
Johnson-Jahrbuch

Band 10/2003

Herausgegeben von

Ulrich Fries, Holger Helbig und Irmgard Müller

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson V, Öl auf Leinwand

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Johnson-Jahrbuch. –

Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Erscheint jährl. – Aufnahme nach Bd. 1. 1994

ISSN 0945-9227

Bd. 10. 2003 –

ISBN 3-525-20909-6

© 2003, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen.

Internet: www.vandenhoeck-ruprecht.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany

Satz: Competext, Heidenrod

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Silke Jakobs, Lothar van Laak

»Wir essen ihn erstmal auf. Das halten wir nicht aus mit der Erinnerung.«

Ästhetisch-religiöse Präsentativität
in Margarethe von Trotta's *Jahrestage*-Verfilmung

1. Margarethe von Trotta's *Jahrestage*-Verfilmung in der Kritik

Als im Herbst 2000 Margarethe von Trotta's vierteilige Fernseh-Verfilmung von Uwe Johnson's *Jahrestagen* in der ARD gezeigt wurde, fielen die Besprechungen eher negativ und teilweise auch deutlich polemisch aus. Von einem »Desaster«, von »Liebeskitsch, Familienrührseligkeit, Geschichtsbanalitäten – alles eindimensional«, sprach Helmut Böttiger.¹ Joachim Kaiser urteilte, der Film habe »[k]ein Herz und keine Seele«.² Etwas positiver hingegen rezensierten insbesondere Sandra Kegel³ und

1 Böttiger, Helmut: Uns Uwe. Zum Desaster der Fernseh-*Jahrestage*, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 266 vom 15.11. 2000, S. 21. Eine etwas ausführlichere Fassung findet sich, unter gleichem Titel, in: text + kritik 65/66, Uwe Johnson, Zweite Auflage: Neufassung, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2001, S. 170-172. Böttiger urteilt mehr als polemisch: »Wo bei Johnson Poesie ist, ist bei von Trotta nur Schmalz. Sie ist vermutlich auch noch stolz darauf. [...] Das, was von Trotta [im Blick auf die Textmasse der von den Drehbuchautoren zugrunde gelegten Romane *Jahrestage*, *Mutmassungen über Jakob* und *Ingrid Babendererde*] »Beschreibungsgestrüpp« nennt, ist aber das Eigentliche.« Siehe zum Umgang der Drehbuchautoren mit Johnson's Roman und dessen Einschätzung als »Beschreibungsgestrüpp« Abschnitt 2 unseres Aufsatzes.

2 Kaiser, Joachim: Kein Herz und keine Seele. Margarethe von Trotta verfilmte für die ARD Uwe Johnson's »Jahrestage« zu einem kitschnahen und biedereren Mehrteiler, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 260 vom 11.11. 2000, S. 22.

3 Kegel, Sandra: Das Wunder der 42. Straße trägt ein Jerseykleid und Pumps. Wo ich her bin, gibt es nicht mehr: Margarethe von Trotta's durchaus großartige Verfilmung der »Jahrestage« von Uwe Johnson, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 265 vom 14.11. 2000, S. 62.

tendenziell auch Iris Radisch das Projekt der Filmfassung des »unverfilmbaren« Romans.⁴ Ihrem Urteil schloss sich Michael Hofmann in seiner Einführung in Uwe Johnsons Erzählwerk weit gehend an und er stellte fest, »dass die Fernsehmacher sich in eine unbequeme Situation zwischen allen Stühlen begeben haben.«⁵ Während die »gewöhnlichen Fernsehkonsumenten [...] angesichts der Zumutung eines ohne große *action* ablaufenden Fernsehspiels« irritiert gewesen seien, diagnostizierten, so Hofmann, »die Johnson-Spezialisten mit einer gewissen bildungsbürgerlichen Überheblichkeit geradezu eine Versündigung an der so wertvollen Last«.⁶ Wenn auch nicht »bildungsbürgerlich überheblich« im Gestus, hat sich Norbert Mecklenburg im vorletzten *Johnson-Jahrbuch* überaus kritisch mit der Fernsehverfilmung der *Jahrestage* auseinander gesetzt.⁷ Er bewertet sie als »nicht eben schlecht geraten[e ...] bündige deutsche Familiensaga mit zeitgeschichtlichem Hintergrund, ein im Ganzen sehenswerter, stellenweise sehr anrührender Fernsehfilm«,⁸ aber im Vergleich mit der literarischen Vorlage doch auch als »Biblia pauperum« aus dem »Medienmittelalter«.⁹ Während Johnson in seinen eigenen medienkritischen Überlegungen »Authentizität, Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit [... als] Hauptkriterien« der Darstellung entwickle, ver falle der Fernsehfilm in »Pseudorealismus und Pseudodramatik«.¹⁰ Auch zeige sich eine »konsequente Entpolitisierung« darin, dass »Gesines Sozialismus-Gerede im Film allenfalls gut als Anlass für einen Türen knallenden Beziehungskrach [ist], den die Pseudo-Dramaturgie der Privatisierung benötigte und darum hinzuerfand.«¹¹

Sind aber in diesen kritischen und eher negativen Bewertungen die medialen Differenzen zwischen Film und Literatur und die Möglichkeiten ihres medialen Zusammenspiels genau genug berücksichtigt wor-

4 Radisch, Iris: Parabel von der Unverfilmbarkeit. Wie Margarethe von Trotta Uwe Johnsons »Jahrestage« ins Hauptprogrammatische übersetzt, in: DIE ZEIT, Nr. 46 vom 9.11. 2000, S. 63.

5 Hofmann, Michael: Uwe Johnson, Stuttgart 2001, S. 215.

6 Ebd.

7 Mecklenburg, Norbert: *Jahrestage* als *Biblia pauperum*, in: *Johnson-Jahrbuch*, Bd. 8, Göttingen 2001, S. 187-199.

8 Ebd., S. 195.

9 Ebd., S. 199.

10 Ebd., S. 191f.

11 Ebd., S. 197f. Die Tendenz zur Privatisierung und Psychologisierung kritisiert auch: Junghänel, Frank: Die Frau und die Fremde. Margarethe von Trotta verfilmt Uwe Johnsons *Jahrestage* und scheitert in Würde, in: Berliner Zeitung, Nr. 266 vom 14.11. 2000.

den?¹² Im Folgenden wollen wir zeigen, dass die Verfilmung im Hinblick auf ihre medialen Eigentümlichkeiten durchaus positiver beurteilt werden kann (Abschnitte 2 und 3). Über die medientheoretischen Überlegungen hinaus wollen wir diskutieren, was den Film als Filmkunstwerk in seiner präsentativen Symbolik auszeichnet (Abschnitt 4).

2. Zur Gattungs-, Medien- und Zeichenproblematik der Literatur-Verfilmung

Mediale Differenzen zwischen Literatur und Film sind auch für die Literaturverfilmung zu bedenken, obwohl sie selbst – was sie als Gattung mit charakterisiert – diese Differenzen teilweise zu nivellieren sucht. Aber nur mit diesen medienanalytischen Präzisierungen und dem Bemühen, der Gattung ›Literaturverfilmung‹ gerecht zu werden, kann man – wie Knut Hickethier mit Bezug auf Irmela Schneider schreibt – »verschiedene mediale ›Texte einer Geschichte‹ [...] auf eine gemeinsame Basis hin untersuchen [...], ohne daß es zu einem Vergleich zwischen ›Original‹ und ›Verfilmung‹ mit dem zwangsläufigen Ergebnis kommen muß, daß das *Original* als das Ursprüngliche immer besser als die *Verfilmung* (als eine Art Ausgabe zweiter Hand) ist.«¹³

Den Filmemachern ist das Sisypshafte ihrer Arbeit von Anfang an klar gewesen: So stark, wie sie selbst die mediale Differenz zwischen Johnsons Roman und einer Verfilmung wahrgenommen haben, muss man fast annehmen, dass sie sich geradezu bewusst in diese »unbequeme Situation zwischen allen Stühlen begeben haben.«¹⁴ So erklärt Martin Wiebel in einem Interview unumwunden:

Sie haben in einem Ihrer Briefe gefragt: »Inwiefern sind die *Jahrestage* verfilmbar?« Wir sagen jetzt mal einfach mutig, im Prinzip sind sie es nicht. Aber es ist ja ein Film, und ein Film ist etwas völlig anderes als ein Buch. Der Film wird die

12 Bezeichnender Weise sind diejenigen Besprechungen des Films auch positiver bzw. zumindest vorsichtiger in der Wertung, die auf die Gattungs- und Medienproblematik der Literaturverfilmung hinweisen, so z.B.: Junghänel, *Die Frau und die Fremde* (Anm. 11) und: Huber, Joachim: Wer das Wasser nicht kennt. Die Kritik an der *Jahrestage*-Verfilmung wird dem Roman gerecht, aber nicht dem Fernsehen, in: *Der Tagesspiegel* vom 16.11. 2000, S. 30.

13 Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart ²1996, S. 113. Hickethier verweist auf die Studie von: Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen 1981.

14 Hofmann, Uwe Johnson (Anm. 5), S. 215.

großen Liebhaber des Buches, diejenigen, die es auswendig können und es schon seit zwanzig Jahren als Forschungsgegenstand haben, furchtbar enttäuschen. [...] Wir machen etwas komplett Neues. [...] Also wir kreieren einen Film, bei dem man vielleicht am richtigsten sagen würde, nach Uwe Johnson.¹⁵

Man kann – gerade bei einer Literaturverfilmung – skeptisch sein angesichts dieses Pathos des Neuen. Gleichwohl muss man die eigenständige Qualität des Mediums bedenken, für das die Adaption vorgenommen wird. Diese eigenständige Qualität liegt vor allem in der Bildhaftigkeit des Mediums begründet. Margarethe von Trotta selbst wählt den – von Mecklenburg abwertend gemeinten – Vergleich zur »Biblia pauperum«. Ein Film sei »ein bißchen wie die Illustrationen der Bibel im Mittelalter, die für Analphabeten gemalt wurden und trotzdem von hohem künstlerischem Anspruch sein konnten«; der Film könne eben »nur die Highlights eines Buches darstellen«.¹⁶

Eine weitere mediale Besonderheit liegt in der Organisation des Handlungsverlaufs zu einer »Filmerzählung«. Dieser Organisationsprozess interpretiert und gestaltet zugleich, wie Wiebel z.B. an den Figuren und der Ordnung der Filmerzählung zeigt:

Es werden Figuren zusammengelegt. Diese Freiheiten müssen sich Drehbuchautoren nehmen, um zu etwas Neuem zu kommen, nämlich zu einer Filmerzählung. Daß das gleichzeitig eine Art von Vereinfachung ist, ist klar. Dennoch und trotzdem, die assoziative Struktur und die Verflechtung der zwei Zeitebenen charakterisieren auch die Verfilmung.¹⁷

Die Adaption für das andere Medium, die Umformung der Erzählung zur »Filmerzählung«, hat also tief greifende sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch bedeutsame Aspekte und Konsequenzen. So sagt Wiebel über das zu häufige und zu schnelle Wechseln der Erzählebenen: »Wir haben irgendwann gemerkt, daß das wahrscheinlich für die Filmerzählung und für eine Aufmerksamkeit, die ja eine andere ist als die

15 Engelhard, Gundula: »Johnson schreibt ja sehr dröge« oder Vom Buch zum Film – Gespräch zur Verfilmung von Uwe Johnsons *Jahrestage* mit Eduard Berger, Christoph Busch und Martin Wiebel, in: Carsten Gansel/Nicolai Riedel (Hg.), Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte, Bd. 8 (2000), Frankfurt am Main 2000, S. 141–161, hier: S. 143f.

16 Trotta, Margarethe von/Wiebel, Martin: Ein Gespräch, in: Martin Wiebel (Hg.), Mutmassungen über Gesine. Uwe Johnsons *Jahrestage* in der Verfilmung von Margarethe von Trotta, Frankfurt am Main 2000, S. 178–194, hier: S. 179 u. 182.

17 Engelhard, Vom Buch zum Film (Anm. 15), S. 145.

eines Lesers, der immer anhalten kann und nochmals zurückblättern, für den Fernsehzuschauer zu kompliziert ist.«¹⁸

Medial bedingt und ästhetisch strukturiert ist dieser Rezeptionsprozess für Margarethe von Trotta insbesondere durch die Identifikationsleistungen der Fernsehzuschauer, die sich primär auf die Figuren richten:

Sie [die Drehbuchautoren] haben die Menschen aus ihrem Beschreibungsgestrüpp herausgeschält, ihnen Worte gegeben, in denen sie in direkter Form miteinander zu tun haben, so daß ich sie mir sofort vorstellen konnte, bis hinein in ihre Gesten. Im Film lebt die Geschichte nun einmal im Wesentlichen von den Darstellern, und je genauer dir ein Mensch klar wird, desto genauer kannst du ihn inszenieren.¹⁹

In der Bildhaftigkeit des Mediums Film präsentieren sich den Rezipienten Figuren in ihren Gesten. Gerade dadurch ist nach Hofmann die Verfilmung »auf ein Rezeptionsverhalten gerichtet, das im Roman immer wieder durch Reflexion und Verfremdung problematisiert wird.«²⁰ Die Verfilmung rückt die Mutter-Tochter-Beziehung stärker in den Blickpunkt, mit der Konsequenz, dass das, was »im Roman primär eine funktionelle Bedeutung hat, [...] hier zu einer psychologisch dichten Kommunikationssituation« wird.²¹ Die Erzählsituation wird also vor allem durch den Bezug auf die Figuren bestimmt. Sie wird aber im Film nicht nur psychologisiert, sondern sie ist zeitlich auch anders strukturiert. Damit wird die historisch deutbare Organisation des Romans *Jahrestage* für die Verfilmung letztlich sekundär und vor allem zu einer rein technischen Frage der Abfolge von Schnitten und Überblendungen.²²

Dies bestätigt eine Tendenz der bewegten Bilder (und gerade der »Filmerzählung«), relativ unbeweglich gegenüber den erzählerischen

18 Ebd.

19 Trotta/Wiebel, Ein Gespräch (Anm.16), S. 182.

20 Hofmann, Uwe Johnson (Anm. 5), S. 218.

21 Ebd.

22 Den (vermeintlich notwendigen) Zwang zur Aktualisierung und die Konsequenz der historischen Vergegenwärtigung formuliert die Regisseurin mit der Frage: »Wie schaffe ich es, den Zuschauern zu sagen, paß auf, hier wird aus der Vergangenheit in eine noch fernere Vergangenheit erzählt, ohne daß sie das Interesse an dem »Gegenwartsstrang«, der erzählenden Gesine, verlieren. Sie müssen begreifen, daß Gesine vor 30 Jahren hier gelebt hat (heute wäre sie 70), und dennoch müssen sie sich mit ihr heute identifizieren können, die Mutter-Kind-Beziehung muß so auf sie wirken, als würde sie sich in unserem Jetzt abspielen, es muß wirken, als spräche das Kind über den Kosovo-Krieg und nicht über Vietnam.« Trotta, Margarethe von: Aus meinem Tagebuch, *Jahrestage* betreffend, in: Wiebel, Mutmassungen über Gesine (Anm. 16), S. 162-177, hier: S. 171f.

Möglichkeiten im Medium der Literatur zu sein, wie Matthias Hurst es unter filmästhetischen und medienanalytischen Aspekten für die Erzählsituation herausgearbeitet hat:

Im Gegensatz zur Literatur jedoch scheint der narrative Spielfilm auf eine relativ stabile Form dieser Erzählsituationen angewiesen zu sein, [...] wohingegen die Literatur sich durch eine dynamische Gestaltung ihrer Erzählsituationen, durch den sprunghaften Wechsel der Erzählperspektiven geradezu von einer eindeutig bestimmbar Erzählsituation lösen kann.²³

Auch diese Überlegungen schärfen noch einmal den Blick dafür, dass Literatur und Film eigenständige künstlerische Äußerungsformen mit verschiedenen produktions- und rezeptionsästhetischen Eigentümlichkeiten sind und deshalb auch nach ihren eigenen medialen Gesetzmäßigkeiten und spezifischen Darstellungsweisen betrachtet werden müssen. Dies gilt genau so wie für andere Filme letztlich auch für Literaturverfilmungen. Sie »ersetzen« nicht das Buch und umgekehrt ersetzt das Buch nicht den Film, hat dieser erst einmal die Behauptung von dessen Unverfilmbarkeit widerlegt. Denn »erstens ist jedes Buch unverfilmbar und zweitens nur so lange, bis es verfilmt wird.«²⁴

Genauer bestimmt man das Verhältnis zwischen Film und Literatur, das weder ein Verhältnis der puren Differenz noch einer Mimikry des anderen Mediums darstellt, als einen dialogischen Interpretationsprozess zwischen beiden Formen der Präsentation einer »Fabel«.²⁵ So macht Hurst weiter deutlich:

Der narrative Spielfilm erweist sich als ein Medium, das seinen Stoff durch die Transformation in eine Oberflächenstruktur mittelbar präsentiert. Die rezipierten Bilder und Szenen sind als Einheiten dieser Oberflächenstruktur bereits In-

23 Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen, Tübingen 1996, S. 287. Hurst bezieht sich mit der Kategorie der Erzählsituationen auf: Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens, Göttingen 1995.

24 Kilb, Andreas: Ich bin so groß wie Gott. Über David Cronenbergs *Naked Lunch*, Martin Scorseses *Kap der Angst*, Eric Rohmers *Wintermärchen* und andere Filme auf der Berlinale 1992, in: DIE ZEIT, Nr. 10 vom 28.2. 1992, S. 57f., hier: S. 57; zitiert nach Hurst, Erzählsituationen (Anm. 23), S. V.

25 Mit den Bezeichnungen »Fabel«, »Thema« und »Idee« orientieren wir uns an: Hickethier, Film- und Fernsehanalyse (Anm. 13), S. 109-113, hier: S. 110f.: »Die Fabel verdichtet das in der Story Erzählte auf die wesentlichen Momente, gibt das zentrale Schema der Geschichte wieder [...]. Das Thema bedeutet eine weitere Reduktion, es beschreibt den grundsätzlichen Konflikt, um den es geht [...]. Das Thema, das der Betrachter im Film erkennt, korrespondiert mit der »Idee«, die zumeist am Anfang der Entstehung eines Films steht, bzw. mit dem Anliegen.«

terpretation der Fabel, aufgenommen und wiedergegeben durch eine bestimmte Blickrichtung, geformt nach den spezifischen – wenn auch nicht vollständig festgeschrieben – Gesetzen des kinematographischen Codes.²⁶

Jede Literaturverfilmung ist dann eine insbesondere – wie Hursts Bestimmung des »kinematographischen Codes« verdeutlicht – *bildlich* organisierte Interpretation der »Fabel«, die in der Arbeit am Text gewonnen worden ist. Da die Prämisse hermeneutischer Billigkeit erfordert, dass Interpretationen auf ihre Angemessenheit und Stimmigkeit in Bezug auf den Text überprüfbar sein müssen, sollte eine »gute« Literaturverfilmung der »Idee« des Textes gerecht werden, ohne die Eigentümlichkeiten, die das Medium Film auszeichnen, zu verleugnen. Nur wer die prinzipielle Gleichberechtigung von Literatur und Film anerkennt und gleichzeitig die mediale Differenz beachtet, wird den einzelnen medialen und ästhetischen Eigentümlichkeiten und den Interaktionsmöglichkeiten beider Medien, in denen sich diese wechselseitig bestärken können, gerecht: Die Kenntnis des Films kann dann eine reflektiertere und um neue Deutungsansätze angereicherte Lektüre bzw. Wiederlektüre des Romans ermöglichen. Roman und Film können die eigenen und die Bedingtheiten des anderen Mediums verdeutlichen. Irmela Schneider hat dies so formuliert:

Literaturverfilmung kann damit zu einer Textsorte werden, in der sich »kulturelles Erbe« mit Ausdrucksformen der Gegenwart produktiv verbindet. Sie wird damit potentiell zu einem Produktionsprozeß von Sinn, der in der Dialektik von literarischer Tradition und gestalterischer Innovation steht. Allgemeinste Voraussetzung einer solchen Funktionsbestimmung von Literaturverfilmung ist, daß sie nicht ab ovo als Ausdruck eines Defizits und als Relikt eines bildungsbürgerlichen Kulturverständnisses klassifiziert wird.²⁷

Dass Schneider (und auch Hickethier) die Literaturverfilmung im Hinblick auf ihren Textcharakter als »Textsorte« einschätzen, ist letztlich wohl genau so problematisch wie eine Überbewertung des Visuellen. Diese resultiert daraus, den »iconic turn« allzu euphorisch zu bejahen.²⁸ Aber

26 Hurst, Erzählsituationen in Literatur und Film (Anm. 23), S. 85.

27 Schneider, Theorie der Literaturverfilmung (Anm. 13), zitiert nach Schmidt-Ospach, Michael: Lust und Frust mit der »Literaturverfilmung«, in: Wiebel, Mutmassungen über Gesine (Anm. 16), S. 244–248, hier: S. 248.

28 Siehe dazu den Sammelband von: Bohn, Volker (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zu Poetik, Frankfurt am Main 1990, insbesondere auch Bohns Einleitung; und zuletzt mit einigen sehr anregenden Neuaufwertungen: Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

mit Schneiders *hermeneutischer* Perspektive auf den potenziellen »Produktionsprozeß von Sinn« im Zusammenspiel der medial differenzierten, aber durch die Interpretation auf einander bezogenen Formen von Film und Literatur in der Gattung der Literaturverfilmung lässt sich fragen, ob Margarethe von Trottas Verfilmung der *Jahrestage* als eine Interpretation des Romans nicht doch neue Akzente setzt – und zwar genau dadurch, dass der Text durch die Bilder eine neue Ausdrucks- und Darstellungsqualität erhält. Diese grundsätzlich neue Qualität beschreibt Hickethier so:

Das Besondere des filmischen Textes liegt gerade darin, daß er Bedeutungen nicht nur jeweils auf der Ebene des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage) entstehen läßt, sondern daß diese Bedeutungen auch im Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen miteinander entstehen. [...] Das Bedeutungskontinuum des Films, hergestellt vor allem durch den Illusionismus des bewegten fotografischen Bildes und den kontinuierlichen Ton, bildet mit dem Zeichencharakter eine Doppelstruktur, die Film und Fernsehen eigen sind.²⁹

Diese symbolische Doppelstruktur der audiovisuellen Medien ergibt sich aber vor allem im heuristischen Blickwinkel der analytischen Unterscheidung.

Dem spezifischen Symbolcharakter des Mediums wird jedoch – insbesondere in der Rezeption – eher die Auffassung gerecht, dass im – primär ja vom Bild her konzipierten – Film die präsentative Symboldimension vorherrscht.³⁰ In gestischen Ausdruckshandlungen werden expressive und performative Qualitäten vereint:

29 Hickethier, Film- und Fernsehanalyse (Anm. 13), S. 24f. Hickethier entwickelt davon ausgehend auch eine narrativ orientierte Filmtheorie: »Erzählen ist in den audiovisuellen Medien zumeist verbunden mit dem Darstellen. Darin liegt die Besonderheit des Audiovisuellen, daß es durch die inzwischen schon scheinbar selbstverständliche technische Verbindung von Bild und Ton die Bilder erzählbar macht und damit zugleich das Erzählen visualisiert« (ebd., S. 25).

30 Streng genommen handelt es sich beim Film um ein »Gewebe« sowohl präsentativ als auch diskursiv organisierter Symbole. In der Unterscheidung präsentativer und diskursiver Symbole beziehen wir uns auf: Langer, Susanne K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt am Main 21992. Sie schreibt: »Die Regeln des wörtlichen Denkens aber können nur dort Anwendung finden, wo die Erfahrung vorher schon – geformt durch ein anderes zur Auffassung und Bewahrung geeignetes Medium – präsentativ dargeboten wurde.« (S. 201f.) Und die präsentativen Symbole »vermitteln in gar nicht zu beschreibenden Kombinationen ein totales Bild, in dem sich benennbare Züge aufweisen lassen. [...] Die »Elemente«, die die Kamera darstellt, sind nicht die »Elemente«, die die Sprache darstellte. [...] Daß ein Sym-

Sobald aber eine Ausdruckshandlung ohne inneren momentanen Zwang vollführt wird, ist sie nicht mehr unmittelbarer Selbstausdruck, sondern expressiv im logischen Sinne. Sie ist nicht Anzeichen der Gemütsbewegung, die sie überträgt, sondern ihr Symbol; anstatt die natürliche Geschichte eines Gefühls zu vollenden, bezeichnet sie das Gefühl und bringt es, vielleicht selbst dem Agierenden, bloß in den Sinn. Wenn eine Handlung diese Bedeutung erlangt, wird sie zur Geste. [...] Das Endergebnis solcher Artikulation [von Gefühlen] ist nicht eine einfache Gemütsbewegung, sondern eine komplexe, permanente innere *Haltung*. [...] Aber emotionale Haltungen sind immer eng mit den Erfordernissen des täglichen Lebens verknüpft, sie sind durch unmittelbare Sorgen und Wünsche, durch bestimmte Erinnerungen und Hoffnungen gefärbt. Da die heiligen Gegenstände bewußt nicht als Symbole des Lebens und des Todes, sondern als Lebensspender und Todesbringer angesehen werden, genießen sie nicht bloß Vertrauen und Verehrung, sondern werden angefleht, gefürchtet und durch Dienst und Opfer besänftigt.³¹

Eine Leistung von Margarethe von Trotta's *Jahrestage*-Verfilmung liegt zum einen im Bereich der expressiven Dimension, genauer – wie die Kritik erkannt hat – darin, die »Emotionalität« der *Jahrestage* »ans Licht gebracht [zu haben] – in einseitiger Weise zwar und mitunter die Grenze des Kitsches streifend, aber eben doch anrührend.«³² Allerdings zeigt sich eine Schwäche des Films darin, die expressiven Dimensionen bisweilen eher in emotional weniger dichten Bildern mit zu starken Typisierungen zu präsentieren (Abschnitt 3) und nicht in den emotionsstarken, bewegenden Bildern, wie sie die von Langer beschriebenen präsentativen Symbole mit ihren expressiven und performativen Dimensionen darstellen (Abschnitt 4).

3. *Christmas Trouble – mediale Unterschiede in der Gestaltung des Weihnachtsfests*

Für die schwächere wie für die stärker Variante expressiver Symbolik finden sich Beispiele am Anfang des 3. Teils des Fernsehfilms. Er beginnt mit dem New Yorker Weihnachtsfest 1967, dem sich dann eine kurze Szene zur Silvesternacht anschließt. In ihr tritt auch der tote Jakob auf,

bolismus mit so vielen Elementen, so myriadenfachen Zusammenhängen, sich nicht in Grundeinheiten aufbrechen läßt, versteht sich von selbst. [...] Die Photographie hat daher kein Vokabular« (S. 101).

³¹ Ebd., S. 154f.

³² Hofmann, Uwe Johnson (Anm. 5), S. 218.

den Gesine nach ihrer Zukunft fragt. »Was ist – also nicht für mich – was ist beständig?« Von diesem Totengespräch geht dann wieder eine längere Sequenz aus, die sich der erinnernd erzählten Vergangenheit in Mecklenburg widmet, genauer: Jakobs Abschied aus Jerichow, ehe er seine Ausbildung in Dresden beginnt.³³ Nicht nur, dass dieser »Umzug« Jakobs in den *Jahrestagen* nur in einem Halbsatz erwähnt wird (»[...] vom Gaswerk machte er sich auf den Weg zu einer Lehre bei der Eisenbahn, die würde ihn wegfahren nach Gneez, nach Schwerin und einmal ganz weg aus Mecklenburg.«³⁴) – die Szene, die der Film ausmalt, gibt es bei Johnson so gar nicht. Und auch die beiden vorhergehenden New Yorker Weihnachts- und Silvesterszenen nehmen nicht nur Material aus den Tageseintragungen zwischen Weihnachten und Neujahr auf und kombinieren es neu. Sie erzählen auch etwas Anderes und vor allem: sie erzählen es auch anders als der Roman.

Dieser stellt das christliche Weihnachtsfest ganz vielschichtig und differenziert dar: sowohl in Kontrast zur Kommerzialisierung des Festes in der US-amerikanischen Gegenwart, die Gesine in einem Brief an Kliefoth am 23. Dezember kritisch thematisiert (vgl. JT, 500–503), als auch zur Vietnampolitik des amerikanischen Präsidenten; dann im Vergleich mit dem jüdischen Chanukah (JT, 501) und schließlich in der Erinnerung an Weihnachten 1936 in Jerichow, als Lisbeth an Weihnachten ihr zweites Kind abtreibt und dadurch »jene [christliche] Weihnachtsgeschichte invertiert.«³⁵ Wie Thomas Schmidt deutlich macht, steht das Weihnachtsfest ganz unter dem Zeichen des Todes und der Roman diskutiert sehr detailliert die Frage nach der Schuld von Mutter, aber auch Vater Cresspahl. Gesine setzt sich mit der Bedeutung dieser Schuld für sie selbst intensiv auseinander:

Durch die Erwähnung »meine[r] drei Gräber« (JT, 503), bleibt das Finale dennoch präsent, denn das erste dieser Gräber erinnert an die Mutter. Der 24. Dezember führt die Handlung auf der Jerichow-Ebene anachronisch sogar bis ins Jahr 1922 zurück. Nicht nur der zeitliche Fokus wird in dieser Retrospektive geweitet, auch die Erzählperspektive ändert sich. Gesines Erzählung über den Ort ihrer Herkunft gibt sich nicht wie so oft auktorial, sondern implantiert eine

33 Diese Sequenz soll im folgenden Abschnitt ausführlicher analysiert werden.

34 Johnson, Uwe: *Jahrestage*. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl, Frankfurt am Main 1988, S. 1450.

35 Schmidt, Thomas: *Der Kalender und die Folgen*. Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses, Göttingen 2000, S. 196. Schmidt bezieht sich auch auf: Schulz, Beatrice: *Lektüren von Jahrestagen*. Studien zu einer Poetik der *Jahrestage* von Uwe Johnson, Tübingen 1995, S. 82, Anm. 43.

kollektive Fremdperspektive, die sich vor allem auf die Mutter Lisbeth richtet. [...] Unmittelbar vor der Klimax distanziert und objektiviert die Erzählende mit dieser zwischengeschalteten Fremdperspektive noch einmal die eigene Betroffenheit.³⁶

Diese hier nur skizzierte, sehr differenzierte und – auch auf Grund von Gesines Traumatisierungen³⁷ – relativ instabile Erzählsituation des Romans wird im Film in eine überaus typisierende (Film-)Form gebracht, einen Beziehungskonflikt zwischen Gesine und D.E., den D.E. eifersüchtig zu einer Dreiecksgeschichte mit de Rosny uminterpretiert.³⁸ Gesine hingegen besteht auf ihrer beruflichen Selbstbehauptung, ihrer politischen Utopie und ihrer Partnerschaft zugleich und sie ist gerade in dieser Auseinandersetzung als eine eher starke Persönlichkeit gezeichnet. Marie stellt deshalb in der Szene fest: »Endlich will Gesine mal was Mutiges tun, was sie mir sonst immer nur predigt.« Der Streit um D.E.s, Anitas und Maries Heiratspläne für Gesine endet schließlich damit, dass D.E. Gesine vor die Entscheidung »Prag oder ich«, also zwischen sich und de Rosny bzw. einem – wie Gesine im Film hofft – »demokratischen Sozialismus« stellt und, mit seiner »hausgemachten Dialektik« und in seiner männlichen Attitüde lächerlich erscheinend, zu seiner Mutter zurückkehrt. Die Eifersuchts- und Beziehungsklischees werden durch Margarethe von Trotta also am Ende der Szene eher ironisch zitiert als nur aktiviert – wie es zuvor der Fall ist, wenn Gesine den Streit zu beschwichtigen und mit einer Umarmung D.E.s die Harmonie wieder herzustellen versucht: »Ich bitte euch, lasst uns aufhören. Es ist Weihnachten, können wir nicht ein andermal darüber reden.«

Im Roman stehen die Erinnerung und die Schmerzen, die sie Gesine im Gedenken an ihre Mutter bereitet, im Mittelpunkt. Der Film ist stärker auf die Gegenwart bezogen, in der Gesine den Erwartungen ihrer Umgebung gerecht werden soll, sie aber da vehement von sich weist, wo ihre eigenen beruflichen Ziele (die auch mit politischen Erwartungen auf einen humaneren Sozialismus verknüpft sind) mit D.E.s Familienplänen in Konflikt geraten. Diese zeitliche wie darstellerische Verschiebung ist aber dem Roman nicht einfach unreflektiert und beliebig aufgezungen. Vielmehr bedient sich Johnson selbst in seiner Erzählkonstruktion

36 Schmidt, Kalender (Anm. 35), S. 196f.

37 Vgl. Elben, Christian: »Ausgeschriebene Schrift«. Uwe Johnsons *Jahrestage*: Erinnern und Erzählen im Zeichen des Traumas, Göttingen 2002.

38 Für die typischen Figurenkonstellationen im Film siehe: Hickethier, Film- und Fernsehanalyse (Anm. 13), S. 122.

der Tatsache, daß Jahrestage sich auch unabhängig von der Position des einzelnen zum jeweiligen Identitätswissen in die Leiber und die Köpfe der Menschen einschreiben und Temporal maps erzeugen, die zu einer Wert- und Affektbesetzung der Zeit führen. Diese Korrelationen werden jedoch narrativ nicht ausgebreitet, sondern durch jene aufgezeigten Markierungen – und das ist maßgebend – der kalendarischen Basisstruktur und den mit ihr verknüpften Diskursen überantwortet.³⁹

Dies ist auch ein rezeptionshermeneutisches Problem. Denn im Unterschied zur narrativen Implikation im Roman, die in dessen Rezeption diskursivierbar wird, werden im Film die Ergebnisse seines Interpretationsprozesses gestaltet, »narrativ [...] ausgebreitet« und an den »Leiber[n] und Köpfen« der Darstellerinnen und Darsteller und an ihren »Wert- und Affektbesetzung[en]« gezeigt. So werden innerhalb des Films insbesondere die weiblichen Figuren auf der New-York-Ebene tatsächlich modernisiert und sie werden in ihrem Verhalten eher zu Menschen der 1990er als der 1960er Jahre. Die Figuren werden in dieser Konstellation plastischer, aber eben in etwas anderer Weise konkret als im Roman, weil sie wesentlich stärker psychologisiert sind. Doch auch dies ist in der von Schmidt beschriebenen Erzählstruktur angelegt, denn »[d]ie ausgestellte Reduktion von Sinnzusammenhängen, die in der Basisstruktur komprimiert werden, führt zwangsläufig zu einer Psychologisierung der Gesine-Figur, deren Kontur an den Lektürebarrieren und Referenzsignalen sichtbar wird.«⁴⁰

Auch die Filmerzählung insgesamt wird auf die New York-Ebene hin aktualisiert. Neben der Aktualisierung des Stoffes und der Darstellungsweisen fällt auch die oben genannte veränderte Organisation des Handlungs- und des Zeitablaufs auf. So gibt es in dieser Szenenfolge von Weihnachten, Neujahr und der Erinnerung an Mecklenburg nur einen Wechsel der Erzählebenen bzw. mit dem Totengespräch noch einen Wechsel innerhalb der Gegenwartsebene. Darüber hinaus aber weichen die Chronologien des Romans und der Filmerzählung inzwischen schon deutlich voneinander ab. Denn der Erinnerungsprozess im Roman ist erst bis Weihnachten 1936 gelangt. Die Filmerzählung erinnert hingegen schon an ein Ereignis in der Zeit nach dem Krieg. In den verschiedenen Medien verläuft Erinnerung also nicht nur anders,⁴¹ sondern auch mit ganz unterschiedlichen Geschwindigkeiten.

39 Schmidt, Kalender (Anm. 35), S. 199.

40 Ebd.

41 Erinnert wird auch in einer anderen Qualität. Dies zeigt sich am Beispiel des Hauses, das Marie ihrer Mutter schenkt. Es ist im Roman – ähnlich wie die *Jahrestage* als

Dennoch fallen die beiden Prozesse auch im Film keineswegs auseinander. Denn die Anfangssequenz insgesamt ist von der spezifischen ›Idee‹ getragen, die der Film am Material des Romans gewonnen hat. Dessen Erinnerungsproblematik wird als Erinnerungsprozess einer Frau zur ›Überwindung [ihrer] Angst‹⁴² und damit zur Behauptung ihrer selbst als Frau konkretisiert: Von der auch schmerzlichen Suche nach kultureller und geschichtlicher Identität durch ein komplexes erzählerisches Erinnern wird so umakzentuiert auf die filmische Darstellung einer weiblichen Identitätsbildung. Es sind die Notwendigkeit und die Schwierigkeiten Gesines (aber womöglich der Frauen der *Jahrestage* generell),⁴³ sich als Frau zu finden und ihre Selbst-Bestimmung gegen die Erwartungen insbesondere der Männer zu behaupten.⁴⁴

Diese ›Idee‹ ist das Ergebnis einer Interpretation, die am Roman gewonnen worden ist. Nicht der Roman wird also ›ver-filmt‹, sondern eine Interpretation von ihm in Szene gesetzt und im Medium des Films dargestellt. Diese Interpretation, die Idee und das Bild, das sich von Trotta davon gemacht hat, sind nicht ›falsch‹.⁴⁵ Sie sind vielmehr in dem Sinn ›stimmig‹, als sie – gleichwohl interpretativ – die *Auswirkungen* von Gesines Reflexion und Verarbeitung (oder zumindest des Versuchs dazu) ihrer frühen Entwicklungsgeschichte, der Erziehung auch durch ihre

Aufzeichnung der Erinnerung Gesines – ein Modell, an dem die Lücken und Widersprüche der Erinnerung und ihrer Erzählung selbst wieder zu Tage treten können. Im Film hingegen vergegenständlicht – man könnte auch sagen: verdinglicht – sich die Erinnerung am Haus, um dann als solches von Marie wütend zerstört zu werden.

42 Trotta/Wiebel, Gespräch (Anm. 16), S. 193.

43 Dies lässt sich vielleicht auch deshalb verallgemeinern, weil es z.B. Marie ist, die in der Filmszene den Heiratswunsch ausspricht (»Wir heiraten dich«), und nicht wie im Roman D.E. im Gespräch mit Gesine und Marie: »– Fieber oder nicht; ich will jetzt hören, wie Professor Erichson sich bessern will im Neuen Jahr. – Indem ihr mich heiratet im Neuen Jahr. – Falsch! Wieder ein Wunsch. – Für mich ist das ein Vorsatz, dear Mary, quite contrary« (JT, 537).

44 Neben D.E. tatsächlich auch de Rosny, letztlich aber auch Marie. Dies nimmt im Zusammenhang mit der Schuldfrage, die im Roman an Weihnachten diskutiert wird, auch eine Dimension der Beziehung zwischen Lisbeth und Heinrich Cresspahl auf. Ebenso wie D.E. gegenüber Gesine hält Heinrich falsche, da unveränderte Rollenerwartungen an seine Frau aufrecht: »Sie [Lisbeth] war sich ähnlich wie oft, wenn sie nicht wach war. Er hielt sie immer noch für die, die er vor fünf Jahren geheiratet hatte, für ihn jung, für sich wie für ihn gern am Leben. Sogar stellte er ihre Worte von damals über was sie ihm nun verschwiege« (JT, 509).

45 Hier sei noch einmal auf den hermeneutischen Ansatz, wie ihn Schneider (Anm. 13) und Langer (Anm. 30) vertreten, hingewiesen. Stimmigkeit und Plausibilität, nicht Wahrheit und Richtigkeit sind von Interpretationen zu fordern.

Mutter Lisbeth, für ihr gegenwärtiges Verhalten in der Konstellation mit D.E. und mit ihrer Tochter Marie *zeigen*.

Darin, wie die Figurenkonstellation vergegenwärtigt, der Zeit- und Handlungsablauf anders organisiert und auf die Aspekte weiblicher Identitätsbildung akzentuiert wird, präsentiert sich auch die »Inversion« des Weihnachtsevangeliiums, wie sie Thomas Schmidt für den Roman beschreibt, im Film anders: Denn nachdem Marie das Modell des Elternhauses, das sie ihrer Mutter geschenkt hat, wütend zerstört hat, kommentiert Anita im Schlussbild der Eingangs-Sequenz die neue Figurenkonstellation, die sich nach dem Streit mit D.E. ergeben hat, ganz lakonisch: »Drei Frauen unterm Baum – das hat Zukunft.« Damit ist auch in Margarethe von Trottas Film die Weihnachtsgeschichte »invertiert«, aber invertiert nicht so sehr als *Geschichte* (dies leistet vor allem Anitas Kommentar), sondern vor allem als *Bild* aus der kunstgeschichtlichen Tradition, als Bild der Heiligen Familie.⁴⁶

4. Ästhetisch-religiöse Präsentativität

Ähnlich wie in Johnsons Roman, für den die thematische und auch strukturelle Bedeutung des religiösen Diskurses zuletzt stärker beachtet worden ist,⁴⁷ hat dieser auch für Margarethe von Trottas Verfilmung eine hohe Bedeutung. Religiosität ist im Film nicht nur thematisch akzentuiert und als ein – auch problematisches – Sinnangebot zu verste-

46 Neben der Bildtradition der Heiligen Familie ist auch an die kunstgeschichtlich ebenfalls bedeutende Tradition der Anna-Selbdritt-Darstellung zu denken. Mit deren Aufnahme würde Marie in die Rolle der Erlöserin rücken. Wir danken Irmgard Müller für diesen und manch anderen hilfreichen Hinweis.

47 Vgl. hierzu die Untersuchungen von: Breuer, Dieter: Die unerledigte Sache mit Gott. Zum religiösen Diskurs in Uwe Johnsons Romanwerk *Jahrestage*, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (N.F.) 32, 1991, S. 295-305. Breuer schreibt: »Der religiöse Diskurs ist nur einer von vielen und vielleicht der versteckteste, gleichsam ins Unterbewußte des dargestellten Aufklärungsprozesses abgedrängte. Vollends zu Tage tritt er erst am Ende des Erinnerungsprozesses der Gesine Cresspahl« (S. 296); siehe auch den Aufsatz von Wittowski, Wolfgang: Zeugnis geben: Religiöses Helden- und Pseudo-Heldentum in Uwe Johnsons *Jahrestage* (Bd. 2), in: Carsten Gansel/Bernd Neumann/Nicolai Riedel (Hg.), Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte, Bd. 4 (1996), Frankfurt am Main 1996, S. 125-142 und zuletzt, ausführlicher und auch kritisch zu Wittowski: Paasch-Beeck, Rainer: Bißchen viel Kirche, Marie? Bibelrezeption in Uwe Johnsons *Jahrestage*, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 4, Göttingen 1997, S. 72-114. Siehe zur Problematik der Religion unter dem Aspekt der Kalender: Schmidt, Kalender (Anm. 35).

hen. Die filmische Auseinandersetzung mit der kulturellen (Bild-)Tradition der Religion setzt diese in die Bild-Arbeit,⁴⁸ das Bild-Gedächtnis und die Bild-Erinnerung fort. Dies zeigt sich im Anschluss an die Weihnachts- und Neujahrsszene, wenn in der dritten Szenenfolge des 3. Teils religiöse Symbolik zu einer neuen ›Ausdruckshandlung‹ (Langer) verdichtet wird, zu einer Präsentativität, die die expressiven und performativen Dimensionen überzeugend integriert.

Diese Sequenz spielt im Jahr 1946 in Mecklenburg. Gesine muss Abschied von Jakob nehmen, der für einige Jahre an die Verkehrstechnische Hochschule nach Dresden geht. Seine Mutter, Frau Abs, versucht Gesine zu trösten. Gesine und Frau Abs verzehren gemeinsam die Kekse, die Frau Abs ihrem Sohn mitzugeben vergessen hat.⁴⁹

Ehe wir die Szenenfolge genauer analysieren, wollen wir sie hier im Protokoll ganz zitieren:

1. Szene

Das Mädchen Gesine zupft die Blütenblätter einer Blume.

Die Stimme der erwachsenen Gesine aus dem Off: Dein Vater Jakob konnte gut mit Mädchen. Mich nahm er als die kleine Schwester. Mit mir konnte er wie mit niemandem. Das Kind, das ich war.

2. Szene

Jakob und Frau Abs packen einen Koffer. Gesine sitzt dabei und beobachtet die beiden.

Jakob: Mutter, das ist kein Wochenendausflug! Die Verkehrstechnische Hochschule in Dresden dauert Jahre.

Frau Abs: Um Gottes Willen, so tief im Süden! Und dann noch bei den Sachsen.

Das hältst Du doch nicht aus, Junge!

Gesine: In Sachsen, da wo die schönen Mädchen auf den Bäumen wachsen. Da wirst Du ja viel zu tun haben. *Gesine steht auf und geht zur Tür.*

Jakob: Gesine... Hier! Hast'n Bild von mir. Häng' Dir's über's Bett. *Gesine nimmt das Bild; es ist bei der Übergabe jedoch nicht zu sehen.*

48 Diese »Arbeit an den Bildern« ist von der Struktur her ähnlich zu verstehen wie Blumenbergs Modell einer »Arbeit am Mythos«; vgl. Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 2001.

49 Junghänel, Die Frau und die Fremde (Anm. 11), erahnt die ästhetische Qualität dieser Szene, wenn er sie als »eine(r) der schönsten Szenen des Films« einschätzt. »[Hier] sitzen die junge Gesine und Mutter Abs an einem Tisch und essen die Erinnerung an Jakob auf, der fortgegangen ist. Sie essen einfach minutenlang Plätzchen, die für den Jungen gedacht waren. Für solche Momente stillen Unglücks, von denen es in dem Film einige gibt, möchte man Margarethe von Trotta umarmen.« Wie wir zeigen wollen, handelt es sich in dieser Szene um viel mehr als ein »einfaches, minutenlanges Plätzchen-Essen« und Aufessen der Erinnerung.

Gesine: Bild' Dir bloss nix ein! *Gesine verlässt den Raum. Jakob und Frau Abs lächeln sich an.*

Frau Abs: Tja.

3. Szene

Gesine sitzt im Baum. Unten gehen Frau Abs und Jakob vorbei. Jakob schaut sich um.

Frau Abs: Komm, Jakob! *Jakob und Frau Abs verlassen den Hof.*

Gesine *(zu sich selbst)*: Ja, ja. Geh' Du nur nach Sachsen. *Sie betrachtet Jakobs Foto.*

4. Szene

Gesine sitzt alleine am Esstisch, den Kopf in ihre Hände gestützt. Frau Abs betritt den Raum. Sie seufzt beim Anblick Gesines.

Frau Abs: Weißt Du, Gesine, was ich vergessen habe, ihm mitzugeben? Die Kekse, die ich für Jakob gebacken habe. *Sie geht zum Schrank und nimmt eine Keksdose aus der Schublade. Sie stellt die geöffnete Dose vor Gesine auf den Tisch.*

Gesine: Und jetzt ist es zu spät. *Frau Abs leert die Kekse auf den Küchentisch.*

Frau Abs *(nimmt Gesine in den Arm)*: Ich hab' Dich gehört im Baum, Gesine. *Frau Abs setzt sich.* Weißt Du was? Wir essen ihn erstmal auf. Das halten wir nicht aus mit der Erinnerung. Ich ess' jetzt einen Tannenbaum, und Du solltest Dir einen Mond nehmen. *Frau Abs sucht die Kekse aus.*

Gesine: Und was ist das jetzt wieder für eine Anspielung?

Frau Abs *(kauend)*: Tannenbaum, Mond, Nacht, das ist doch alles Abschied. Damit werden wir doch fertig! Hier, Du einen Stern und ich einen Pilz.

Gesine: Ich sehe hier aber keinen Nachtkeks. *Sie sucht sich selbst einen Keks aus, hält ihn vor sich und betrachtet ihn.* Das ist Jakob. Er hat mich zwischen seine Schichten genommen. *Sie beißt in den Keks. Frau Abs lächelt.*

Frau Abs *(hält einen Keks in Herzform in die Höhe)*: Du oder ich?

Gesine: Wir beide. *Die beiden brechen den Herz-Keks und essen ihn schweigend.*

Frau Abs: Gesine, wir müssen... *Gesine bricht in Tränen aus.* Komm! Gesine! Wir müssen das alles aufessen. Dann ist er erst einmal weg. Und wir werden nicht mehr von ihm reden.

Gesine: Aber heimlich doch.

Frau Abs: Aber heimlich doch. Aber wir verraten uns das nicht gegenseitig. *Die beiden essen weiter Kekse.*

5. Szene

Überblendung: New York. Vom Kai aus ist die South Ferry im Schnee zu sehen. Die Stimme der erwachsenen Gesine aus dem Off: Und ein für alle Mal hatte ich Jakobs Mutter für meine genommen. Und Jakob als den geschenkten grossen Bruder. Manchmal habe ich Heimweh nach der Ostsee. [...]

Frau Abs bietet Gesine die Kekse nicht nur als süßen Trost an. Im gemeinsamen Verzehr erfahren die Zurückgelassenen Gemeinschaft und Stärkung. Der Bezug zu dem ritualisierten Erinnerungsmahl par excellence, dem Abschieds-, Liebes- und Erinnerungsmahl Jesu Christi, ist



Szenenfotos aus von Trottas *Jahrestage*-Verfilmung

nicht zu übersehen: Die Szene ist in ihrer Symbolik – in Bild wie Text – deutlich angelehnt an das Letzte Abendmahl im Neuen Testament.⁵⁰

⁵⁰ Siehe Lk 22, 19f.: »Und er nahm Brot, sprach das Dankgebet, brach das Brot und reichte es ihnen mit den Worten: Das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird.

Damit greift sie eine kulturelle Tradition auf, die das theologische Modell in ein ästhetisches Modell überführt.⁵¹ Wie Christus sich selbst mit dem Brot, das verzehrt werden soll, gleichsetzt, setzt Frau Abs Jakobs Kekse mit Jakob gleich: »Wir essen ihn erstmal auf. Das halten wir nicht aus mit der Erinnerung.«⁵²

Es ist gerade die Präsentativität, die Bildlichkeit dieser Szene, die den symbolischen Gehalt der Szene und ihren Bezug zur religiösen Tradition eröffnet. Langer, deren Vorstellung des präsentativen Symbols wir oben entwickelten um das spezifische mediale Verhältnis von Sprache und Bildern zu verdeutlichen, beschreibt diesen Prozess des Übergangs vom Lebensweltlichen zum Transzendenten und der Anreicherung kultureller Vorstellungen und Handlungen so:

Sobald sich bei den Teilnehmern eine Ahnung des symbolischen Gehalts der Einverleibung, z.B. eines Tieres, meldet, wird das Mahl in einem anderen, neuen Geist gehalten: nicht Nahrung sondern Wesenszüge des Tieres bilden die Speise. Das Fleisch wird zur Hostie, obgleich die ihm innewohnende Kraft vielleicht gar keinen eigenen Namen hat und daher nur im Rahmen dieses Miteinanderseins, dieses Mahles, dieses Ortes und dieses Geruchs und Geschmacks gedacht werden kann. [...] Wenn das Fleisch rituell genossen werden soll, [...] füllt sich jedes Detail mit Bedeutung.⁵³

Tut dies zu meinem Gedächtnis!« und Mt 26, 26f.: »Während des Mahls nahm Jesus das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es den Jüngern und sagte: Nehmt und eßt; das ist mein Leib.« (Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980).

51 Zu dieser Tradition vgl. Neumann, Gerhard: Heilsgeschichte und Literatur. Die Entstehung des Subjekts aus dem Geist der Eucharistie, in: Walter Strolz (Hg.), Vom alten zum neuen Adam. Urzeitmythos und Heilsgeschichte, Freiburg u. a. 1986, S. 94–150. Laut Neumann »bilden sich zwei Stränge der Argumentation heraus; ein kanonischer, der dem theologischen Modell der Transsubstantiation folgt und es in ästhetische Zusammenhänge überträgt; ein apokrypher, der auf die Erfahrung stummer Körperinstanz rekurriert und die Transsubstantiationsidee verwirft.« (S. 132). Zum Verhältnis von Sakramentalität und Poesie vgl. außerdem: Hörisch, Jochen: Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls, Frankfurt am Main 1992.

52 Zum Problem der sakralen Anthropophagie vgl. Kott, Jan: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien, übersetzt von Peter Lachmann, München 1975. Im Roman empfindet Gesine die Vorstellung, dass Christus im Abendmahl präsent sei, als »kannibalisch« (JT, 1603).

53 Langer, Philosophie auf neuem Wege (Anm. 30), S. 163.

Im Gespräch von Frau Abs und Gesine wird dieses Finden von Bedeutungen, dieser Deutungsprozess selbst vollzogen: Als Frau Abs den Keksen eine andere Bedeutung, die der Nacht bzw. des Abschieds verleihen will, lehnt Gesine dies entschieden ab: »Ich sehe hier aber keinen Nachtkeks.« Wenn sie vorher verlangt, dass Frau Abs ihre Auswahl interpretiert, erwartet sie ein Sinnangebot, das sie dann aber selbst formuliert: »Das ist Jakob. Er hat mich zwischen seine Schichten genommen.«

Dieser Akt ist mehr als ein bloßer Symbolisierungs-Akt. In der Abwandlung der Formel des ›Hoc est corpus meum‹ findet sich wieder, was Langer an der schon zitierten Stelle weiter über die Symbolik des gemeinsamen Mahls formuliert:

Jede Gebärde bezeichnet einen Schritt auf dem Wege zur Erlangung der tierlichen Kraft. Dem Gesetz aller primitiven Symbolisierung entsprechend wird der Sinngehalt nicht als solcher, sondern als echte Wirkungskraft erlebt; das festliche Mahl dramatisiert nicht nur die Erwerbung, sondern verleiht das Gewünschte tatsächlich. Der Vollzug des Mahles ist magisch und expressiv zugleich. Wir haben darin die charakteristische Mischung von Kraft und Bedeutung, von Mediation und Präsentation, die das Sakrament auszeichnet, vor uns.⁵⁴

In der expressiven und performativen Geste Gesines erhält ihre Beziehung zu Jakob nicht nur eine be-zeichnende Deutung; sie ›verleiht‹ Gesine den gewünschten Menschen tatsächlich und wird damit zu einer sakramentalen Handlung von »echter Wirkungskraft«.

54 Ebd. – Langers Überlegungen folgt dann noch eine Fußnote, die sich explizit mit der Eucharistie befasst. Hörisch beschreibt die zeichen- und diskurstheoretische Dimension des Sakraments sehr präzise so: »Seinen ungeheuren ontosemiologischen Status fundiert das Sakrament des Abendmahls in Form zahlreicher Einzelparadoxien: in Brot und Wein ist Christus real präsent – aber nur für die, die an ihn glauben; das Abendmahl ist ein Gedächtnismahl – aber zugleich die Feier der Präsenz Christi und ein eschatologisches Mahl; die sakralen Elemente sind mehr als nur Zeichen – aber sie bedürfen, um mehr als Zeichen zu sein, der Wandlungsworte; die Kraft wandelnder Worte kommt der priesterlichen Epiklese zu – aber sie ist bloßes Zitat der Einsetzungsworte des Herrn; und schließlich – zentrale Paradoxie –: in den transsubstantiierten Elementen wird die Gegenwart des Gottessohnes gefeiert, um dann – verzehrt zu werden. Sein ist demnach sinnvoll nur auf der Folie seiner vergangenen Erlösung und seiner erlösten Zukunft, ja: seines Verschwindens.« (Hörisch, Brot und Wein [Anm. 50], S. 17.) In seiner zeichen-theoretischen Perspektive erscheinen die »Elemente« des Sakraments als schiere Paradoxa, in Langers Perspektive eines integrierenden Symbols und – wie sich zeigen wird – auch in Margarethe von Trottas filmischer Arbeit an den Bildern des kulturellen Gedächtnisses wird das »Verschwinden« des Sakraments in der Einverleibung performativ aufgehoben und sinnvoll integriert.

Desgleichen gewinnt das Essen, obwohl ein tägliches Tun, sehr leicht zusätzliche Bedeutung, nicht nur durch die verwandtschaftliche Verbundenheit der mit einander Essenden, sondern auch durch die noch engere, die Identifikation des Essers mit der Speise; so daß diese Handlung für ein Gemüt, welches überhaupt allgemeiner Begriffe fähig ist, leicht sakramentalen Charakter annimmt.⁵⁵

Diese sakramentale Handlung, in der Gesine sich mit Jakob identifiziert, stiftet ihre eigene Identität und auch Gemeinschaft – im Sinn verwandtschaftlicher Verbundenheit zu Mutter Abs – neu. Das Gedächtnis wird auch zum Liebesmahl. Frau Abs bietet Gesine einen herzförmigen Keks an.⁵⁶ Sie hält ihn in der erhobenen Hand. Sie brechen das Herz und essen es schweigend.

Die Geste des »Brotbrechens«, die dem kulturellen Gedächtnis aus der Religion zukommt, und die Wahrnehmung der Handlung als eine gemeinschaftlich vollzogene Handlung, als »communio«, werden substantiell eins und stiften auch eine substantielle Einheit: »Du oder ich? – »Wir beide.« Beide Frauen sind in ihrer Beziehung zu Jakob und durch ihn auch in ihrer Beziehung zu einander neu bestimmt, und dies in einer durchaus eigenen, vielleicht sogar auch ganz eigenartigen Weise: Die Symbolik dieser Szene entfaltet sich erst im genauen Zusammenspiel von Bild und Text, das Margarethe von Trotta in dieser Szene inszeniert. Text und Bild sind aufeinander bezogen. In diesem speziellen Fall nun relativiert und verschiebt der Text die Bedeutung der Bilder: Gesines und Frau Abs' »communio« dient nicht primär zu Jakobs »Gedächtnis«, sondern – paradoxer Weise – zu einem Vergessen: »Das halten wir nicht aus mit der Erinnerung.« Deshalb wollen sie ihn »aufessen. Dann ist er erst einmal weg.« Die Einverleibung der Jakob-Kekse soll die sprachliche Kommunikation über ihn erst einmal vermeiden. Die Einverleibung der Jakob-Kekse wird zu einer *stummen* »communio«. So, wie die beiden Frauen sich den Herz-Keks schweigend einverleiben, wollen sie zukünftig auch über Jakob schweigen.⁵⁷

55 Langer, Philosophie auf neuem Wege (Anm. 30), S. 163.

56 Das Herz steht hier für Jakob und es weist gleichzeitig auf die emotionale Beziehung zwischen Jakob und Gesine hin. Gesine, die von Jakob nur als »kleine Schwester« betrachtet wird, scheint ihre Zuneigung zu Jakob schon zu diesem Zeitpunkt nicht nur geschwisterlich zu verstehen. Davon zeugt auch ihre Eifersucht auf Anne-Dörte, wie sie im 2. Teil des Fernsehfilms dargestellt wird.

57 Das Bildmedium kann hier die wortlose, aber zeichenhafte »communio« zeigen, die der Text doch mit Worten beschreiben müsste.

Frau Abs: [...] Und wir werden nicht mehr von ihm reden.

Gesine: Aber heimlich doch.

Frau Abs: Aber heimlich doch. Aber wir verraten uns das nicht gegenseitig.

Gleichwohl ist diese Vereinbarung zu schweigen nur vordergründig und eben dadurch relativiert, dass Gesine und Frau Abs sehr wohl noch von Jakob *reden* wollen – genauer: sie wollen dies *heimlich* tun.

Wenn sie von Jakob *reden* wollen und nicht etwa nur an ihn *denken*, verbleibt ihr Erinnern durchaus im sprachlichen, diskursiven Vollzug. Erinnern ist, gerade für Gesine, sprachlich vermittelte Erinnerung. Dies zeigt sich auch an der ersten Szene dieser Folge. Zwar bietet Jakob ihr eine Fotografie, also ein Bild von sich an, damit Gesine sich seiner erinnern kann. Doch mindestens ebenso wichtig ist ihr das Reden über Jakob. Auf Jakobs Vorschlag: »Häng' dir's übers Bett.« reagiert Gesine recht schroff: »Bild' dir bloß nichts ein!«, also mit dem Verbot, sich ein (falsches) Bild von Gesine zu machen. Gesine betrachtet zwar später im Baum Jakobs Bild. Aber dieses Bild reicht ihr nicht, wie ihre Trauer im Gespräch mit Frau Abs zeigt: Zum Bild muss das Reden, die Sprache hinzukommen, um sich darüber zu verständigen. Wenn also, um dies medientheoretisch zu reformulieren, Breuer über Johnsons Erzählen feststellt: »Die Kunst des diesseitigen Trostes reduziert sich letztlich in der Tat auf das Erzählen, die Kunst selbst, eine Erzählkunst, die gleichwohl die Möglichkeit religiöser Erfahrung gelten läßt«,⁵⁸ so *zeigt* Margarethe von Trotta's Verfilmung, dass das kulturelle Gedächtnis Erinnerung aus Texten *und* Bildern gewinnt. Das kulturelle Gedächtnis – um mit Langer zu sprechen – ist also ein »Sinngewebe«⁵⁹ präsentativer und diskursiver Formen, für das der Film, als Sprach- und vor allem Bildkunstwerk, zur Darstellung dieses Problems das vielleicht am besten geeignete Medium ist. Kritik am Film, die nur auf der Figurenebene ansetzt, vor-schnell mit Schemata von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit wertet und die medialen Eigentümlichkeiten in der Betrachtung ausblendet, greift also zu kurz.

Doch kommen wir noch einmal zurück zum Ende dieser Szene, in der die bildlich-sprachliche Kommunikation der »communio«-Gesten »echte Wirkungskraft« (Langer) entwickelt. Der Vollzug des gemeinschaftlichen Mahls gewinnt auch insofern performative Qualität, als die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Frau Abs und Gesine »in Kraft gesetzt« wird. Das Zugeständnis doch noch *heimlich* über ihn zu sprechen

58 Breuer, Die unerledigte Sache mit Gott (Anm. 46), S. 305.

59 Vgl. dazu Langer, Philosophie auf neuem Wege (Anm. 30), S. 261-289.

zeigt, dass weder die Mutter noch Gesine Jakob tatsächlich vergessen wollen. Es besiegelt vielmehr das neue, engere und durch die ›communio‹ begründete Verhältnis beider Frauen zu einander. Dies zeigt ein Blick auf die Wortgeschichte von ›heimlich‹. Auch wenn im heutigen Gebrauch kaum noch die ursprüngliche Bedeutung ›zum Haus (Heim) gehörig‹ – und damit eben auch ›vor Fremden verborgen‹ – mitschwingt, ist diese hier nicht von der Hand zu weisen.⁶⁰ Gesine gewinnt in der ›communio‹ eine menschliche Heimat in Frau Abs wieder bzw. gewinnt ihr Elternhaus, das von beiden Eltern verlassen ist, als Heimstatt zurück. In dieser Heimstatt kann auch über die gesprochen werden, die das Haus verlassen mussten oder nun verlassen. Dies ist neben Jakob auch Gesines Vater, der im Internierungslager Fünfeichen in Gefangenschaft ist.

Liest man den Dialog der beiden Frauen mit dieser alten Bedeutung von ›heimlich‹, so wird auch der Schlusssatz dieser Szene neu akzentuiert: »Aber wir verraten uns das nicht gegenseitig.« Dieser verstärkt noch die *heimliche* Kommunikation. Das anaphorische »aber« wiederholt nicht nur die Vereinbarung des »Aber heimlich doch.« Es besiegelt den Bund zwischen Gesine und Frau Abs auch dadurch, dass aus ihrer beider Gemeinschaft das Prinzip des Verrats – wenn man dies in der religiösen Traditionslinie formulieren will: das Judas-Prinzip – ausgeschlossen ist; genauer noch, dass ihre Gemeinschaft keinen Verrat kennt. In dem Sinn, dass das Heim(e)liche nicht verraten werden darf und – so bekräftigt – auch gar nicht kann, lässt sich auch nicht von »Gegen-Seiten« sprechen. Gesine und Mutter Abs stehen nun nicht nur auf derselben Seite; sie finden Heimat und Heimlichkeit in ihrer unverbrüchlichen Gemeinschaft. Das Ergebnis des gemeinsamen Mahls ist daher nicht das Vergessen Jakobs, sondern die gestärkte und qualitativ veränderte Beziehung zwischen Frau Abs und Gesine. Gesine definiert das neue, ›heimliche‹ Verhältnis zu Frau Abs am Schluss der Szene so: »Und ein für alle Mal hatte ich Jakobs Mutter für meine genommen. Und Jakob als den ge-

60 Der Eintrag im Grimmschen Wörterbuch zu ›heimlich‹ zeigt, dass bis ins 19. Jahrhundert hinein die vorrangige Bedeutung diejenige war, die heute verdrängt ist: »dem sinne nach sich mit dem adj. heimisch berührend, ist heimlich im allgemeinen von jeher mehr in anwendung gewesen und daher auch begrifflich reicher ausgebildet worden.« Verschiedene Bedeutungen sind: »1) zunächst von personen einheimisch, an einem bestimmten orte zu hause, gegensatz zu fremd [...]. 3) aus der bedeutung des heimatlichen und häuslichen flieszt die vorstellung des traulichen und vertrauten [...]. 4) aus dem heimatlichen, häuslichen entwickelt sich weiter der begriff des fremden augen entzogenen, verborgenen, geheimen, [...]« (Eintrag ›heimlich‹ in: Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 4, 2. Abteilung, Leipzig 1877, Neuausgabe Gütersloh 1994, S. 873-879, hier: S. 873-875).

schenkten großen Bruder.«⁶¹ Die zurückgelassene Freundin Jakobs nimmt dessen zurückgelassene Mutter in einem symbolischen Akt als ihre Mutter an.⁶² Auch dieser Zusammenhang kann als Anspielung auf das Sterben Christi gesehen werden, der während der Kreuzigung seinen Lieblingsjünger Johannes seiner Mutter Maria als Sohn und Maria Johannes als seine Mutter anvertraut.⁶³

Die Bemerkungen zum Adoptionsakt bilden sogar den Rahmen für die Szenenfolge insgesamt. Jeweils zu Beginn und zum Schluss ist die Stimme der erwachsenen Gesine aus dem Off zu hören. Sie erzählt der Tochter Marie, wie es zu der Verbindung zwischen Gesine und Jakob kam. Auch wenn die Filmerzählung dort noch nicht angelangt ist, bezieht Gesine sich zu Beginn ihrer Erzählung darauf: »Dein Vater Jakob konnte gut mit Mädchen. Mich nahm er als die kleine Schwester. Mit mir konnte er wie mit niemandem. Das Kind, das ich war.« Die ›communio‹ zwischen Frau Abs und Gesine mündet also nicht nur in die Adoption Gesines durch Frau Abs. Sie ist darüber hinaus auch insofern identitätsbildend für Gesine, als sie nunmehr im vollen Sinn initiiert wird: Gesine wird nicht nur Tochter, sie wird auch vom Kind zur jungen Frau.⁶⁴ Denn auch wenn sie sich selbst rückblickend als »Kind, das ich war« bezeichnet, zeigt schon die erste Szene der Folge, in der Gesine die Blüte als ihr Liebesorakel zerpfückt, dass sie für Jakob mehr als nur kindliche Gefühle hat. In der folgenden Szene wird offenbar, dass sich in die Trauer über den Abschied von Jakob auch Eifersucht mischt. Ihr Kommentar zum Reiseziel Sachsen bezieht sich auf die mögliche weibliche Konkurrenz: »In Sachsen, da wo die schönen Mädchen auf den Bäumen wachsen. Da wirst Du ja viel zu tun haben.« Auch Jakobs Erklärung zum geschenkten Bild enthält eine sexuelle Anspielung. Sie soll sich sein Bild »über's Bett« hängen. Mit seinem Bild jedoch flüchtet sich Gesine vor Jakobs Abschied auf einen Baum, unter dem er sich noch einmal nach der zurückgelassenen, nun verschwundenen ›Schwester‹ umwendet. Diese Bilder sind durchaus auch mythologisch interpretierbar: Die ›Aufhebung‹

61 Diese Wendung ist fast wörtlich aus den *Mutmassungen über Jakob* übernommen: »Und ein für alle Male hatte Gesine Cresspahl die Mutter Jakobs zu eigen genommen wie Jakob als den geschenkten grossen Bruder«; Johnson, Uwe: *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt am Main ²1993, S.17.

62 Wie ernst es Gesine damit ist, zeigt sich in der Filmszene des 4. Teils, in der sie Anitas Frage, ob Frau Abs ihre Mutter sei, bejaht.

63 Diese Stelle ist nur bei Johannes überliefert: Joh, 19, 26f.

64 Auch im christlichen Kontext ist die Erstkommunion bzw. die Konfirmation die eigentliche Initiation als Gemeindemitglied.

der Natur in der rituellen Geste der ersten Szene und Gesines Flucht in einen Baum sind mit den mythologischen ›Verwandlungen‹ des Weiblichen in die Natur, wie sie vielleicht am bekanntesten im Daphne-Mythos formuliert sind, auch Zitate aus dem mythischen Bildgedächtnis.⁶⁵

Die ›communio‹-Szene selbst führt diesen geschlechtlichen Aspekt der Identitätsbildung Gesines weiter. Frau Abs ermutigt Gesine, einen Mond-Keks zu nehmen. Diese Kekse sind – in Anlehnung an Langer – ebenfalls als präsentative Symbole zu verstehen:⁶⁶ »Der Mond ist ein typisches ›verdichtetes‹ Symbol. Er bringt das Mysterium des Weiblichen voll und ganz zum Ausdruck«. ⁶⁷ Frau Abs weist Gesine hier also ein Symbol genuiner Weiblichkeit zu. Gesine kann zu diesem Zeitpunkt diese Zuschreibung noch nicht ganz akzeptieren und sich zu Eigen machen: Sie nimmt den Keks zwar an, isst ihn aber nicht. Auch die Einverleibung Jakobs schließlich ist sexuell konnotiert. Der Bezug zum Liebesmahl, der beim Abendmahl nicht wegzudenken ist, wird hier explizit: Gesine inkorporiert den, der sie »zwischen seine Schichten genommen« hat.⁶⁸ Der nächste Keks, das Herz, das zur Hostie wird, ist selbst wieder-

65 Genau genommen handelt es sich um ein Ineinanderblenden verschiedener Mythen, des Daphne/Apoll-Mythos und des – in der Geste des Umwendens – auch zitierten Orpheus/Eurydike-Mythos. Neben die christlichen Mythologeme und rituellen Gesten treten damit auch pagane Bilder.

66 Nach Langer besteht ein Zusammenhang zwischen präsentativem Symbol und psychoanalytischer Verdichtung: »Der präsentative Symbolismus zeichnet sich dadurch aus, daß eine Vielzahl von Begriffen in einen einzigen totalen Ausdruck zusammengezogen werden kann, ohne daß diesen einzelnen Begriffen durch die den Gesamtausdruck konstituierenden Teile jeweils entsprochen wird. Die Psychoanalyse bezeichnet diese in der Traumsymbolik zuerst entdeckte Eigentümlichkeit als ›Verdichtung‹.« (Langer, Philosophie auf neuem Wege [Anm. 30], S. 191).

67 Ebd. Langer führt über das Symbol aus: »Wie das Leben bei zunehmendem Mond seiner Vollendung entgegenwächst, so ergreift im Abnehmen der alte Mond allmählich von den leuchtenden Teilen Besitz; in graphischer Anschaulichkeit wird das Leben vom Tod verschlungen, und das verschlingende Ungeheuer ist der Vorfahr des sterbenden Lebens. Die Sinnbildlichkeit des Mondes ist unwiderstehlich. In zeitloser Wiederholung steht das Bild des Lebens und des Todes uns vor Augen.« (Ebd., S. 191f.) Dies verdeutlicht auch, wie sehr Liebe und Tod in dieser Vorstellung des Mythos verbunden sind. Dies zeigt sich prinzipiell genau so in der Nähe von Gründonnerstag und Karfreitag, von Liebesmahl und Passion in der christlichen Theologie.

68 Der Essakt wird also auch zum Liebesakt. Zum Zusammenhang von Essakt und Liebesakt in religiöser und literarischer Tradition vgl. Neumann, Heilsgeschichte und Literatur (Anm. 50), S. 95–101. Schon für den »Mythos vom Sündenfall« sei festzustellen, »daß der Eßakt als jene Schlüsselstelle begriffen wird, in der Wissen, Liebe und Tod zusammenstoßen und aus sich eine Selbstgeburtsszene des Menschen entbinden, die in doppelter Weise historisch sich entwickelt« (S. 100).

um präsentatives Symbol. Es wird *gebrochen* und demonstriert so nicht nur Gesines aktuellen Liebeskummer. Es verweist auch auf ihre spätere »Schmerzensliebe« zu Jakob. Die Szene zeigt in ihrer präsentativen Symbolik expressive Dimensionen von Gesines emotionaler und auch geschlechtlicher Identitätsbildung. Damit wird sie zu einer Schlüsselszene der gesamten Verfilmung. In ihr wird die »Idee« der weiblichen Identitätsbildung durch die religiöse Symbolik präsentativ gestaltet.

Die religiöse Dimension ist keine singuläre Erscheinung im dritten Teil des Fernsehfilms. Besonders dominant ist sie in den ersten beiden Teilen, in denen Lisbeths Geschichte erzählt wird. Religiosität ist in den vier Teilen des Fernsehfilms überwiegend an die Protagonistinnen geknüpft. In der Generationenfolge Lisbeth – Gesine – Marie stellt sich das Verhältnis zur Religion jeweils anders dar. Die Auseinandersetzung mit Religiosität als einem Aspekt der Identitätsbildung ist bei diesen dreien kaum zu übersehen. Wie genau das Verhältnis von weiblicher Identitätsbildung zu Religiosität zu denken ist, müsste im Einzelnen genauer diskutiert werden und kann hier nur als Ausblick skizziert werden. Als weitere Bereiche, auf die sich Identitätsbildung bezieht, werden der private, der berufliche und gesellschaftlich-politische Bereich gezeigt. Im Film werden sie immer wieder auf einander bezogen.

So sind in der Handlung um Lisbeth Aspekte ihrer Religiosität mit ihren Rollen als Ehefrau und Staatsbürgerin verbunden. Von der ersten Begegnung mit Cresspahl über die Momente des Wiedersehens bis zur Verlobung und Ehe ist ihre Rolle als Frau auch eine religiös definierte.⁶⁹ Sie setzt ihren Glauben als Maß und Richtlinie für ihr Handeln, im privaten wie politischen Bereich. Lisbeths Leben und Sterben ist religiös motiviert. Sie ist bereit ihre Tochter zu opfern; als ihr dies nicht gelingt, wählt sie selbst den Freitod. Ihr Selbstmord ist als religiöses Selbstopfer zu verstehen. Im Gespräch mit Pastor Büshaver, der sie darauf hinweist, dass sie die Schuld der Welt nicht auf ihre Schultern allein laden könne, da sie nicht Gottes Sohn sei, antwortet sie: »Aber seine Tochter«.

69 Die verschiedensten Stationen auf ihrem Weg in die Ehe sind religiös kontextualisiert: Lisbeths und Cresspahls Blicke treffen sich zum ersten Mal, während Lisbeths Mutter über Psalm 23 (»Der Herr ist mein Hirte«) nachdenkt. Bei einem Wiedersehen am Strand stellt Lisbeth Cresspahl die »Gretchenfrage«, und während Cresspahl bei Papenbrock um die Hand seiner Tochter anhält, beten Mutter und Tochter im Nebenzimmer.

Gesine steht dem Religiösen eher skeptisch gegenüber, »schon wegen Lisbeth«, wie sie Marie erklärt. Ihre Entscheidung, Marie auf eine katholische Schule zu schicken, rührt daher auch nicht aus religiöser Überzeugung, sondern geschieht zu *Bildungszwecken*: »Damit du etwas lernst«. In den Schulszenen wird Marie als selbstbewusstes Mädchen dargestellt, dem aktives politisches Handeln wichtiger ist als eine sehr klischeehaft dargestellte, eher aufs Private gerichtete Religiosität, wie sie die Lehrerin vertritt und auch von Marie fordert.

Dadurch, dass für Gesine und Marie Religion eine weniger große Rolle spielt als für Lisbeth, Gesine sich aber stärker mit ihrer Rolle als Frau in der Gesellschaft auseinander setzt, stellt sich in den vier Teilen eine gegenläufige Bewegung ein: Die Bedeutung der Religiosität nimmt bis zum vierten Teil ab, die der weiblichen Identitätsbildung bis zum Ende hin zu. Entsprechend ist in den ersten Teilen die religiöse Symbolik sehr dominant und kulminiert in der »communio«-Szene zu Beginn des dritten Teils. Diese ist – auch in Verbindung mit der Weihnachtszene – als Schnittstelle und Schlüsselszene zu sehen. Denn deren religiöse Symbolik forciert die Auseinandersetzung mit der weiblichen Identitätsbildung als der »Idee«, die der Film in der Arbeit am Roman gewinnt. Bei der Darstellung dieser »Idee« werden die religiösen Vorstellungen jedoch nicht unbedingt dazu eingesetzt, kulturell, sozial und religiös definierte Rollenvorstellungen von Frauen zu problematisieren. Vielmehr arbeitet der Film mit und an diesen Vorstellungen, die als kulturelle Gesten und Bilder präsent werden, und wirkt so auf das kulturelle Gedächtnis zurück.⁷⁰

5. Schluss

Margarethe von Trottas Film »zitiert« nicht nur Bilder aus dem kulturellen Gedächtnis, sondern präsentiert diese in ihrer gestischen Qualität durchaus reflektiert und reichert sie um weitere – ästhetische und religiöse – Bild-Bedeutungen an. Damit stellt sich auch das Verhältnis von

70 Wenn hier die zwei Frauen ihr Erinnerungsmahl miteinander feiern, wird die religiöse Symbolik auch nicht als Mittel zu frauenfilmerischen Zwecken instrumentalisiert. Sie wird dem kulturellen Gedächtnis entlehnt, neu und anders präsentiert und kann so auch die sakramentale Feier für die Frauen zurückgewinnen. Im Neuen Testament werden Frauen noch mit einem besonderen Zugang zu Christus gezeigt. Dieser präsentiert sich oft über die Dimension des Leiblichen (z.B. salbt Maria Magdalena Christi Füße. Die Frauen gehen zum Grab und kümmern sich um den Leichnam).

Roman und Verfilmung anders dar. Denn da, wo der Film seine Präsentativität voll zur Geltung bringt, wird er nicht nur als medial eigenständig wahrnehmbar.⁷¹ Er setzt gerade dadurch auch den von Schneider beschriebenen »Produktionsprozeß von Sinn [in Gang], der in der Dialektik von literarischer Tradition und gestalterischer Innovation steht.«⁷² Die Verfilmung zu sehen verändert daher auch die Rezeption des Romans. Die literarische Arbeit des Romans am kulturellen Gedächtnis wird vom Film gezeigt. Die diskursive Qualität des Romans wird in der präsentativen Qualität des Films zum Ausdruck gebracht.

Margarethe von Trottas *Verfilmung* von Uwe Johnsons Roman *Jahrestage* ist also gerade da gelungen, wo sich expressive Aspekte und performative Aspekte zu einem die Zuschauer überzeugenden, wirkungsstarken präsentativen Symbol integrieren, wie dies in der »communio«-Szene geschieht. Das präsentative Symbol ist hier nicht so sehr emotionales Indiz wie in der Weihnachtsequenz. Es erhält nun vielmehr einen quasi beweisenden Charakter in seiner Wirkung. Oft bleibt diese Bilder-Wirkung in der Verfilmung zwar aus. Letztlich ist dies aber vor allem ein grundsätzliches Problem der unterschiedlichen medialen Verfasstheit, wie sie im Blick auf Exaktheit und »Authentizität, Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit [... als] Hauptkriterien«⁷³ der Darstellung deutlich wird. Denn für Margarethe von Trotta ist es so:

[U]nser Erinnerungen zeigen uns die Dinge ja auch manchmal verschwommen. Nicht immer ist alles gleichermaßen präzise, als könntest du, wie bei einer Kamera, den Fokus verstellen, d. h. scharf stellen. Meine Erinnerungsbilder sind manchmal ganz scharf und dann wieder nicht. Und gerade dieses zwischen scharf und unscharf Hinundherpendeln gefällt mir. Bei mir selbst. Aber Johnson hat versucht, alles, alles scharf zu stellen.⁷⁴

Die »Erinnerungsbilder« des Films sind daher etwas ästhetisch und medial grundsätzlich Anderes als Johnsons »photographische Augenblicke in der erzählten Geschichte«.⁷⁵ Sie wollen eine »heimliche« Kommunika-

71 Es bleibt zu diskutieren, was der Film als Medium in seiner Präsentativität leisten kann: Führt er die »communio« nur vor oder kann er sogar selbst versammeln und »gemeindebildend« sein? Ist dem Film selbst eine sakrale Bedeutung zuzuerkennen?

72 Schneider, *Theorie der Literaturverfilmung* (Anm. 13); zit. nach Schmidt-Ospach, *Lust und Frust* (Anm. 27), S. 248.

73 Mecklenburg, *Biblia pauperum* (Anm. 7), S. 191.

74 Trotta/Wiebel, *Ein Gespräch* (Anm. 16), S. 192f.

75 Fahlke, Eberhard/Zetzsche, Jürgen: *Photographische Augenblicke in der erzählten Geschichte der Jahrestage*, in: Manfred Jurgensen (Hg.), *Johnson. Ansichten –*

tion mit den Zuschauern aufbauen. In ihr wird die Dialektik von Erinnerung und Vergessen (auch von Johnsons Roman) im Schwanken von Schärfe und Unschärfe der Bilder in Bewegung gesetzt.

Silke Jakobs und *Dr. Lothar van Laak*, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universität Bielefeld, Postfach 10 01 31, 33501 Bielefeld

Einsichten – Aussichten, Bern 1989, S. 65–90, hier: S. 65. Vgl. auch Nedregård, Johan: Gedächtnis, Erfahrung und »Fotografische Perspektive«. Zu den *Jahrestagen*, in: *text+kritik* 65/66, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1980, S. 77–86.