierung wird aus dem Text ein Werk, das damit tatsächlich, so Michel Foucault, »weder als unmittelbare Einheit noch als eine bestimmte Einheit noch als eine homogene Einheit«⁶⁹ betrachtet werden kann. Das Werk ist stattdessen prinzipiell als offen zu begreifen, denn selbst wenn ein Autor auf eine Wahrnehmung seines im emphatischen Sinne verstandenen Werks als eine »geschlossene«, möglicherweise gar »enthobene« Einheit zielt,⁷⁰ kann das Werk tatsächlich nicht geschlossen sein, weil es immer schon Teil der literarischen Kommunikation zwischen Text und Leser, Autor und Öffentlichkeit ist. Der Status des Textes als Werk wird mit jeder weiteren Zuschreibung untermauert, und es verschwindet erst dann, wenn es nicht mehr sichtbar, der Prozess der Zuschreibungen also beendet ist. Die Werkbildung, verstanden als Herstellung von »Werksozialität«⁷¹ durch bewusste oder unbewusste Werkstrategien,⁷² erscheint damit als ein gänzlich unüberschaubarer, ein wuchernder Prozess.

68 Martus: Werkpolitik, S. 7f.

69 Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 1981, S. 28.

70 Vgl. für eine historische Rekonstruktion der traditionellen, emphatischen Werkästhetik Wolfgang Thierse: »Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat«. Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Wolfgang Thierse (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin 1990, S. 378-414.

71 Carlos Spoerhase: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: Scientia Poetica II (2007), S. 276-344, hier S. 325ff.

72 »Die wirksamsten Strategien – vor allem in den durch die Werte der Uneigennützigkeit beherrschten Feldern – sind diejenigen, die als Produkte von Dispositionen, die von den immanenten Erfordernissen des Feldes geformt wurden, sich diesen spontan, ohne ausdrückliche Absicht oder Berechnung, anzupassen tendieren. Demzufolge ist der Akteur nie ganz Subjekt seiner Praxis: Durch die Dispositionen und den Glauben, die der Beteiligung am Spiel zugrunde liegen, schleichen sich alle für die praktische Axiomatik des

Trotz ihrer in dieser Logik immer schon *kollektiven Konstitution* werden Werke nun allerdings in der Regel einer *individuellen Instanz* zugeschrieben, die den Umgang mit der Literatur »auf ein handhabbares Maß«⁷³ begrenzt: dem Autor, zuweilen gar in Form einer »Werkmetonymie«,⁷⁴ in der Autornamen und Werk in eins fallen (›der neue Grass). Nicht zuletzt auf diese Einsicht geht die 1999 ausgerufene *Rückkehr des Autors* in die Literaturwissenschaft zurück, wozu 2000 eine kommentierte Anthologie von *Texten zur Theorie der Autorschaft* sowie ein DFG-Symposium mit dem Thema *Autorschaft. Positionen und Revisionen* im Jahr 2000 folgten.⁷⁵ Als jüngste Impulse in dieser Debatte lassen sich einerseits die Konsolidierung des ›Intentionalismus«⁷⁶ in der Hermeneutik sowie andererseits literatursoziologische Ansätze nennen, die mit Bezug auf Pierre Bourdieu die Frage nach ›Autorinszenierungen«⁷⁷ stellen.

Wenngleich nicht mit nachdrücklichem Bezug auf die Literatursoziologie ist der zuletzt genannte Ansatz für diese Studie zentral. Der Entwurf einer »Autorfigur«⁷⁸ erscheint mit Blick auf den hier zugrunde liegenden Werkbegriff als eine der wichtigsten Praktiken, die dem Autor zur Verfügung stehen, um den Blick der Öffentlichkeit auf das Werk in gewünschter Weise auszurichten und damit der »Unsicherheit gegenüber den Wirkungsmöglichkeiten der eigenen

Feldes [...] konstitutiven Voraussetzungen noch in die scheinbar luzidesten Intentionen ein.« (Pierre Bourdieu: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt am Main 2001, S. 178.)

73 Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko: Autor und Interpretation. In: Dies.: Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 7-29, hier S. 7.

74 Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 296 ff.

75 Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999; dies.: Texte zur Theorie der Autorschaft; Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart, Weimar 2002.

76 Vgl. zur Entwicklung der Literaturtheorie hin zu einer »new open-mindedness« gegenüber intentionalistischen Perspektiven die Übersicht von Tom Kindt, Tilmann Köppe: Conceptions of Authorship and Authorial Intention. In: Gillis Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes (Hg.): Authorship revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000. Leuven, Paris, Walpole, MA 2010, S. 213-227, hier S. 213.

77 Drei Publikationen sind in diesem Zusammenhang hervorzuheben: Gunter E. Grimm, Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld 2008, Künzel, Schönert: Autorinszenierungen sowie neuerdings Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011.

78 Ein Akteur wird zum Autor einerseits durch das »Hervorbringen seiner Schriften« (»Autorperson«), andererseits »durch die diskursiv wirksame Erzeugung seiner selbst« (»Autorfigur«), also durch Autorinszenierung (Ludwig Fischer: Der fliegende Robert. Zu Hans Magnus Enzensbergers Ambitionen und Kapriolen. In: Künzel, Schönert: Autorinszenierungen, S. 145-175, hier S. 149).