
Johnson-Jahrbuch

Band 2/1995

Herausgegeben von
Ulrich Fries und Holger Helbig

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Johnson-Jahrbuch. –

Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Erscheint jährl. – Beitr. teilw. dt., teilw. engl. –

Aufnahme nach Bd. 1. 1994

ISSN 0945-9227

Bd. 1. 1994 –

ISBN 3-525-20901-0

© 1995, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen. – Printed in Germany.
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.

Satz: Competext, Heidenrod

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Colin Riordan

»... was ich im Gedächtnis ertrage«

Die Metaphorik der *Jahrestage**

Auf den ersten Blick scheinen Metaphern in den *Jahrestagen* eine Seltenheit zu sein. Doch läßt zum einen Johnsons sparsamer Gebrauch dieser zutiefst literarischen Technik den beschwörenden Lyrismus, zu dem er fähig war, um so auffälliger erscheinen, zum anderen führt der beträchtliche Umfang der *Jahrestage* zu einer nicht zu übersehenden Anhäufung von Bildern, die zum Verständnis des Romans Wesentliches beitragen. Nicht zuletzt aufgrund von Johnsons bald erworbenem Ruf, von sachlicher Genauigkeit geradezu besessen zu sein, war in den ersten zwei Jahrzehnten der Johnson-Rezeption die Aufmerksamkeit nicht auf die Bedeutung der Metaphorik gerichtet. 1980 wies Klaus Siblewski auf den angeblichen »Verzicht auf Bilder« im Frühwerk Johnsons hin, der sich mit dem bekannten »hohen Grad an Sachlichkeit« erklären lasse.¹ So sehr man verstehen kann, wie Siblewski zu einem solchen Urteil kam, so wenig trifft es für Johnsons Romane, auch nicht für das Frühwerk, zu. Tatsächlich zeichnet sich Johnsons Prosa durch auffällige, wenn auch seltene Ziermetaphern aus, da sei nur an Jakobs »grossglasäugigen Stellwerkturn« auf der ersten Seite der *Mutmassungen über Jakob* erinnert.² Weitere Beispiele ließen sich leicht anführen, insbesondere aus den

* Aus dem Englischen übersetzt vom Autor.

1 Siblewski, Klaus: Alltag und Geschichte. Anmerkungen zum Frühwerk Uwe Johnsons, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Text + Kritik 65/66, 1980, S. 96-111, hier: S. 109.

2 Johnson, Uwe: *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt am Main 1959, S. 7.

Jahrestagen. Meine Absicht ist es jedoch nicht, jede offensichtliche Metapher im Roman zu untersuchen; die bloße Auflistung der Autos, Busse, Züge und anderer Fahrzeuge, die als monströse oder elephantische Tiere bezeichnet werden, wäre beispielsweise ein umfangreiches Unternehmen an sich. Zudem interessiert weniger der zierende oder rhetorische Wert der Metapher als vielmehr ihre Rolle in der (Be-) Deutungskonstitution des Romans.

Auch in dieser Hinsicht wurde die Funktion der Metaphern in Frage gestellt: Als »Effekt eines seriellen Operierens mit Stereotypen« tut Christoph Brecht das Metaphernsystem der *Jahrestage* ab.³ Zwar wird das Urteil sorgfältig in die Argumentation eingearbeitet, dennoch bleibt der Verdacht, daß hier ein zentrales Element des Romans übergangen wird. In diesem Aufsatz möchte ich zeigen, daß eine Untersuchung des Gebrauchs der Metapher in *Jahrestage* tatsächlich bisher wenig beachtete Einsichten gewähren kann. Ohnehin wäre es unfair, Siblewskis Äußerung zu verallgemeinern, denn eine Reihe von Kritikern hat seit der Mitte der 80er Jahre mit Recht eine Analyse verschiedener Aspekte der Metaphern in den *Jahrestagen* in eine breitere Argumentation einbezogen.⁴ Ich möchte hingegen die Verwendung der Metaphorik in *Jahrestage* als Ganzes in Betracht ziehen, das heißt, Johnsons Handhabung der Metaphern als literarisches Werkzeug ins Auge fassen. Für diese möglicherweise altmodisch erscheinende Auffassung von Literatur und ihren Stilmitteln gibt es gute Gründe. Trotz seines Modernismus waren dem Germanisten Johnson die Konventionen der Poetik wohl bekannt, und es liegt nahe, sein Werk auf eine Weise zu betrachten, die dieser Tatsache Rechnung trägt.

Der Begriff *Metaphorik* soll im folgenden eine Reihe von literarischen Kunstgriffen einschließen, die von scheinbar nebensächlichen, vereinzelt Metaphern über Leitmotive bis hin zu den entwickelten Metaphernsystemen, die eine ausschlaggebende strukturelle und hermeneutische Funktion im größeren Plan der *Jahrestage* einnehmen, reichen. Die

3 Brecht, Christoph: »You could say it was done with mirrors«. Erzählen und Erzähltes in Uwe Johnsons *Jahrestagen*, in: Ulrich Fries/Holger Helbig (Hg.), Johnson-Jahrbuch Bd. 1, Göttingen 1994, S. 95-126, vgl. S. 112.

4 Die Arbeit, die sich meines Wissens am intensivsten mit der Metaphorik der *Jahrestage* beschäftigt hat, liegt unveröffentlicht im Uwe-Johnson-Archiv; Reiß, Anne Grete: Uwe Johnsons »Jahrestage«: Subjektivität und »gender« in der Biographie der Gesine Cresspahl, Staatsexamensarbeit masch. Göttingen 1994. Anne Reiß hat eine Reihe von Metaphern untersucht, insofern sie »mit den Themen Subjektivität und »gender« in Verbindung stehen« (vgl. S. 5).

Grenzen dieser Definition schließen Symbolik und historisch-repräsentative Allegorie aus; die erstere, weil sie (insbesondere die biblische Symbolik) ein Thema für sich ausmacht, die letztere, weil ihre Existenz m.E. in den *Jahrestagen* nicht nachzuweisen ist. Auch sollen Sinnbilder nicht ihrer traditionellen rhetorischen Funktion mechanisch zugeordnet werden, es sei denn, ein spezifischer Fall kann durch den Hinweis erläutert werden, daß es sich dabei etwa um Metonymie oder eine Synekdoche handelt. Ebenfalls ausgeschlossen wird eine Diskussion darüber, ob sich vereinzelte Elemente des Diskurses rein technisch als Metapher betrachten lassen oder nicht, denn der Unterschied zwischen wörtlicher und figurativer Bedeutung wurde längst als illusionär aufgedeckt.⁵ Vielmehr beabsichtige ich, Metaphernfelder zu identifizieren, ihre Überschneidungsgebiete auszumachen und dadurch sowohl Verbindungen zwischen den Hauptthemen des Romans aufzuzeigen als auch weiterreichende Schlüsse zu ziehen. Hierbei werde ich mich auf drei Felder konzentrieren, in denen Evokationen von Wasser, Katzen und anderen Tieren, sowie Einzäunungen bzw. Umhüllungen eine bedeutungstragende Rolle spielen.

Isoliert betrachtet sind einzelne Tropen von lediglich begrenzter Wichtigkeit. Nur im Zusammenspiel und in der Anhäufung der Metaphern kann eine Bedeutung konstruiert werden, die auf mehr als die Summe ihrer Einzelteile verweist. Durch eine Untersuchung der Konstruktionsweise eines solchen metaphorischen Systems möchte ich zeigen, wie einige der wichtigsten *Jahrestage*-Themen wie Gedächtnis, Erinnerung, Vergangenheit, Tod und Verlust, Entwurzelung und Orientierungslosigkeit nicht nur illustriert, sondern auch konstituiert, entwickelt und verwandelt werden. Denn die Auswirkungen der Metaphorik gehen über die einfache Beschreibung und Veranschaulichung der mit diesen Themenfeldern verbundenen Probleme weit hinaus: Ihre eigentliche Bedeutung liegt in den Lösungen, oder versuchten Lösungen, die durch die metaphorischen Muster im Roman suggeriert werden. Ich möchte zeigen, daß in der metaphorischen Struktur eine implizite Antwort auf die Anhäufung von Katastrophen liegt, die sowohl Vergangenheit wie auch Gegenwart der *Jahrestage*-Welt charakterisieren.

Um, dem Roman gemäß, bei der Wasser-Metaphorik anzufangen: Meere, Seen, Flüsse und Schwimmbecken haben ebensoviel Gewicht im

5 Vgl. hierzu z.B. Cantor, Paul: Friedrich Nietzsche. The Use and Abuse of Metaphor, in: David S. Miall (Hg.), *Metaphor: Problems and Perspectives*, Sussex and New Jersey 1982, S. 71-88.

Leben von Gesine Cresspahl wie in dem von Johnson. Die ersten drei Bände der *Jahrestage* beginnen alle mit der Beschreibung eines Gewässers; eines Ozeans, eines Schwimmbeckens und eines Sees. Überdies findet die letzte Szene des Romans am Meer statt. Diese vier Szenen bzw. Kapitel geben nicht nur den Gesamtrahmen für den Text vor, sondern sie teilen ihn zugleich in drei Zeitabschnitte von jeweils vier Monaten, die nach dem ursprünglichen Plan vermutlich von ungefähr gleicher Länge sein und jeweils einen Band hätten ausfüllen sollen. Die unerwartete Fülle an Material ergab einen zweiten Teil, fünfzig Seiten länger als der erste, und einen dritten, der den zweiten um fast dreihundertfünfzig Seiten übertrifft. Trotzdem wird in viermonatigen Abständen, am 20. August 1967, 20. Dezember 1967, 20. April 1968 und am 20. August 1968 jeweils ausdrücklich und präzise auf Wasser bzw. Gewässer Bezug genommen. Wenn Wasser in den *Jahrestagen* also als Metapher verstanden werden soll, so tritt damit ihre Bedeutung als strukturelles Element bereits unübersehbar hervor.

Ein Hinweis auf die metaphorische Funktion findet sich im zweiten Band der *Jahrestage*: »[...] noch heute ist der Name Karow im Gedächtnis eine trockene Stelle« (JT, 725).⁶ Erhellend scheint hier der Verweis auf einen Text, den Johnson wohl gekannt haben mag. In einem Aufsatz über Faulkners *The Sound and the Fury* benützt Jean-Paul Sartre einen tiefen Teich als Sinnbild für das Gedächtnis, um zu erklären, daß die Vorstellung, die die Figuren von der Vergangenheit haben, eher von emotionaler Intensität als von chronologischer Ordnung der Ereignisse geprägt ist. Die Metamorphose der vergangenen Erlebnisse, die sich im Gedächtnis der Figuren vollzieht, läßt diese Erlebnisse unvorhersehbar zur Oberfläche hinaufsteigen oder in die Tiefe hinabsinken. Sartre identifiziert für diesen Vorgang die »densité propre« der vergangenen Ereignisse wie auch ihre »signification dramatique« als beeinflussende Faktoren.⁷

In einem anderen Text, den Johnson gewiß sehr gut kannte, Ernst Barlachs *Der gestohlene Mond*, wird die Hauptfigur, Wau mit Namen, von imaginären Wesen heimgesucht: »Ihm kamen dann, nicht als Visionen, aber als Gegenwärtigkeiten, denen er gar nicht auszuweichen gesonnen war, die Reihe seiner toten Vorfahren und Familienglieder in den Sinn, soweit er an ihrem Leben teilgehabt, den Verlauf ihres Daseins verfolgt,

6 Die Abkürzung JT bezieht sich auf Johnson, Uwe: *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Bd. I-IV, Frankfurt am Main 1970–1983.

7 Sartre, Jean-Paul: *Situations I*, Paris 1947, S. 91.

ihren Ausgang miterlebt oder doch genauestens mit allen seinen Umständen erfahren hatte.«⁸ Die Parallele zu Gesines Gesprächen mit den Toten – sprich ihrer Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit – liegt auf der Hand. Daher scheint es naheliegend darauf hinzuweisen, daß Barlach gleich darauf das Schwimmen und Tauchen als Sinnbild verwendet, um Waus Bemühungen zu erklären, die Geheimnisse der Welt zu verstehen: »[er] schwamm in dem Strömen und Strudeln des aus tausend Quellen zur Gewaltigkeit zusammengefloßenen Denkgeschehens, tauchte unter bis zur Atemlosigkeit in Meerweiten der Erkenntnistiefen vom Beweisbaren oder Unbeweisbaren.«⁹ Damit wird mehr als hinreichend der Prozeß beschrieben, den Gesine durchläuft. In den *Jahrestagen* stellen Wassermassen nicht nur den Speicher des Gedächtnisses dar, sondern auch die Potentialität des Vergangenen. Jedes Eintauchen in diese Wassermassen ist von Desorientierung und Gefahr begleitet: Gesine ist, mit Sartre zu sprechen, nicht in der Lage, das, was sie braucht, herauszufischen. Die Gewässer der *Jahrestage* weisen auf die vielfältigen Gestalten dessen, was die Vergangenheit in der Gegenwart werden kann. Das gilt für das Private wie das Öffentliche, das Persönliche wie das Historische.

Im ersten Kapitel des Romans rufen die Wellen, die Küste und der Regen von New Jersey Erinnerungen an Mecklenburg hervor und geben Gesine den Anstoß, die Rekonstruktion ihrer Vergangenheit in Gang zu setzen, indem sie an die Jerichower Behörden schreibt. Das Kapitel für den 20. Dezember 1967, das den zweiten Band eröffnet, beginnt mit einer Beschreibung des Wassers, das den Mediterranean Swimming Club versorgt, und spielt gänzlich in der Schwimmhalle. Die Verwirrung der Sinne beim Tauchen entspricht Gesines frustrierten Bemühungen, ihre Erinnerungen zu enträtseln; so thematisiert das ganze Kapitel denn nicht nur Gedächtnisverlust, sondern ebenso den Versuch, diesen Verlust durch Rekonstruktion auszugleichen. Der dritte Band beginnt auf die nunmehr bekannte Weise mit einer Beschreibung des dunklen, fast zähflüssigen Wassers des Lake Patton, in dem Gesine und Marie schwimmen. Durch Maries Frage nach den Seen in Gesines Leben wird eine Reihe von Erinnerungen ausgelöst. Diese Verbindung zwischen dem Schwimmen und der Aufzählung des Vergangenen knüpft eindeutig an die Schwimmbecken-Szenen im zweiten Band an. Wie beim Schwimmbecken ist im Lake Patton auch das Sichtverzerrende des Wassers eines seiner auffälligsten Merkmale. In diesem Fall tritt eine historische Dimen-

8 Barlach, Ernst: Der gestohlene Mond, München 1959, S. 453.

9 Ebd., S. 456.

sion hinzu: Es wird ausdrücklich erwähnt, daß Lake Patton als Übungsplatz für die amerikanische Invasion Deutschlands benutzt wurde. Somit wird auch Europa, als Schauplatz des Vergangenen, in den mit dem Wasser verbundenen Metaphernkomplex integriert. Diese Verbindung war bereits im Namen des Mediterranean Swimming Club realisiert. Im letzten Kapitel der *Jahrestage* wird Kliefoth, der mit Gesine und Marie Hand in Hand durch das Wasser an der dänischen Küste läuft, als eine Figur aus Gesines Geschichte mit der Erzählerin und der Zuhörerin zusammengebracht. Die Meere, Schwimmbecken und Seen der *Jahrestage* stellen so die Vergangenheit nicht als eine definitive Sammlung von Ereignissen dar, aus denen willkürlich gewählt werden kann, sondern als die Potentialität dessen, was die Vergangenheit durch Erinnern und Erzählen werden kann. Doch erst in der Verbindung mit anderen Metaphernfeldern wird die Wassermetapher zu einem dynamisch strukturierenden Element des Romans.

Vor dem Hintergrund des bisher Ausgeführten soll nun ein weiteres Feld untersucht werden: die Tier-Metaphorik. Die Bedeutung von Katzen ist in den *Jahrestagen* schwerlich zu übersehen. »Die Katze Erinnerung« (JT, 670) ist die wohl bekannteste, offensichtlichste wie auch auffälligste Metapher des Romans. Während Wasser eher mit der Speicherfunktion des Gedächtnisses assoziiert wird, bezieht sich die Katze auf das *Ins-Gedächtnis-Rufen*, auf die Erinnerungsfunktion.¹⁰ Die ungewöhnliche Kombination von Katzen und Wasser taucht im Roman wiederholt auf. Im Kapitel für den 2. Februar 1967 (Groundhog Day),¹¹ findet sich die auffälligste Erwähnung der »Katze Erinnerung«, als im Mediterranean Swimming Club Marie und ihre Mutter darüber diskutieren, wie Gesine jene Szenen aus ihrer Vergangenheit, die ihre Erinnerung willkürlich beibehalten hat, in ihrer Erzählung verwenden soll. Natürlich findet diese Diskussion am Schwimmbecken statt und endet damit, daß Gesine Marie einen Sprung ins Wasser vorführt. Mit dem Problem der Vergangenheit verknüpft wird die Wasser-Katzen Kombi-

10 Dieser Unterschied wird an einer berühmten Stelle der *Jahrestage* thematisiert: »Ihr kam es an auf eine Funktion des Gedächtnisses, die Erinnerung, nicht auf den Speicher« (JT, 63).

11 Der »Groundhog Day« ist inzwischen durch den Film gleichen Namens auch außerhalb der USA bekannt geworden. Gesine (und Johnson) kommt es hier auf die Ähnlichkeit mit einem europäischen Volksglauben an, aber es ist interessant, daß in einem Kapitel, das sich mit den Problemen der Vergangenheit eingehend befaßt, Bezug genommen wird – wenn auch nicht ganz im Ernst – auf die Möglichkeit, die Zukunft vorzusehen.

nation im Kapitel für den 4. Juli 1968, in dem nicht der amerikanische Unabhängigkeitstag, sondern die Schwierigkeiten Gesines mit ihrer Erzählung unmittelbar angesprochen werden. Die Szene auf dem Fischland, die Gesine vergeblich mit aller Lebendigkeit ins Gedächtnis zu rufen versucht, enthält eine Erinnerung an »Katzen, im Wasser!« (JT, 1494). Die Verschmelzung dieser zwei Metaphernfelder bringt so die Potentialität des Vergangenen mit der unzureichenden (und unzuverlässigen) Fähigkeit des menschlichen Gehirns, diese vollständig zu aktivieren, zusammen.

Darin erschöpft sich aber diese Kombination nicht. Was Katzen und Wasser in den *Jahrestagen* gemein ist, läßt sich auf einen Nenner bringen: latente Gewaltsamkeit. Der erste Satz des Romans beschreibt Wellen, die sich wie »Buckel mit Muskelsträngen« wölben, womit auf ihre potentielle Kraft und ihre Verwandtschaft mit Katzen verwiesen wird, die ja schließlich mit einem Buckel defensive Aggression signalisieren.¹² Daß Katzen in den *Jahrestagen* ihre gefährliche Seite haben, geht aus der Szene im letzten Band hervor, in der Gesine eine junge Amsel vor einer räuberischen Katze rettet (vgl. JT, 1533). Auch an anderen Stellen erscheinen Katzen in ihrer natürlichen Rolle als Raubtiere. An das mit dem Wasser verbundene Moment der Gewalt und des Todes wird nicht nur in historischem, sondern auch in privatem Zusammenhang hingewiesen. Zum einen durch die Tode der 8000 KZ-Insassen auf der *Cap Arcona* und der *Thielbek* in der Lübecker Bucht, zum anderen durch die Versuche Lisbeths, zuerst sich und dann Gesine zu ertränken. Dieses Moment ist im entscheidenden, zentralen Sinnbild, das diese Metaphern zusammenschließt, und das den ganzen Roman durchzieht, aufgehoben: nämlich in der Regentonnengeschichte.

Die früheste Erwähnung dieser Episode findet sich im Kapitel für den 8. September, als Gesine versehentlich ihre Handtasche für den Nacken einer Katze hält. Sie ißt mit Mr. Shuldiner zu Mittag, dessen sprechender Name durch seine bevorstehende Heirat mit einer jüdischen Frau nur weiter verdeutlicht wird. Die Hinweise auf die brutalen und kriegerischen Gebärden von Hitler und Stalin 1937 wie auch auf die Unterstützung des Waffenhandels durch die USA im selben Jahr stellen die persönlichen Schmerz- und Schuldgefühle, die Gesine mit Lisbeths versuchtem Kindermord assoziiert, in einen breiteren geschichtlichen Kontext. Ihre frustrierende Unfähigkeit, sich weder persönlich noch historisch an das

12 In bezug auf diese Wortwahl schreibt Fries hingegen den Wellen anthropomorphe Eigenschaften zu. Vgl. Fries, Ulrich: Uwe Johnsons »Jahrestage«. Erzählstruktur und Politische Subjektivität, Göttingen 1990, S. 21.

Jahr 1937 erinnern zu können, wird durch die Erinnerung an eine hinter Fensterglas sitzende Katze repräsentiert, die dann auch zum Emblem der Regentonnengeschichte wird: »Das Stück Vergangenheit [...] bleibt versteckt in einem Geheimnis« (JT, 64). Dieses Bild der verführerischen Unzugänglichkeit des Vergangenen stellt eine Verbindung mit den ersten Sätzen der *Jahrestage* her, in denen die Luftblasen in den Wellen durch das Gewicht der Wassermasse platzen »als sei da ein Geheimnis gemacht und zerstört worden« (JT, 7). In diesem Bild werden die Frustration und die latente Gefahr zusammengefaßt, die in Gesines Erinnerung an den Tag, an dem sie durch Lisbeths absichtliche Vernachlässigung in der Wassertonne fast ertrunken wäre, potentiell vorhanden sind. Ihre Frustration wird aber durch einen deutlichen Widerwillen ergänzt. In den letzten Sätzen des Kapitels wehrt sie sich gegen diese Erinnerung, indem sie die Ereigniskette dem Zufall und nicht der Absicht Lisbeths zuschreibt. Diese offensichtliche Selbsttäuschung endet mit einem Ausdruck ihrer vermeintlichen Machtlosigkeit gegenüber der Vergangenheit: »Was soll ich dagegen tun!« (JT, 65) Das ist, wohlgemerkt, keine Frage, sondern ein Schrei der Verzweiflung, denn es konzentrieren sich in diesem Kindheitsbild genügend Schmerz und Leid, um Gesine von einer Abrechnung mit der darin enthaltenen unangenehmen Wahrheit abzuhalten.

Darüber hinaus: Als die Geschichte über die Vergangenheit den Sommer 1937 erreicht, wird die Regentonnengeschichte mit keinem Wort erwähnt. Noch einmal bringt Mr. Shuldiner, als Auslöser für Gesines drängende Schuldgefühle, die Geschichte ans Licht, indem er sie während eines Gesprächs am Schwimmbecken an Marie verrät. Es widerstrebt Gesine nicht nur, Marie diese Geschichte zu erzählen, sondern sie hat vielmehr die wahre Aussage der Geschichte seit Jahren verdrängt. So wird die Regentonnengeschichte zum Emblem der Komplexität der Vergangenheitsproblematik: Das Gedächtnis verhindert die Konstruktion eines vollständigen Bildes, das zum Verständnis des Vergangenen notwendig wäre, es stellt jedoch gleichzeitig die Bedingungen für die Rekonstruktion her, indem es dauernde, schmerzvolle Bilder bewahrt, die während ihrer Integration in die Rekonstruktion das ursprünglich durch sie verursachte Leid weiter verstärken. Erst am 19. Januar und auf Drängen Maries erklärt sich Gesine widerwillig bereit, die Ereignisse jenes Sommertages zu beschreiben und die Bedeutung des fehlenden Tonnendeckels zu erklären. Endlich werden die mit dieser Episode verbundenen Ängste, Gefahren und Schmerzen deutlich, und die Regentonnengeschichte wird von diesem Augenblick an zum Schlüsselwort für jedes Ereignis, das Gesine beim Erzählen und Marie

beim Hören Schmerzen verursacht. In dieser wirkungsvollen Kombination von Katze und Wasser als Metapher sammeln und konzentrieren sich einige der wichtigsten Themen der *Jahrestage*.

An dieses Motiv ist auch Gesines starkes Bedürfnis nach einer Geschichte, die ihr und ihrer Tochter den eigenen Werdegang in New York erklärt, gebunden, ihre Suche nach einer Antwort auf die Frage, ob und wie es möglich ist, zu dieser Zeit in den USA zu leben und gleichzeitig mit sich zufrieden zu sein. Zugleich ist es ein Emblem ihrer Angst vor Geisteskrankheit, wie sie in dem Brief an A.M. zutage tritt. Daß sie die Stimmen der Figuren aus ihrer Geschichte hört, läßt Gesine an ihrem Geisteszustand zweifeln, so sehr, daß sie auch um die Sicherheit Maries bangt. Sollte Gesine, wie Lisbeth, Anzeichen von Geisteskrankheit zeigen, so könnte Marie das gleiche Schicksal wie ihre Mutter erfahren. Darüberhinaus schwebt Gesine noch in der Gefahr, denselben Ausweg wie Lisbeth zu suchen, wie ihre Todesträume belegen. Die Regentonnengeschichte evoziert nicht nur diese Ängste, sondern auch den Widerwillen Gesines, sich ihnen zu stellen. Erst mit der Zeit gibt sie ihre defensive Haltung und ausweichende Taktik, durch die unnachgiebige Ausfragerei Maries ermüdet, auf. Die Regentonne wird gewissermaßen zu einer repräsentativen Wassermasse, die nicht nur Gesines schmerzliche Anfälle veranschaulicht, sondern auch für ihre Versuche steht, sich gegen sie zu wehren. Zwar gelingt ihr diese Abwehr nicht vollständig, aber sie findet eine Methode, mit ihnen umzugehen. Diese Schlußfolgerung liegt nahe, wenn man betrachtet, auf welche Art und Weise die Regentonnengeschichte in die Metaphernstruktur des Romans integriert ist.

Von diesem zentralen Bild gehen nämlich eine Reihe von metaphorischen Zusammenhängen aus. Die Geschichte von Jakobs Fuchs, die gegen Ende des *Jahrestage*-Jahres, am 15. August, erzählt wird, wird (wie andere Episoden auch) als eine Geschichte bezeichnet, »wie die von Kleinkindern, die in eine Wassertonne fallen« (JT, 1843). Damit ist zum einen der Vorfall bewertet: als eine noch nicht verheilte Wunde; zum anderen wird die »originale« Wassertonnengeschichte um diesen Bezug erweitert. Gesine berichtet, wie sie 1953 zufällig das Abschlachten von Jakobs Pferd miterlebte, und hebt das Zutrauen des Tieres zu seinen Schlächtern hervor. Dieser Vorfall dient als Emblem des Verrats, und wird mit dem Verrat, der durch den niedergeschlagenen Aufstand von 1953 dargestellt wird, deutlich in Verbindung gebracht. (Noch vor dem Aufstand 1953 wurde auch Johnsons Glaube an den Sozialismus der DDR tödlich getroffen.) Durch die Geschichte von Jakobs Fuchs wird also dem Wassertonnenmotiv eine weitere Dimension verliehen. Das

Metaphernnetz wird durch variierende Wiederholung erweitert, sein Bedeutungspotential ausgebaut.

Ein ähnliches Beispiel wäre der Wassertrog, in dem Heinrich Cresspahl nach seiner Entlassung aus Fünfeichen badet. In diesem Fall wird ausdrücklich gesagt, daß die Katzen »den Ort dieses Schauspiels« (JT, 1510) meiden. Damit wird die durch die Regentonnengeschichte symbolisierte Gefahr abgemildert, denn Cresspahl hat vorerst die schlimmsten physischen Risiken hinter sich.

Eine repräsentative Wiederholung der Wassertonnengeschichte findet sich ebenfalls im vierten Band der *Jahrestage*. Es handelt sich um die bereits erwähnte Szene, in der Gesine ein Amselküken und dessen Mutter vor einer räuberischen Katze auf einer taunassen Grasfläche rettet (vgl. JT, 1532f.), nachdem sie gesehen hatte, daß die Amselmutter bereit war, sich für das Küken zu opfern. Die erneute Kombination von Katze und Wasser erweitert das Bedeutungspotential auf verschiedene Weise. Vor allem wird unausweichlich an Lisbeths Benehmen gegenüber ihrer Tochter im Jahre 1937 erinnert. Statt Gesine zu retten, hatte Lisbeth ihr Kind der Katze ausgesetzt, und die Ereignisse nahmen nur durch den Eingriff Cresspahls einen anderen Verlauf. Gesines Entschluß, das Amselküken zu retten, ist motiviert durch ein starkes Bedürfnis, die Fehler ihrer eigenen Mutter zu vermeiden. (Obwohl sie natürlich nicht umhin kann, neue zu begehen.) Diese Inszenierung einer potentiellen Wassertonnengeschichte, die glücklich ausgeht, verweist auch auf eine Verwandlung der Metapher, auf die ich noch zurückkommen werde: Die durch die Regentonne dargestellten Gefahren und Schmerzen werden im Laufe des Romans durch das Ausbauen des Metaphernsystems wenigstens zum Teil entschärft.

Zuvor soll gezeigt werden, daß auch die Vogelmetapher keineswegs auf eine Bedeutung festgelegt werden kann, denn nicht immer figurieren Vögel, wie in dem oben erwähnten Beispiel, als hilflose Opfer.

Die Vogelmetapher erweitert den Themenkomplex Vergangenheit und Gedächtnis um die Dimensionen Vertrauensbruch und Täuschung. Im ganzen Roman werden Vögel hauptsächlich mit negativen, nicht vertrauenswürdigen Figuren assoziiert. Als Beispiele wären etwa Louise Papenbrock (vgl. JT, 1236) oder de Rosny zu nennen, der in einer von mehreren metaphorischen Verkleidungen auch als Storch erscheint (vgl. JT, 1562).¹³ Auch Gesines eigene Vertrauensbrüche werden auf diese

13 Hier bildet Dr. Brewster eine Ausnahme, der als »Wandervogel« positiv erscheint (vgl. JT, 629).

Weise dargestellt. Ihre Erinnerungen an Dieter Lockenvitz und den Verrat an ihm sind »im Dunkeln aufgeschreckte Vögel« (JT, 1805). Durch eine Vogelmetapher wird gleich am Anfang des Romans die mögliche Nostalgie unterminiert: Das scheinbar friedliche Bild des Ribnitzer Fischlanddampfers als »fette schwarze Ente« (JT, 9) stellt sich 870 Seiten später als trügerisch heraus, denn in der Vergangenheitsgeschichte spiegelt es tatsächlich Gesines Deprimiertheit wider, als sie zwangsläufig von Cresspahl getrennt wird (vgl. JT, 879). Im vierten Band der *Jahrestage* wird dieser Aspekt der Metapher thematisiert, wenn die hinter Kliefoth in einem Bild aufgemalte Friedenstaube ihm mit den Krallen ins Genick zu greifen scheint. Etwas später erkennt Gesine den wahren, kriegerischen Charakter der Taube und somit den fehlerhaften Symbolismus des Picasso-Bildes. Diese Aufdeckung der Täuschung fällt in einen Abschnitt, in dem Gesine deutlich betreten ihre Entscheidung erklärt, in den Anfangsjahren der DDR nicht für Unruhe sorgen zu wollen. Durch Vögel wird auch eine von zwei wichtigen Verbindungen zwischen der Regentonngeschichte und einer weiteren wichtigen Metapher, nämlich den Walnußbäumen, hergestellt.

Wie andere auch beginnt das Kapitel für den 27. Juli 1968 mit Gesines Erwachen aus einem Traum. In diesem Fall träumt sie von vielen Vogelarten, insbesondere einem Zaunkönig, der »im Schatten der stattlichen hickories ... der Walnußbäume« singt (JT, 1644). So werden die »hickories« im Riverside Park zu den Walnußbäumen von Gesines Kindheit. Die Walnußbäume sind ein echtes, offenbar Thomas Manns *Tonio Kröger* entlehntes Leitmotiv. Die Ehrerbietung Johnsons Thomas Mann gegenüber kommt vor allem im Pastiche der berühmten Tanzszene aus *Tonio Kröger* zum Ausdruck. Als ich 1982 Johnson danach fragte, bestand er darauf, daß die Anspielungen auf Mann als Witz gemeint seien. Wie auch immer es sich damit verhalten mag, die Walnußbäume haben in *Jahrestage* wie in *Tonio Kröger* eine wichtige metaphorische Funktion. Wie der junge Tonio ist Gesine von diesen (nun vor Cresspahls Haus stehenden) Bäumen fasziniert, die nicht nur mit Täuschung und Verrat assoziiert sind, sondern auch mit scheinbarer Beständigkeit, die sich doch, wie alles andere auch, als befristet herausstellt. Sie erscheinen in Gesines Traum als Erinnerung an die Hoffnungslosigkeit ihrer Suche nach Sicherheit und nach einem festen Orientierungspunkt. Ihre latente Assoziation mit dem Tod als endgültiger Form der *Unbeständigkeit* wird an der Stelle gegen Ende des zweiten Bandes deutlich, wo angemerkt wird, daß man aus Walnußholz Gewehrshäfte herstellt (vgl. JT, 1001). Zur gleichen Zeit nimmt Gesine das mühevollen

Unterfangen auf sich, Marie davon zu überzeugen, daß Cresspahls Entscheidung, im sowjetisch besetzten Gebiet zu bleiben, keinen Verrat an seiner Tochter darstellt. Offensichtlich bereitet der Traum motivisch die längere Episode im Kapitel für den 29. April vor, in der Gesine im Juli 1945 von einem der Walnußbäume aus das Gelände beobachtet. Sie wartet auf die Rückkehr Jakobs, in den sie unglücklich verliebt ist. Vom Baum aus ertappt sie Jakob zufällig beim Schwarzhandel und entdeckt eine versteckte Zeitung aus der britischen Zone. In dem falschen Glauben, daß sie mit ihm ein Geheimnis teile, fühlt sich Gesine auf kindliche Weise von Jakob verraten, als sie herausfindet, daß auch Cresspahl die Geheimnisse des Walnußbaumes kennt.

Wie bei vielen dieser Motive gibt es aber auch eine weitere Bedeutungsschicht. Gesine benutzt die Bäume als Versteck: Sie bieten scheinbar Gelegenheit, etwas zu verbergen, aber es wird nie ganz deutlich, was genau versteckt wird oder wie effektiv. Die Walnußbäume sind so rätselhaft wie die Katzen, aber ihre Mischung von verwurzelter Festigkeit, Verwandtschaft mit der literarischen Tradition und gleichzeitiger Aura des Geheimnisses fügt dem von der Regentonnengeschichte ausgehenden Metaphernkomplex eine weitere Dimension hinzu. Es kann kein Zufall sein, daß Cresspahl, in seiner gefährlichen Stellung als Bürgermeister von Jerichow, während einer Unterredung mit Pontij, von seinem Büro aus plötzlich einen seiner Bäume erspäht. Er sieht eine Bewegung, obwohl kein Wind geht. Kurz darauf bewegt sich die Baumkrone noch einmal, »als säße eine Katze darin« (JT, 1140). Cresspahl, der zu dieser Zeit noch nicht eingesperrt gewesen ist, wird vom Stadtkommandanten unter schweren Druck gesetzt. Die Bäume lassen flüchtig eine andere Welt aufscheinen, eine Welt der Beständigkeit, Stabilität und Familie, die sowohl beunruhigend außer Reichweite liegt als auch rätselhaft ist. Es ist ein flüchtiger Blick auf das, wonach sich auch Gesine sehnt, nämlich nach einer verwurzelten Herkunft, die gänzlich unzugänglich und doch verführerisch anziehend ist.

Das im folgenden dargestellte Metaphernfeld enthält m.E. ebenfalls einen Verweis auf die Möglichkeit der »Reparatur«, oder wenigstens der Linderung der durch die bisher analysierten Metaphernstrukturen implizierten Schäden, die alle an das Motiv der Regentonne gebunden sind.

Diese »Reparatur« (um den besetzten Begriff »Rettung« zu vermeiden) oder Linderung besteht in der von Gesine unternommenen Rekonstruktion der Vergangenheit, die den Stoff des Romans selbst bildet. Gesines Geschichten haben eine therapeutische Funktion, d.h. sie können ihr Unbehagen mildern oder zumindest erträglich machen, wenn

auch nicht vollständig aufheben. Das geht spätestens aus dem Brief von A.M. hervor, der bestätigt, daß hier »Folgen von Verletzungen [...], von Verlusten« (JT, 1856) fortwirken. Diese Verletzungen ergaben sich sowohl aus den historischen und politischen Ereignissen und ihren Nachwirkungen, die Gesines Leben geprägt haben, als auch aus persönlichen, auf das Verhalten ihrer Eltern zurückzuführenden Traumata. Indem sie unter Einbeziehung von faktischer Forschung und Diskussion ihre Erinnerungen durcharbeitet, unterzieht sich Gesine beispielhaft dem 1967 von den Mitscherlichs empfohlenen Verfahren der Trauerarbeit.¹⁴ Auf diese Weise hat der Prozeß der Vergangenheitsrekonstruktion als Erzählung, also des Erzählens selbst, eine vorteilhafte Wirkung auf Gesines Leben.

Dieser These liegt folgende Interpretation der Erzählstruktur der *Jahrestage* zugrunde: Der Erzähler des Romans ist Johnson, der in das Werk als Genosse Schriftsteller projiziert wird. Er zeichnet für die literarische Darstellung und den erzählerischen Rahmen der *Jahrestage* verantwortlich. Innerhalb dieser Welt gibt er in das Bewußtsein Gesine Cresspahls Einblick, indem er ihre Reaktionen auf Tagesgeschehnisse wie auch ihre erzählerische Rekonstruktion der Vergangenheit darstellt. Tatsächlich erzählt Gesine zwei Geschichten der Vergangenheit: eine interne Geschichte, um ihrer (Gesine) selbst willen, und eine externe Geschichte, Marie zuliebe. Diese Geschichten sind oft gleich oder eng verwandt, aber an bestimmten Stellen unterscheiden sie sich wesentlich. Dabei geht es nicht nur darum, daß Marie etwas vorenthalten wird, sondern daß z.B. den Figuren verschiedene Motivationen zugeschrieben werden, oder wesentliche Einzelheiten in Maries Version geändert werden.¹⁵ Bei der externen Erzählung handelt es sich um Gesines Bemühungen, nicht nur ihre eigenen Wunden zu heilen, sondern auch zu verhindern, daß Marie auf ähnliche Weise zu Schaden kommt. Dem für Marie bestimmten Teil der Erzählung kommt daher eine Erziehungs- und Schutzfunktion zu. Durch Aufklärung über ihre Herkunft soll Marie

14 Vgl. Mitscherlich, Alexander und Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Mit einem Nachwort der Autoren zur unveränderten Ausgabe, München 1977, S. 24. Zur Problematik der Trauerarbeit in den *Jahrestagen* vergleiche Riordan, Colin: »Die Fähigkeit zu trauern«. Die »Toten« und die Vergangenheit in Uwe Johnsons »Jahrestagen«, in: Carsten Gansel (Hg.): Wenigstens in Kenntnis leben. Notate zum Werk Uwe Johnsons, Neubrandenburg 1991, S. 62-76.

15 Näheres zu diesem Punkt findet sich in: Riordan, Colin: The Ethics of Narration. Uwe Johnson's Novels from »Ingrid Babendererde« to »Jahrestage«, London 1989, S. 94-97.

vor möglichen Schäden bewahrt werden. Gleichzeitig will sich Gesine selber von den Schmerzen fernhalten, die nicht nur aus ihren Erinnerungen, sondern auch aus ihren gegenwärtigen Umständen resultieren. Sie befindet sich in einem fremden Land, das eine Außenpolitik und soziale Umstände vorweist, die sie abstoßend findet, und sie verrichtet eine Arbeit, die sie als ethisch höchst suspekt betrachtet. Mit einem Wort: Sie ist eine Fremde in einem fremden Land. – Der Versuch, sich selbst und die Tochter zu schützen und vor Schmerzen zu bewahren, wird besonders an den Metaphern deutlich, die direkt auf das Erzählen bezogen sind.

Viele der bisher beschriebenen Metaphernstrukturen stehen in enger Wechselwirkung mit dem Erzählverfahren. Die Schwimmbeckenszenen wie auch das Lake Patton-Kapitel bilden den Hintergrund eines Gesprächs zwischen Gesine und Marie über die externe Erzählung. Im Lake Patton erzählt Gesine sogar Vergangenheitsgeschichten, während sie schwimmt. Das erinnert an die Darstellung des Schwimmens als therapeutischem Schreiben in *Katz und Maus* von Günter Grass, einem Text, dessen zentrale Metapher ein offensichtliches Gegenstück in den *Jahrestagen* hat. Katzen und Schreiben werden in *Mutmassungen über Jakob* sowie *Jahrestage* in engste Verbindung miteinander gebracht, an mehreren Stellen wird beschrieben, wie Katzen auf Schreibmaschinen schlafen oder unter Schreibmaschinen hocken.¹⁶ Weitere Metaphern unterstreichen gleichsam eine spezifisch schützende Funktion des Erzählens. Insbesondere deutet Kleidung mitsamt den dazugehörigen Anspielungen auf Stoff und Weben auf eine Schutzwirkung von Gesines Erzählen hin. Das bekannte Zitat aus der Phonopost an D.E. wäre dafür ein Beispiel: »Mein Erzählen kommt mir oft vor wie ein Knochenmann, mit Fleisch kann ich ihn nicht behängen, einen Mantel für ihn habe ich gesucht« (JT, 144). Der »Mantel« besteht aus Informationen aus der *Richmond & Twickenham Times* von 1932. Für meine Argumentation ausschlaggebend ist jedoch der Gebrauch von »Mantel«, um den für Gesines Geschichte nötigen historischen und kulturellen Kontext zu bezeichnen. Gesine eignet sich kulturelle Artefakte an, um eine schützende Hülle herzustellen.

Ähnliche Bilder erscheinen in dem Brief an A.M. Gesine versucht zu erklären, wie die Stimmen der Toten in ihrem Bewußtsein zustandekommen. Damit spricht sie auch das Zustandekommen ihrer Erzählung an, denn die Toten sind Figuren ihrer Erzählung, die sich ob ihrer Behandlung (Darstellung) wehren oder beschweren, oder auch die

16 Vgl. ebd., S. 134f.

Erzählung selbst kommentieren.¹⁷ Zweimal werden Bilder, die sich auf Stoff beziehen, bei dieser Erklärung eingesetzt. Zuerst erklärt Gesine, daß sich diese »imaginären Gespräche« aus verstreuten Eindrücken und anderen »geringfügigen Ansätzen« zusammensetzen: »Diese Fetzen genügen, in meinem Bewußtsein die Anwesenheit einer vergangenen Person zu erzeugen, ihr Sprechen und damit einen Zustand weit vor meiner Geburt« (vgl. JT, 1539f.). Daß aus diesen »Fetzen« ein fertiges, umhüllendes Kleidungsstück gewoben wird, geht deutlich aus einem Satz gegen Ende des Briefes hervor: »Wenn ich versuche, meiner Tochter zu erzählen von den Großvätern in Mecklenburg oder Pommern, kommen mir gelegentlich vom Zwischenreden der Toten Pausen bei, aber nicht länger, als ein Dorn in ein Kleid einen Triangel reißt« (JT, 1541). An dieser Stelle erscheint Gesines Geschichte an Marie als ein »Kleid«, das nicht nur schützt, sondern auch »verwundbar« ist. Und im Brief an J.B. – hier wird Gesines fiktionale Verfasserschaft im Gegensatz zu der vom Genossen Schriftsteller absichtlich festgestellt –, liest sich ihre erzählerische Beschreibung wie folgt: »Anfangs bin ich um dich herum gegangen wie ein Schneider (weiblich oder männlich) und versuchte zu finden, was unter dem Stoff ist und wie meiner sitzen könnte auf deinen Gliedern und Schultern« (JT, 1638f.). Diese Assoziation zwischen Erzählen und Kleidung deutet auf ein verhältnismäßig schwaches, unbeständiges und »verwundbares«, jedoch im modernen Leben unentbehrliches Schutzmittel hin.

Es werden aber auch Bilder festerer Konstruktionen auf überwältigend positive Weise im Roman eingesetzt. Vor allem verkörpert Heinrich Cresspahl alle Tugenden des soliden Handwerks. Er ist ein tüchtiger Schreinermeister, der Arbeiten von höchster Qualität und Beständigkeit anfertigt. Man kann nicht umhin zu denken, daß Johnson, der beharrlich das Schreiben eher für Handwerk als für Kunst hielt, die hohen Maßstäbe Cresspahls in seinen eigenen Werken zu erfüllen versuchte. Cresspahl liefert zahlreiche Beweise seines baumeisterlichen Könnens, einschließlich der Überdachung des Schwimmbeckens, in dem Gesine das Schwimmen lernte. Mit großer Wahrscheinlichkeit zimmerte er auch die bewußte Regentonnen selbst zusammen, und ganz gewiß den Deckel der Tonne. Cresspahl wäre somit für die Herstellung eines Gefäßes verantwortlich, das für Gesine Gefahr bedeutete, sie aber auch gleichzeitig davor schützte. Die schützende Funktion setzt sich letztlich durch.

17 Weiteres zu den Toten als Figuren in Gesines Erzählung findet sich in Riordan, »Die Fähigkeit zu trauern« (Anm. 14).

Cresspahls Fähigkeiten als Schreiner werden im vierten Band der *Jahrestage* figurativ eingesetzt, als er einen »Kasten aus Gesetzesstäben« (JT, 1870) baut, um für Marie angelegtes Geld zu schützen. An einer anderen Stelle benutzt er, und dies ist deutlich metaphorisch zu lesen, während seiner Amtszeit als Bürgermeister Worte als Baumaterial: Cresspahl »baute mit Leslie Danzmann an der Schreibmaschine aus Worten seine Bekanntmachungen zusammen« (JT, 993). So verkörpert Cresspahl auch die solide Konstruktion schützender Einzäunungen, und stellt eine Verbindung zwischen solchen Umhüllungen und dem Schreiben her.

Durch Maries Modellhaus wird die Verbindung zwischen Bauen und Erzählen weiter verstärkt. Thomas Schmidt hat überzeugend dargestellt, wie dieses Haus, das Marie baut und ihrer Mutter schenkt, als »Gedächtnisort« aufgefaßt werden kann.¹⁸ Daß dieses Haus als Metapher zu verstehen ist, wird um so deutlicher, wenn man die Unwahrscheinlichkeit des Bauens dieses sehr detailliert und kunstvoll angefertigten Modells durch ein elfjähriges Mädchen bedenkt, das seine schreinerischen Fähigkeiten angeblich von seinem Großvater geerbt hat.¹⁹ Aber das Bauen des Hauses steht auch für den Prozeß, durch den Gesines Erinnerung und »Schuldkomplex«²⁰ be- und aufgearbeitet werden. Marie will schließlich »nur einmal versuchen, was das denn wäre, wovon du erzählst« (JT, 540). Daß dieses Haus zum Zwecke der überraschenden Enthüllung mit einem weißen Tuch bedeckt wird, steht – vermittelt – nicht nur für modellhaft aufgehoben Vergangenes (und die Toten), sondern auch für das Erzählen davon. Zudem wird hier noch einmal, wie bereits oben gezeigt, Stoff mit dem Erzählen assoziiert. Und das Kapitel endet mit einer Diskussion über Gesines Erzählung, insbesondere mit Maries Verwunderung darüber, daß nicht alles, was zur Geschichte hätte passen können, erzählt worden ist.

Gegen Ende des Romans werden die Einzäunungsmetaphern am deutlichsten. Durch die Szene, in der Gesine die Amseln vor der Katze rettet, wird die Konstellation der Regentonnengeschichte thematisch entscheidend verändert. Es wird möglich, diese zentrale Metapher nicht länger als Quelle des Leidens, sondern als ein Mittel des Schutzes zu

18 Vgl. Schmidt, Thomas: »Es ist unser Haus, Marie.« Zur Doppelbedeutung des Romantitels *Jahrestage*, in: Ulrich Fries/Holger Helbig (Hg.), *Johnson-Jahrbuch* Bd. 1, Göttingen 1994, S. 143–160.

19 Wie auf der Londoner Tagung (19.–21. September 1994) zu hören war, hat Elisabeth Johnson ein ähnliches Modellhaus gebaut; eine Erwachsene also: was auch als Fiktion etwas glaubhafter gewesen wäre, wollte man von einem Roman beharrlich wirklichkeitsgetreuen Realismus verlangen.

20 Vgl. Schmidt, »Es ist unser Haus, Marie.« (Anm. 18), S. 152.

deuten, als ob der von Cresspahl angefertigte Deckel auf die Tonne gelegt worden wäre. Ausgangspunkt des letzten Argumentationsschrittes soll aber die Diskussion von »Heimweh« im vorletzten Kapitel sein, die ein Teil von Gesines Zusammenfassung ihres Lebens in New York ist. Im Laufe dieser Zusammenfassung bemerkt sie ein eigenartiges, paradoxes Phänomen: »1964 fing das an mit dem Heimweh nach New York inmitten New Yorks« (JT, 1882). Für dieses »Leiden« könnte der Ausdruck »Heimatweh« stehen, der eine Sehnsucht nicht nach einer besonderen Heimat, sondern nach einem Orts- und Verwurzelungsgefühl meint. Der Begriff »Heimatverlust« taucht wiederholt in der Johnson-Forschung auf. Dazu sei hier nur kurz angemerkt, daß Johnson die Möglichkeit der Wiederherstellung einer verlorenen Heimat durch Erinnerung, Erzählung oder gar Neuschaffung einer »unerreichbaren« Vergangenheit ausschließt. Auch stehen hier nicht Sentimentalität oder Nostalgie zur Diskussion. Der Begriff »Heimweh« soll hier vielmehr als ein Indiz für den Impuls verstanden werden, einen alles übergreifenden Kontext, einen erzählerischen Raum zu schaffen, innerhalb dessen Gesine die Wechselfälle ihres eigenen Lebens und die potentiellen Bedrohungen für Marie begreifen kann. Der Genosse Schriftsteller hilft Gesine dabei, die Grenzen dessen festzustellen, was sie über sich selber wissen kann, und damit eine fiktionale Welt zu erschaffen, das heißt, einen persönlichen und historischen Kontext, der Vergangenheit und Gegenwart umfaßt und innerhalb dessen die Rolle von Gesines Leben deutlich erkennbar ist.

Daß dieser Begriff von Heimweh keine abwegige Annahme ist, läßt sich durch eine Untersuchung des Kapitels für den 17. August 1968 – drei Tage vor dem Ende des *Jahrestage*-Jahres zeigen. Im Verlauf ihrer Besprechung von Gesines Familiengeschichte nimmt Marie an, daß ihre Mutter Heimweh nach Jerichow und Gneez verspürt haben muß. Diesen Verdacht weist Gesine jedoch mit der Begründung von sich, daß ihr die dort angebotene Version des Sozialismus nicht annehmbar sei. Dabei stellt Gesine den Begriff »Heimweh« an sich in Frage: »Heimweh. Ich versteh immer Bahnhof.« (JT, 1861) Natürlich vermittelt diese Wortwahl an erster Stelle den üblichen umgangssprachlichen Sinn des Nicht-verstehens, mithin eine gewisse Ironie. Aber diesem Satz folgt unmittelbar ein Hinweis auf ein (für die fiktionale Welt wirkliches) Bahnhofsgebäude, nämlich den Hauptbahnhof Gneez. Damit ist angedeutet, daß die Bedeutung des Wortes »Bahnhof« womöglich über jenen umgangssprachlichen Sinn hinausreicht. Bahnhöfe spielen tatsächlich in allen Werken Johnsons eine bedeutende Rolle. Erst in *Jahrestage* jedoch nehmen Bahnhofsgelände

bäude die im vorhergehenden Zitat aufscheinende metaphorische Dimension an. Ein Bahnhofsgebäude ist eine dauerhafte aber nicht hermetische Struktur, die als zeitweiliger Schutzraum für Menschen gedacht ist, die eigentlich an einem anderen Ort sein wollen. Der Bahnhof Grand Central in New York spielt in *Jahrestage* eine seinem Namen entsprechende herausragende Rolle für die Entwicklung der Regentonnenmetapher.

Das vorletzte Kapitel der *Jahrestage* ist für diese Analyse – und für den ganzen Roman – von höchster Bedeutung, da es das letzte New-York-Kapitel darstellt und schildert, wie Mutter und Tochter nach fast achtjährigem Aufenthalt aus den USA abreisen. Es ist einer der Augenblicke des Übergangs und der Vollendung, die in den Werken Johnsons eine äußerst wichtige Stellung einnehmen. Die Beschreibung der Szene und des Bahnhofs selbst verdienen also eine aufmerksame Prüfung:

Aus der Lexington Avenue treiben die Menschen herein auf abertausend Füßen durch die Klapptüren, schwimmen dahin unter den niedrigen vierblättrigen Gewölben, werden aufgefüllt aus den Ausgangshallen des Graybar Building, strömen dicht, ohne Gedränge uns entgegen unter das Tonnengewölbe, in dessen Höhe der Sternenhimmel golden abgebildet ist wie eingeritzt. Wir gehen in der falschen Richtung unter dem hohen Zelt. (JT, 1887)

Zwei Merkmale dieser Beschreibung stechen besonders hervor. Daß die Struktur als »Zelt« bezeichnet wird, erinnert stark an die schützende Funktion des Erzählens, die ich oben ausführlich besprochen habe. Zweitens: Obwohl sie Teil der Menge sind, erscheinen Mutter und Tochter von ihr getrennt, weil sie sich gegen den Strom bewegen. Trotzdem werden Gesine und Marie durch die überdachte Struktur des Bahnhofs geschützt, die als künstliches und doch zugleich natürlich erscheinendes »Tonnengewölbe« beschrieben wird. Es kann kein Zufall sein, daß Johnson hier das Wort »Tonnengewölbe« gewählt hat, und daß gerade auf die Überdachung des Bahnhofes Bezug genommen wird. Der Verdacht, daß es sich hier um eine Anspielung auf die Regentonne handelt, wird durch die erneute Nutzung der Wassermetaphorik – um die Bewegung der Menschenmenge zu beschreiben – verstärkt. Obwohl »Tonnengewölbe« das richtige Wort zur Beschreibung des wirklichen Grand Central wäre, muß es bedeutsam sein, daß ein nach 1800 Seiten zum Emblem des leidvollen Erbes der Vergangenheit gewordenes Bild nun in die Beschreibung dieses Bahnhofs eingefügt wird. Erst zwei Tage zuvor, im Kapitel für den 17. August (in dem das »Heimweh« eine zentrale Rolle spielt), warnt Gesine das Kind vor der Frage, warum ihr

Vater Jakob in die DDR zurückgekehrt ist, obwohl er doch bei Gesine in Düsseldorf hätte bleiben können. Die Warnung lautet: »es sind nunmehr Geschichten wie die, da fallen kleine Kinder in eine Wassertonne; da hängt es an den Fäden einer Minute, ob einer kommt und rettet sie« (JT, 1867). Gesine und Marie haben beide »gelernt«, daß die Erzählung der Vergangenheit eine schützende und keine zersetzende Funktion haben soll: Daher erzählt Gesine diesen möglichen Erzählstrang nicht, und Marie will ihn nicht hören. In der Beschreibung des Bahnhofs Grand Central werden sowohl der mit der Regentonnengeschichte verbundene Schmerz als auch die Mittel zu seiner Linderung in eine Metapher integriert: die des Schützens. Indem sie die Regentonnengeschichte wenn auch widerwillig erzählt, hat Gesine eine Methode entwickelt, die es zuläßt, das schädliche Erbe der Vergangenheit nicht nur zu erkennen, sondern im weiteren Leben zu ertragen. Der Schmerz und das Leiden sind keinesfalls abgeschafft, aber sie sind kontextualisiert worden, womit Gesine und Marie vor den schlimmsten Auswirkungen der deutschen und der persönlichen Vergangenheit geschützt werden.

Die Deutung der Bahnhofs-Metapher scheint durch einen mit den *Jahrestagen* verwandten Text bestätigt, der mehr als zehn Jahre nach Johnsons Tod veröffentlicht wurde. »Notizheft: ›Three in one‹ – Auszug« enthält eine ähnliche Beschreibung des Grand Central.²¹ Die Überdachung ist eine »Halbtonne von einer Decke« (NH, 296) und es wird betont, daß die Räume über dem Wartesaal nun »mit grünem Tuch ausgeschlagen« sind (NH, 298). Vielleicht noch wichtiger als diese Ähnlichkeiten ist ein weiterer Hinweis auf die Rolle des Bahnhofsgebäudes: »Jetzt wissen wir, was im Grand Central eine Heimat anwachsen ließ für Sie: das französische Kunstschmiedewerk in den Toren zum oberen Gleisbett« (NH, 296). Dieser Hauch von europäischer Tradition ist in die Struktur des Gebäudes selbst eingearbeitet. Auf ähnliche aber ungleich kompliziertere Weise werden europäische Geschichte und amerikanische Gegenwart in den *Jahrestagen* ineinander verwoben, und die daraus resultierende Erzählung trägt dazu bei, das Unerträgliche der Vergangenheit und der Gegenwart erträglich zu machen. Das im Titel dieses Aufsatzes angeführte Zitat stammt aus dem Kapitel für den 22. Oktober, in dem die

21 NH bezieht sich auf Johnson, Uwe: Notizheft »Three in One«, in: Dimension². Contemporary German-Language Literature, Bd. 1, H. 2, 1994, S. 292-309. Natürlich kann dieser Text nur als Indiz betrachtet werden, denn der veröffentlichte Text der *Jahrestage* muß die letzte Instanz bilden. Jedoch wird die Interpretation der Bahnhofsszene durch den Text von 1983 zusätzlich verstärkt.

Stimmen in Gesines Kopf mit ihr streiten, weil sie nicht zur Demonstration gegen den Vietnam-Krieg gegangen ist. Sie wehrt sich mit dem Satz: »Daß ich nur tu was ich im Gedächtnis ertrage« (JT, 209). Natürlich kann sich Gesine vornehmen, sich für die Zukunft nur so zu benehmen, daß sie sich nicht schämen muß. Aber die Schuldgefühle, die aus Erlebnissen und Ereignissen in der Vergangenheit resultieren, lassen sich nicht ignorieren. Das Projekt der *Jahrestage* ist es, diese Ereignisse dem Gedächtnis durch das Mittel des Erzählens erträglich zu machen.

Die hier vorgetragene Auffassung der metaphorischen Struktur der *Jahrestage* läßt also Gesines Erzählen als eine Art Zuflucht oder Versteck erscheinen. Die Zufluchtstätte ist jedoch keinesfalls sicher oder hermetisch abgeriegelt: Wie der Bahnhof ist sie nur teilweise zugebaut und für einen bloß vorübergehenden Aufenthalt gedacht. Wie beim Walnußbaum ist das vermeintliche Versteck weniger wirksam als angenommen. Trotzdem kann es benutzt werden, solange man sich über die damit einhergehenden Gefahren im klaren ist. Interessanterweise existiert eine dieser Interpretation entsprechende Theorie der Metapher. Sie besteht in der Annahme, daß die literarische Metapher an sich als eine Art Zufluchtsort betrachtet werden kann, ein durch den Autor erschaffener Raum, in den der Leser eintreten darf. Um diese Idee darzulegen, bezieht sich Patricia A. Parker auf die Überlegungen Coleridges zur Metapher: Coleridge »spoke in his analyses of Shakespeare of the poet's creation of a space which invites the reader to enter and co-create, a privileged space which sounds, in Coleridge, much like the secluded plots, bowers, or ›retreats‹ which fill his poetry«.²² Parker erläutert diese Vorstellung wie folgt: »Metaphors are ›arresting; they compel as well as invite us to enter their figurative ground in order to ›grasp‹ them«.²³ In einem gewissen Sinne ist der ganze Roman *Jahrestage* eine Metapher, in die wir eintreten dürfen, und in deren Innerem sich uns weitere metaphorische Räume eröffnen.

Die Bildlichkeit der *Jahrestage* läßt sich als ein Versuch lesen, den Angriffen der Geschichte eine – wenn auch nur dürftige – Gegenwehr in Form des literarischen Erzählens entgegenzuhalten. Die Metapher erscheint in diesem Zusammenhang als eines jener spezifisch literarischen Mittel, die den »Widerstand gegen Geschichte« überhaupt erst möglich machen.

22 Parker, Patricia: The Metaphorical Plot, in: Miall (Hg.), *Metaphor* (Anm. 5), S. 133–157, hier: S. 148.

23 Ebd., S. 154.

Eine solche Deutung hat weitere Konsequenzen für die Interpretation der *Jahrestage*. Die Vorstellung vom Erzählen als einer in der Metaphernstruktur angelegten Zufluchtstätte scheint Gesine im Zeichen der Verdrängung, der Verneinung und Ausgrenzung der durch die Vergangenheit aufgeworfenen Schwierigkeiten darzustellen. Sie wäre also weit entfernt von der Lösung ihrer Probleme, und ein adäquater Umgang mit der Vergangenheit scheint unmöglich. Das läßt an Mrs. Ferwalters Wunsch nach einem amerikanischen Paß denken: »Sie konnte nicht verbergen, daß die Aussicht auf den amerikanischen Paß ihr bevorstand wie eine neue schützende Hülle, noch ein Bollwerk gegen die Vergangenheit« (JT, 1166). Doch ist dies weder eine Parallele zur Vorstellung vom Erzählen als schützendem Raum, noch wird der von Mrs. Ferwalter eingeschlagene Weg als wünschenswert dargestellt. Im Gegenteil, Johnsons Werk läßt deutlich werden, daß eine vollständige Bewältigung der Vergangenheit schlichtweg unmöglich ist. Es muß aber möglich sein, mit dem Erbe des emotionalen Schmerzes zu leben, unabhängig davon, ob sich dieser aus persönlichen oder aus geschichtlichen Erfahrungen ergibt. Durch die Metaphorik der *Jahrestage* wird die Schaffung eines Erfahrungskontextes postuliert, in den sowohl das persönliche als auch das geschichtliche Erbe ohne Verleugnung oder Verdrängung eingefügt werden kann. Die Frage nach Resignation stellt sich nicht. Gesine kämpft intensiv gegen die (vermeintliche) Geisteskrankheit sowie den Drang zum Selbstmord und um die Bewahrung ihrer Tochter vor ähnlichen Leiden. Die Frage ist nicht, ob es Gesine etwa in Prag gelingen wird, eine Gesellschaft zu finden, in der sie ohne Gewissensbisse leben kann. Es gibt keinen Ort, an den sie gehen könnte, um ihre Probleme zu lösen. Die Frage ist vielmehr, wie sie überleben kann, und die Antwort lautet: indem sie ihre Geschichte erzählt. Das schützt sie vor Geisteskrankheit und Selbstmord.

Offensichtlich ist der Fall Gesine Cresspahl paradigmatisch: Noch immer lohnt es zu hoffen, es ließe sich leben mit der Erinnerung an die Vergangenheit und den Gefahren der Gegenwart.