
Johnson-Jahrbuch

Band 3/1996

Herausgegeben von
Ulrich Fries und Holger Helbig

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson VI, 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. 1. 1994 –

ISBN 3-525-20902-9

© 1996, 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

Uwe Neumann

»Behandeln Sie den Anfang so unnachsichtig
wie möglich«

Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson

Der Anfangssatz eines Romans ist äußerst wichtig.
Ich glaube, man könnte fast eine ganze Literaturge-
schichte schreiben, indem man nicht den vollstän-
digen Text der Romane untersucht, sondern nur
ihre Anfangssätze.
Alain Robbe-Grillet

Bringen wir es gleich hinter uns, und beginnen wir mit dem Satz, der früher oder später ohnehin kommen muß: aller Anfang ist schwer. Daß Uwe Johnson diese Erfahrung vertraut war, läßt sich leicht daran ermes-
sen, daß er über fünf Monate benötigte, bis er die ersten Sätze der *Jahrestage* gefunden hatte.¹ Seine Leser hat Johnson wiederum aufgefor-
dert, den Eröffnungssätzen größte Aufmerksamkeit zuzuwenden. In den *Jahrestagen* erfolgt ein impliziter Hinweis durch den Deutschlehrer Mathias Weserich, der mit Gesines Schulkasse Theodor Fontanes *Schach von Wuthenow* liest: »Die Elf A Zwei benötigte für die ersten sechs Seiten der Erzählung an die drei Wochen; sah man Herrn Weserich an wegen der Verschwendung von Zeit, so ließ der sich keine grauen Haare wachsen.«²

1 Johnson, Uwe: »Ich überlege mir die Geschichte ...«. Uwe Johnson im Gespräch, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1988, S. 289 (im folgenden abgekürzt als: G, Seitenzahl). Dem Leiter des Johnson-Archivs, Dr. Eberhard Fahlke, sei an dieser Stelle für die Erlaubnis gedankt, aus noch unveröffentlichtem Material zitieren zu dürfen.

2 Johnson, Uwe: *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Bd. I bis IV, Frankfurt am Main 1970–1983, S. 1697.

Daß ausgerechnet der Anfang eines Textes von Theodor Fontane so sorgfältig gelesen und analysiert wird, ist kein Zufall, schließlich erklärt dieser: »Man kann nicht Fleiß und Kritik genug auf das erste Kapitel verwenden, um der Leser willen, aber vor allem um der Sache willen; an den ersten drei Seiten hängt immer die ganze Geschichte.«³ Und weiter: »Das erste Kapitel ist immer die Hauptsache und in dem ersten Kapitel die erste Seite, beinah die erste Zeile. Die kleinen Pensionsmädchen haben gar so unrecht nicht, wenn sie bei Briefen oder Aufsätzen alle Heiligen anrufen: ›Wenn ich nur erst den Anfang hätte.‹ Bei richtigem Aufbau muß in der ersten Seite der Keim des Ganzen stecken.«⁴ Uwe Johnson wird diesen poetologischen Grundsatz übernehmen und in einem Vortrag mit dem Titel »Wenn Sie mich fragen ...« (1975) auch offenlegen:

Behandeln Sie den Anfang so unnachsichtig wie möglich. Sie werden da mitten in eine häusliche Auseinandersetzung hineingezogen, oder Sie sollen einen Strassenbahnschaffner von aussen wie von innen betrachten, oder Sie sind zur Würdigung einer Landschaft oder Stadtschaft eingeladen: alles nun Folgende muss der Anfang angekündigt haben. Die ersten Seiten sollen hohle Behältnisse vorbereiten, mit einer Wandung aus Erwartung, in die müssen die späteren Wendungen der Geschichte fallen wie in eine Fanggrube, wie der Kolben in ein Gelenk, so dass nichts hohl bleibt und doch das Spiel locker. (G, 55)

Wer so hoch reizt, muß ein gutes Blatt auf der Hand haben. In der Tat wird sich zeigen, daß Uwe Johnsons Romane gerade in ihren Anfangspassagen zentrale Themen, Motive und Eigenheiten der Erzählweise vorführen, und zwar in einer solchen Qualität und Komplexität, wie man es in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur kaum noch einmal findet. Von der Forschung ist Johnsons Aufforderung nach »unnachsichtigen« Analysen allerdings erst in Ansätzen befolgt worden, so daß noch immer eine Untersuchung aussteht, die Johnsons »Poetik des Anfangs« synoptisch erfaßt.⁵

3 Fontane, Theodor: Briefe an Georg Friedlaender, hg. von Kurt Schreinert, München 1954, S. 260.

4 Ders.: Der Dichter über sein Werk, Bd. II, hg. von Richard Brinkmann in Zusammenarbeit mit Waltraud Wiethölter, München 1977, S. 280.

5 Exkursorische Bemerkungen zu Johnsons Romananfängen finden sich *un peu partout*. Von den umfangreicheren Untersuchungen sind vor allem zu erwähnen: Zimmermann, Werner: Uwe Johnson: »Das dritte Buch über Achim«. Analyse des Romananfangs und Ausblick auf das Ganze, in: ders., Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, Bd. II, Düsseldorf 1970, S. 301-311; Hoesterey, Ingeborg: Uwe Johnsons »Jahrestage«: Die Verkomplizierung des Ich-Romans in der Moderne, Diss. Cambridge/Mass. 1977, S. 19ff.; dies.: Die Erzählsituation als Roman. Uwe Johnsons »Jahrestage«, in: Colloquia

Das Interesse für Romananfänge ist forschungsgeschichtlich noch jüngeren Datums und geht im wesentlichen zurück auf den 1965 von Norbert Miller herausgegebenen Sammelband *Romananfänge*, der sich im übrigen auch in Johnsons Bibliothek befindet. Der Untertitel, der das Buch als »Versuch zu einer Poetik des Romans« ausweist, zeigt schon an, daß es um Grundsätzliches geht. »Tatsächlich spiegelt der Mikrokosmos eines Romaneingangs in seinen Stilmöglichkeiten und Variationen, in seiner Konventionalität oder in seiner Originalität, kurz in seinem Verhältnis zur Welt der Fiktion überhaupt, den Makrokosmos des Romans und die Konzeption seiner jeweiligen Autoren.«⁶ Diese Einsicht, mittlerweile ein Gemeingut der narrativen Analyse, hat eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen hervorgebracht, die kaum mehr überschaubar sind und einen ausführlichen Forschungsbericht dringend wünschen lassen.

»Kommt nur herein und bleibt bei mir.« Mit diesen Worten versucht bekanntermaßen eine böse Märchenhexe, zwei Kinder namens Hänsel und Gretel in ihr Haus zu locken. Eine schönere Allegorie für die Funktion eines Romananfangs könnte sich kein Dekonstruktivist ausdenken. Hier am Eingang ist der Ort, an dem die Autoren den Leser überzeugen, überreden oder eben verführen müssen, um ihn zum Bleiben, sprich: zu einer Lektüre des Werkes zu bewegen. »Am Anfang muß der Autor den Leser fesseln«, erläutert Dieter Wellershoff. »Gleich mit den ersten Sätzen muß er deutlich machen, daß er seiner Sache sicher ist, und dem Leser das Gefühl geben, es lohne sich, den langen Weg durch

Germanica 16, 1983, S. 13–26; Haslé, Maurice: *L'appréhension de la réalité dans l'œuvre de Uwe Johnson. Etude de sa première manière*, Diss. Rennes 1978, S. 41–59 [zu MJ] u. S. 183ff. [zu DBA]; Popp, Hansjürgen: *Lektürehilfen – Uwe Johnson: »Mutmassungen über Jakob«*, Stuttgart 1988, S. 7–15; Fries, Ulrich: *Uwe Johnsons »Jahrestage«*. Erzählstruktur und politische Subjektivität, Göttingen 1990, S. 19–50; Möller, Birgit: »Die Geschichte sucht sich ihre Form«. Erzählstruktur und Geschichte in Uwe Johnsons Roman »Das dritte Buch über Achim«, Magisterarbeit Kiel 1992, S. 40–82 u. S. 90–96; Strehlow, Wolfgang: *Ästhetik des Widerspruchs. Versuche über Uwe Johnsons dialektische Schreibweise*, Berlin 1993, S. 240–246 [zu JT]; Davis, Liselotte M.: *Diachronie und Synchronie. Das Faulknersche Element im Prolog zu Uwe Johnsons »Jahrestage«*, in: Carsten Gansel/Bernd Neumann/Nicolai Riedel (Hg.), *Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte*, Bd. 3 (1993), Frankfurt am Main 1994, S. 105–120; Wimmer, Miriam: *Assoziatives Erzählen in Uwe Johnsons »Jahrestage«*, Magisterarbeit Frankfurt am Main 1994, S. 40–52; Helbig, Holger: *Beschreibung einer Beschreibung. Untersuchungen zu Uwe Johnsons Roman »Das dritte Buch über Achim«*, Diss. Erlangen 1995, S. 10–32.

6 Miller, Norbert (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, Berlin 1965, S. 8.

eine fremde Erfahrungs- und Phantasiewelt anzutreten.«⁷ Viel Zeit bleibt dabei nicht, wenn man Marcel Bénabou glauben darf: »Kritiker und Berufsleser geben freimütig zu, daß sie ein Buch nach seinen ersten drei Sätzen beurteilen: mißfallen ihnen die, so hören sie zu lesen auf und fangen erleichtert das nächste Buch an.«⁸

»Die Schwierigkeit ist ja immer nur«, weiß der Protagonist in Thomas Bernhards *Auslöschung*, »wie einen solchen Bericht anfangen, wo einen tatsächlich brauchbaren ersten Satz einer solchen Aufschreibung hernehmen, einen solchen allerersten Satz. In Wahrheit [...] habe ich schon oft angefangen mit diesem Bericht, aber ich bin schon in dem allerersten aufgeschriebenen Satz gescheitert.«⁹ Derartige Aussagen über die Mühen und Qualen des Anfangens lassen sich beliebig vermehren. Warum ist er aber so schwer, aller Anfang? Zumindest einige Probleme seien im folgenden aus dem Geflecht möglicher Anfangsschwierigkeiten ausgesondert. Gleich ins Zentrum der Problematik führt eine Äußerung von Gabriel García Márquez: »in dem ersten Absatz eines Romans muß man alles festlegen: Struktur, Ton, Stil, Rhythmus, Länge und manchmal sogar den Charakter irgendeiner Figur«.¹⁰ Vielfach gehen die Bemühungen der Autoren auch so weit, die genannten Komponenten bereits in der ersten Zeile oder gar im ersten Wort verdichten zu wollen; hierzu Julien Benda: »In dem Bewußtsein, daß der Ansatz zu meinem Gegenstand nicht nur knapp gefaßt sein mußte, sondern auch derart dicht, daß sich alle Stücke des Werkes folgerichtig daraus ergaben, habe ich lange danach gesucht; für den ersten Satz von *Belphegor* brauchte ich Jahre.«¹¹ Offenbar ist die Bedeutung des ersten Satzes gar nicht hoch genug zu veranschlagen. So unscheinbar dieser auch sein mag – man denke nur an das berühmte »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«, mit dem Marcel Proust die *Recherche du temps perdu* eröffnet –, ist ihm doch zuweilen ein generatives Vermögen eigen, das Auswirkungen bis hin zur Makrostruktur hat.

Nach einem berühmten Diktum von Paul Valéry werde dem Schriftsteller der erste Vers eines Gedichtes von »den Göttern« geschenkt, den zweiten müsse er bereits selber machen. Valérys Äußerung läßt sich auch

7 Wellershoff, Dieter: Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt, Köln 1988, S. 479.

8 Bénabou, Marcel: Warum ich keines meiner Bücher geschrieben habe, Frankfurt am Main 1993, S. 9.

9 Bernhard, Thomas: *Auslöschung*, Frankfurt am Main 1986, S. 198.

10 García Márquez, Gabriel: Zwölf Geschichten aus der Fremde, Köln 1993, S. 13.

11 Zit. nach Bénabou, Warum ich ... (Anm. 8), S. 7.

auf die Epik übertragen. Für den ersten Satz sei ein Romancier nach Martin Walser nicht »verantwortlich«, ein solcher Satz müsse sich »als Ausdruck der Anfangsstimmung einstellen«.¹² Dieses Selbstverständnis vertritt auch Uwe Johnson: »Ich habe auf den Anfang der *Jahrestage* mehr als fünf Monate gewartet. Ich hatte ja einen Plan. Ich hätte das Buch gern sofort geschrieben, aber ich mußte diese ganze Zeit warten, bis sich die ersten Sätze einstellten« (G, 289). Wiedererkannt haben dürfte sich Johnson sicherlich in einer Bemerkung von Jean Paul, denn diesem zufolge zählen zu den Dingen, die »den Autoren das Leben sauer« machen, »erstlich der Anfang, weil sie gleich auf der Schwelle mit Wolken und Juwelen vor den Lesern blitzen wollen – zweitens die Wahl unter der Fülle, wenn sie über eine ganze halbe Welt zu reden und zu gebieten haben«.¹³

Es gibt nur gute und schlechte Anfänge, »den« Anfang im Sinne einer absoluten Größe, der nichts vorausgeht, gibt es nicht und kann es nicht geben. »Von vorn« oder »ab ovo« anzufangen, ist eine Illusion, die den Umstand unterschlägt, daß jede Geschichte ihre Vorgeschichte und jeder Anfang seine Bedingungen hat. Diese Kalamität wird von vielen Romanautoren bezeichnenderweise gleich zu Beginn ausgesprochen. Der Roman *Das Ende einer Affäre* (1951) von Graham Greene setzt mit den Worten ein: »Eine Geschichte hat keinen Anfang und kein Ende. Man wählt aus der Kette der Erlebnisse ganz willkürlich jenen Augenblick aus, von dem man entweder rückwärts oder vorwärts zu schauen gedenkt.« Was das Anfahren mithin so schwer macht, ist seine nicht hintergehbare Willkür, der Zwang, einen Anfang nicht als vorgegeben hinnehmen zu können, sondern ihn *setzen* zu müssen. »Ein Buch beginnt nicht und endet nicht, es täuscht allenfalls Anfang und Ende vor«, so lautet diese Einsicht aus dem Munde von Stéphane Mallarmé.

Was die einen als Qual und Zwang ansehen, wird von anderen wiederum als Freiheit empfunden. In der Eröffnung eines Romans liege nach Hanns-Josef Ortheil gar »die höchste Lust überhaupt«.¹⁴ Aus produktionsästhetischer Sicht kann die Arbeit an Anfängen sicherlich als Stimulans wirken, weil in dieser Phase das Werk am weitesten davon entfernt ist, die »Totenmaske der Konzeption« (Walter Benjamin) anzulegen. So haben für Günter de Bruyn Anfänge »immer etwas Erfreuliches

12 Walser, Martin: Erfahrung mit ersten Sätzen oder Aller Anfang ist leicht, in: ders., Vormittag eines Schriftstellers, Frankfurt am Main 1994, S. 151–162, hier: S. 154f.

13 Paul, Jean: Werke, Bd. VI, hg. von Norbert Miller, München 1959ff., S. 432.

14 Ortheil, Hanns-Josef: Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre, München 1990, S. 47.

[...], weil man bei ihnen an die Realisationsmöglichkeit des vollkommenen Buches, das man im Kopf hat, noch glaubt». ¹⁵ Was es Uwe Johnson bedeutet haben mußte, einen Anfang zu finden, sei es als bloße ›Werkphantasie‹ oder als tatsächlicher Beginn der Niederschrift, ist mit dem Wort erfreulich kaum abzudecken. Die periodisch wiederkehrenden Krisen und Selbstzweifel lassen erahnen, daß es um Existentielles geht: »Ich habe noch jedes Mal nach dem Abschluss einer Sache gemeint: jetzt wüsste ich nichts mehr.« ¹⁶

Bislang wurde als selbstverständlich vorausgesetzt, was es noch zu hinterfragen bzw. definitorisch einzukreisen gilt. Wo hört ein Romananfang auf? In der Forschung hat man diese Frage auch aufgeworfen, ist dabei allerdings nicht zu befriedigenden Ergebnissen gekommen. Verwunderlich ist das nicht, denn was ein Anfangsteil ist, wird von der Eigenart des Werkes bestimmt und läßt sich nicht von außen per definitionem festlegen. Gerade epische Riesenfresken wie die *Jahrestage* können einen exponierenden Teil erfordern, der weit über das hinausgeht, was man gemeinhin (und ungenau genug) unter den ›ersten Seiten‹ versteht. »Eine Art Einleitung« ist in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* die Überschrift für nicht weniger als neunzehn Kapitel. Um aber bei unserem Autor zu bleiben: In seinen Arbeitsnotizen zum *Dritten Buch über Achim* faßt Johnson unter dem Stichwort »EINLEITUNG 2« inhaltliche Aspekte zusammen, die im Buch immerhin fünfzehn Kapitel ausmachen werden. Freilich können wir auf dem hier zur Verfügung stehenden Raum nicht der Komplexität von Johnsons Romaneingängen gerecht werden. Ist eine Beschränkung geboten, so kommen dem die Romane Johnsons entgegen: fast allen geht eine formal abgehobene Exposition voraus.

15 de Bruyn, Günter: Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie, Frankfurt am Main 1995, S. 24.

16 Johnson, Uwe: »Lieber Uwe, Lieber Herr Frisch ...«, in: »Wohin ich in Wahrheit gehöre«. Ein Uwe-Johnson-Lesebuch, hg. und mit einem Nachwort versehen von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1994, S. 307-329, hier: S. 310.

I. Andererseits ...

Da ist also bereits entworfen, was Johnsons Haltung zu den beiden Deutschland auch künftig charakterisieren wird; er scheidet nicht nach gut und böse, richtig und falsch, sondern nach einerseits und andererseits.

Volker Bohn, 1985

Als Uwe Johnsons erster Roman *Ingrid Babendererde* 1985 posthum erscheinen konnte, reagierte die Kritik voraussehbar, nämlich gespalten: zum einen kritisierte man eine kitschnahe Jugendsentimentalität, zum anderen meinte man aber auch schon klar zu erkennen, daß sich ein großes erzählerisches Talent zu Wort melde. Wie dem auch sei: der Romananfang zeigt Johnson auf der Höhe seiner Erzählkunst. Den Auftakt bildet eine knapp zweiseitige, von der Kapitelzählung ausgenommene Passage, die kursiv abgesetzt ist. Nachgerade berühmt geworden ist das erste Wort »ANDERERSEITS«, das den Leser sogleich auf Distanz gehen läßt. Die Inversion der Redefigur »einerseits – andererseits« läßt sich zunächst als Signal einer chronologischen Umstellung lesen: der Roman beginnt auf der »anderen Seite der Geschichte«, nämlich an ihrem Ende.¹⁷ Man begegnet den beiden Protagonisten Ingrid und Klaus in dem Moment, als sie die mecklenburgische Heimat verlassen und damit den Tatbestand der »Republikflucht« erfüllen. Mit dem Wort »EINERSEITS« setzen dann die 61 Kapitel ein, in denen die viertägige Vorgeschichte dieser Flucht nachgeholt wird, um schließlich im letzten Kapitel wieder auf den Anfang zu verweisen.¹⁸ Bereits hier findet sich also jene Zirkelstruktur, die alle späteren Romane Uwe Johnsons kennzeichnet. Die Intention dieser Vorgehensweise liegt auf der Hand: da der Ausgang

17 Diese zunächst rein zeitliche Dimension geht auch aus dem Manuskript der zweiten erhaltenen Fassung hervor; dort sind die in Großbuchstaben gesetzten Worte »NICHT LANGE DANACH« durchgestrichen und durch »ANDERERSEITS« ersetzt worden; entsprechend verhält es sich am Beginn des ersten Kapitels, wo statt »AM DIENSTAG NACH PFINGSTEN« nunmehr »EINERSEITS« steht.

18 Die 61 Romankapitel stellen eine »Rückwendung« (Eberhard Lämmert) bzw. eine »Analepse« (Gérard Genette) dar. Vollkommen am Text vorbei geht die Interpretation von Beate Wunsch, die von einer »Erinnerungssituation« ausgeht: »Ingrid und Klaus rekapitulieren die Ereignisse, die zu ihrer Abreise geführt haben« (Wunsch, Beate: Studien zu Uwe Johnsons früher Erzählung »Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953«, Frankfurt am Main 1991, S. 81).

bereits bekannt ist, soll sich die Aufmerksamkeit des Lesers ganz den Ursachen und Bedingungen dieser Fluchtgeschichte zuwenden.¹⁹ Zu Recht hat man in der Forschung von einem »anti-aristotelischen« Effekt gesprochen und auf Bertolt Brechts Konzeption eines epischen Theaters als möglichen Anreger verwiesen. Schließlich gilt auch dort, um es mit Walter Benjamin zu sagen, »die Spannung weniger dem Ausgang [...] als den Begebenheiten im einzelnen«.

Wolfgang Strehlow versteht den »Widerspruch« als zentrale Kategorie in Johnsons Schaffen und verweist auf die Anfänge der Romane, die auf jeweils spezifische Weise eine Widerspruchshaltung erkennen lassen.²⁰ Am deutlichsten geschieht dies in den beiden ersten Werken, deren Eingangsworte »andererseits« und »aber« diesen Grundsatz idealtypisch verwirklichen und deshalb auch magnetisch ein Wort anziehen, das in der Kritik immer wieder zur Charakterisierung von Johnsons Schreibweise erhalten muß: dialektisch. Im *Ingrid*-Roman kündigt sich mit dem ersten Wort brennpunkthaft der zentrale Konflikt an, die Opposition gegen jene, die nur ein »einerseits« kennen. Daß mit dem »andererseits« keine Wertung verbunden ist und schon gar nicht das westliche System gegenüber dem östlichen favorisiert werden soll, geht nicht zuletzt daraus hervor, daß Ingrid und Klaus mit ihrer Flucht überwechseln »in jene Lebensweise, die sie ansehen für die falsche.«²¹

19 Die Schilderung der Flucht ist noch insofern für Johnson typisch, als sie vollkommen unspektakulär verläuft. Was einem alles an Aufregendem »auf der Flucht« widerfahren kann, ist durch einschlägige Fernseh- und Kinofilme hinreichend bekannt, wird aber ostentativ ausgespart. Gerade die entscheidende Ausweiskontrolle, die zur Entlarvung der »Republikflüchtlinge« führen könnte, gestaltet sich als ein Vorgang, der niemandem Herzklopfen verursacht, weder dem Leser noch den Protagonisten. Deutlich genug kündigt sich ein Credo an, dem nicht daran gelegen ist, »kulinarische Forderungen« (G, 56) zu bedienen.

20 Strehlow, *Ästhetik des Widerspruchs* (Anm. 5), S. 15.

21 Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1980, S. 87. Verfehlt ist auch, wenn Sibylle Cramer in das Anfangswort die Ankündigung einer Darstellung bundesrepublikanischer Verhältnisse hineinliest (im Hintergrund spukt hier das Klischee vom »Dichter der beiden Deutschland«), um Johnson im nächsten Atemzug vorzuwerfen, daß somit ein »nicht eingelöstes Erzählprogramm« vorliege. Cramer, Sibylle: Verspätete Erzählkunst, in: Nicolai Riedel (Hg.), Uwe Johnsons Frühwerk im Spiegel der deutschsprachigen Literaturkritik. Dokumente zur publizistischen Rezeption der Romane »Mutmassungen über Jakob«, »Das dritte Buch über Achim« und »Ingrid Babendererde«, Bonn 1987, S. 237-241, hier: S. 238.

In Uwe Johnsons »Poetik des Anfangs« lautet der zentrale Imperativ, daß die »ersten Seiten« im Leser eine »Erwartung« erzeugen sollen.²² Betrachten wir den Roman unter diesem Aspekt und wenden uns dem ersten Absatz zu:

ANDERERSEITS lief der Schnellzug D 16 am Sonnabend wie üblich seit Mitternacht durch die sogenannte norddeutsche Tiefebene; der Bahnhof Rostock hatte Platzkarten verkauft und in Teterow wurden die Laufgänge mit Koffern und Fahrgästen verstopft vorgefunden. Die Benutzung von Zügen nach Berlin war gestattet nur für amtliches Gutachten; Klaus indessen konnte mehr als nur seinen Namen schreiben.²³

Die dominante Strategie besteht in der Erzeugung von Unbestimmtheitsstellen durch Aussparungen und Andeutungen, ein Verfahren, das im Kern schon das analytische Erzählen der *Mutmassungen* ankündigt. Überaus präzise sind zwar die Angaben zu Ort und Zeit, wer allerdings Klaus ist, bleibt vorläufig ungewiß bzw. wird, in einer für einen *in-medias-res*-Einsatz typischen Manier, als etwas Bekanntes vorausgesetzt. Der letzte Satz, der recht geheimnisvoll anmutet, wäre von einem Leser in den fünfziger Jahren (vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund massiver Fluchtbewegungen) leichter zu dekodieren gewesen: Klaus fälscht Ausweispapiere. Die Fluchtgeschichte, mit einem Minimum an Aufwand eingefädelt, verbindet sich mit der Liebesgeschichte in dem Märchen von Ali Baba, das Klaus für Ingrid erzählt.

Klaus redete von der Sklavin Mardshanah. Denn sie war ein Mädchen von scharfem Verstand und grosser Einsicht, wie du wohl weisst: sagte Klaus, und Ingrid antwortete: Wie ich wohl weiss. Und sie liess Ali Baba schlafen die ganze Nacht, erst morgens, nachdem er gebadet hatte, erfuhr er von der Bedrohnis ... Klaus verbeugte seinen Hals und ergänzte: Die auf ihn zugekommen: wie du wohl weisst. Ingrid sah ihm zu und lächelte heimlich in ihren Augenecken. (IB, 10)

Klaus bezieht das Märchen auf die Situation, in der er und seine Begleiterin sich aktuell befinden. Die Titelfigur Ingrid, von der bislang

22 Das ist freilich ein sehr allgemeiner ästhetischer Grundsatz, dem überhaupt erst die Anziehungskraft von Romananfängen geschuldet ist. In einem Roman von Italo Calvino ist zu erfahren: »Das epische Faszinosum, das in den Anfangssätzen der ersten Kapitel so vieler Romane im Reinzustand auftritt, verliert sich sehr bald im Fortgang der Erzählung: Es ist die Verheißung einer Zeit der Lektüre, die sich vor uns erstreckt und alle möglichen Weiterentwicklungen in sich aufnehmen kann. Ich wünschte, ich könnte ein Buch schreiben, das nur ein *Incipit* wäre, ein Buch, das über seine ganze Länge hin die Potentialität des Anfangs bewahrt: die noch gegenstandslose Erwartung« (Calvino, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht, München 1983, S. 212f.).

23 Johnson, Uwe: Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953, mit einem Nachwort von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1985, S. 9.

im Grunde nur der Name bekannt ist, wird erstmalig im Zitat näher vorgestellt, im Spiegelbild einer Märchenfigur, wodurch sie umso mehr als auratische Lichtgestalt erscheint, die die Neugier des Lesers auf sich zieht.²⁴ Ob das Kompliment eine verdeckte Liebeserklärung ist, wird ebenso offengelassen wie der inhaltliche Bezug der spannungssteigernden Rede von der anstehenden »Bedrohnis«. Daß Klaus ausgerechnet eine Erzählung aus *1001 Nacht* auswählt, mag als Hinweis auf die identische Rahmensituation verstanden werden: auch Scheherezade erzählt, um einen gefährlichen Zeitraum zu überbrücken.²⁵ All diese geheimnisvollen Andeutungen und Anspielungen haben, mit Roland Barthes zu sprechen, eine »aperitive Funktion«: »es handelt sich darum, den Leser zu erregen, der Erzählung Kunden zu verschaffen«.²⁶

Der Anfang von *Ingrid Babendererde* stellt auch eine Art Präludium zum Gesamtwerk dar, denn ein zentrales Thema von Uwe Johnson, der Heimatverlust, verdichtet sich im verhaltenen Pathos von Ingrids Frage: »Wann hat Mecklenburg eigentlich aufgehört?« (IB, 10). Eine »vorweggenommene Erinnerungs-Trauer« (Bernd Neumann) legt sich über das im folgenden Erzählte.

EINERSEITS kam am Dienstag kurz vor Mittag ein langes graues Motorboot auf dem Fluss aus dem kühlen Weitendorfer Wald unter die Sonne. Das harte unermessliche Licht brachte das Grau zum Glitzern und der Wald warf den eingeschluckten Lärm hinterher in die Windstille der Uferbüsche und Knicks. Das Boot lief in beständiger Eile zwischen den Wiesen weiter zur Stadt, die

24 Über Mardshanah heißt es im Märchen: »Die war eine der schönsten Sklavinnen, von anmutigem Aussehen, von lieblichem Wuchs, jung an Jahren, von hübschem Gesichte, mit geschminkten Augenwimpern und in jeder Hinsicht vollkommen; aber noch mehr als das, sie hatte auch klare Einsicht, durchdringenden Verstand, hohen Sinn und tapferen Mut zur Zeit der Not, und im Ersinnen von Mitteln und Wegen übertraf sie den erfahrensten und klügsten Mann« (Ali Baba und die vierzig Räuber, Frankfurt am Main 1993, S. 33).

25 Das Märchen von Ali Baba hat in der Forschungsliteratur für reichlich Kopfzerbrechen gesorgt. Prämisse mehrerer Untersuchungen ist die Annahme, daß das berühmte »Sesam, öffne dich«, von dem wohlgemerkt nirgends die Rede ist, in irgendeiner Weise auf Johnsons Roman übertragbar sein müsse. Berufen hat man sich dabei auch auf die *Jahrestage*, in denen wiederum »Ali Babas Parole« (JT, 64) im Zusammenhang mit der Erinnerungsproblematik erscheint. Vgl. hierzu Storz-Sahl, Sigrun: Erinnerung und Erfahrung. Geschichtsphilosophie und ästhetische Erfahrung in Uwe Johnsons »Jahrestagen«, Frankfurt am Main 1988, S. 265; Wunsch, Studien (Anm. 18), S. 84f.; Strehlow, Ästhetik des Widerspruchs (Anm. 5), S. 97; Hoppe, Rainer Benjamin: »Mangelhaft!« Uwe Johnsons Darstellung der DDR-Schule in den Romanen »Ingrid Babendererde« und »Jahrestage«, in: Johnson-Jahrbuch Bd. 1, Göttingen 1994, S. 190-215, hier: S. 202.

26 Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt am Main 1988, S. 275.

weitab vor einem langen Waldbuckel war. Zu den schönsten gehören diejenigen Städte, welche an einem See und an einem Flusse zugleich liegen, so daß sie wie ein weites Tor am Ende des Sees unmittelbar den Fluß aufnehmen, welcher mitten durch sie hin in das Land hinauszieht.

In der vorliegenden Form enthält diese Passage eine kleine, allerdings überaus perfide Manipulation. Sibylle Cramer, nach der hier zitiert wird, hat in den Text den Anfangssatz von Gottfried Kellers *Grünem Heinrich* einmontiert (»Zu den schönsten ...«), um durch die »verdächtige Weise«, in der sich dieser Satz in die fremde Umgebung einpasse, den Nachweis zu liefern, daß Johnson einer »verspäteten Erzählkunst« anhänge: »So begannen Romane vor 130 Jahren«. ²⁷ Sieht man einmal von der generellen Fragwürdigkeit einer solchen »Beweisführung« ab, dann übergeht der Vorwurf einer idyllisierenden und nostalgisch-verklärenden Darstellungsweise zuallererst die Funktion der Anfangspassage, die durch die Vorwegnahme des Endes einen anti-idyllischen Effekt erzeugt. Daß man sich nicht in einem geschichtsfernen Arkadien befindet, geht im übrigen daraus hervor, daß das erwähnte Motorboot nicht zu Spazierfahrten dient, sondern der Volkspolizei gehört, die gerade von der amtlichen Beschlagnahme eines Bauernhofes zurückkehrt. So deutlich müssen Johnson diese kritischen Momente erschienen sein, daß er auf einen Satz aus der ersten Romanfassung verzichtet hat, der Cramers Vorwurf ironisch vorwegzunehmen scheint: »Erichson besichtigte also diese freundliche weitgeschwungene Landschaft, und es war mitten im zwanzigsten Jahrhundert.« ²⁸

Werfen wir noch einen Blick in die erste erhaltene Fassung, das unveröffentlichte Typoskript mit dem Titel *Ingrid*, das noch nicht die Umstellung der Zeitebenen kennt und von daher erheblich konventioneller wirkt.

Der Fluss bog sich aus dem Weitendorfer Wald hinaus in die Sonne, und Erichson sah schon den Domturm über dem Ufergras. Der mit seiner roten Grobkantigkeit scheitelte sich stumpf gegen den Himmel vor dem grossen Eichholz, darüber im tiefen Blau räkelte sich kleines rundliches Gewölk. Und Erichson freute sich dies zu sehen. Denn so wie er da sass: ein junger Mann in einem langen Boot: so war er der Student Erichson. Er fuhr hier auf dem Fluss geradezu Besuches wegen in jene kleine Stadt vor dem langen Waldbuckel; er war dort sozusagen zu Hause. (BU, 75)

²⁷ Cramer, *Verspätete Erzählkunst* (Anm. 21), S. 239.

²⁸ Johnson, Uwe: *Ingrid Babendererde*, 1. Fassung, Johnson-Archiv, S. 2 (im folgenden abgekürzt als: IN, Seitenzahl).

Zwei typische Anfangssituationen blendet Johnson ineinander: den Topos der *Ankunft*, wie er paradigmatisch in Kafkas *Schloß* vorliegt (»Es war spätabends, als K. ankam«), und den der *Heimkehr aus der Fremde*. Die Figur des Erichson fungiert zunächst als Orientierungszentrum für den Leser, dem während Erichsons Ankunft sukzessiv der Handlungsort und die Hauptpersonen bekannt gemacht werden.²⁹ Vor allem ist es aber der fremde Blick von außen, Johnsons ureigene Domäne, mit dem Erichson all die Veränderungen wahrnimmt, die die stalinistischen Herrschaftspraktiken in seiner Heimatstadt herbeigeführt haben. Im Zentrum der Exposition steht die von Erichson erzählte Parabel (vgl. BU, 75ff.), die auf das Romangeschehen vorausweist und es zugleich deutet. Der spätere Verzicht auf diese Passage mag damit zusammenhängen, daß sich Johnson, der historische Materialist, an der gattungsspezifischen zeitenthobenen Dimension des parabelhaften Erzählens gestoßen hat.

Mit welchen Intentionen Johnson die expositorische Anfangssequenz einsetzt, geht auch aus einer Szene hervor, die in der Druckfassung nicht mehr erscheinen wird. Ingrid, die als große Musikkennnerin auszuweisen der Erzähler sich redlich müht, besucht mit Klaus ein Klavierkonzert, dessen Darstellung mit ungewöhnlicher Ausführlichkeit erfolgt; unter anderem heißt es:

Dies war die Einleitung oder die Exposition. Mit letzterem Wort dachte Ingrid das wohl, denn sie verstand etwas von solchen Ausdrücken. Die Exposition dauerte nicht lange, jedoch war sie das eigentlich Einprägsame und schien daher umfangreicher zu sein als die »Ausführung« (das was daraus wurde), obwohl die viel mehr Zeit und Umstände mit sich hatte. Sie war von der Art dass kein Teilstück des Vorgangs vorher abzusehen war; war er jedoch vorhanden, so leuchtete er völlig ein. Dies lag gewiss nicht so sehr an seinem Wünschenswert als vielmehr an der Exposition, von der aus alles Vorkommende erschien als sei es schon einmal vorgekommen und man habe es nur nicht erkannt. (IN, 149)

In den Termini der Narratologie liegt hier eine »mise en abyme« vor, ein Spiegelungsverfahren, in dem fiktionsimmanent poetologische Aussagen gemacht werden. Nicht nur wird der Leser implizit aufgefordert, die musikalischen Ausführungen auf den gelesenen Text zu übertragen, auch zeigt die Allgemeinheit des Aussagemodus, daß ein Grundsatz von

29 Der Charakter einer vorgezogenen Rahmensituation wird erst deutlich, als Erichson an der Schule angekommen ist und sich auf einen Stein setzt, eine Position, von der spätestens seit Walther von der Vogelweide (»ich saz uf eime steines«) bekannt ist, daß sie zum Nachdenken und Erzählen anregt: »Aber während er unten hockte auf seinem Stein und rauchend hinaufblickte zu den beiden Fenstern der Klasse 12 A -: zu eben dieser Zeit fing eine Geschichte an. / Däs ist diese« (IN, 12).

werkübergreifender Bedeutung formuliert wird.³⁰ Zweierlei läßt sich entnehmen. Erstens: Die Exposition zeichnet sich durch eine hohe Verdichtung aus und erfordert insofern eine sehr genaue Lektüre. Zweitens: Die Exposition wahrt die Potentialität des Anfangs, sie soll »alles Vorkommende« ankündigen, aber doch so verdeckt, daß eine Spannungskurve erhalten bleibt.³¹ Dieses Dilemma wird Johnson gut zwei Jahrzehnte später so formulieren: »Das hört sich öde an, weil wir nun schon alles kennen? Doch nicht. Ihnen stehen Überraschungen bevor. Sie mögen etwas vorhergesehen haben, kommen muss es dann wie etwas Unerwartetes« (G, 55). Einmal mehr zeigt sich, wie früh Uwe Johnson grundlegende ästhetische Positionen bezieht.

II. Aber Jakob ...

»Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen.« Allein von diesem ersten Satz aus hätte man die damaligen zwei Lehrmeister Johnsons erkennen können: Ernst Bloch und Bertolt Brecht.
Siegfried Unseld, 1994

Während der Entstehungsphase der *Mutmassungen über Jakob* entdeckt bzw. entwickelt Uwe Johnson Arbeitsprinzipien, die für seine Poetik von zentraler Bedeutung sein werden. Zunächst ist aber Lehrgeld zu zahlen, denn Voraussetzung für das Gelingen ist das Scheitern einer ersten

30 Man wird sicherlich nicht fehlgehen in der Annahme, daß hier die Lektüre von Thomas Manns *Doktor Faustus* ihre Spuren hinterlassen hat. Daß Johnson die Passage später gestrichen und auch Ingrid's sehr aufgesetzt wirkende Kennerschaft in musikalischen Dingen getilgt hat, mag mit der Erkenntnis zusammenhängen, daß er sich auf ein ihm wesensfremdes Terrain begeben hat. Zu seinen musikalischen Neigungen bemerkt er im Jahre 1969: »Ich hatte einmal die Illusion, in dieser Hinsicht mehr zu verstehen, doch habe ich sie längst aufgegeben« (G, 241).

31 Zu überlegen ist, ob der letztgenannte Punkt nicht einen versteckten Hinweis auf einen poetologischen Leitsatz von Jean Paul enthält. Bei Jean Paul kommt dem ersten Kapitel, dem »Allmacht- oder Aseität-Kapitel«, gleichfalls eine vorausdeutende Funktion zu, und zwar ganz auf die verdeckt-indirekte Weise, die auch Johnson vorschwebte: »Also antizipiere man von der künftigen Vergangenheit, so viel man kann, ohne sie zu verrathen, damit man im letzten Kapitel wenig mehr zu sagen brauche als: »hab' ichs nicht gesagt, Freunde?« (Jean Paul, Werke [Anm. 13], Bd. V, S. 264). Der Bezug zu Jean Paul wird um so plausibler, wenn man bedenkt, daß Johnson sich während der fünfziger Jahre intensiv mit diesem Autor beschäftigte und 1959 sogar ein Nachwort zu *Schulmeisterlein Wuz* geschrieben hat.

Fassung. Auf »treuherzige Weise« (G, 185) war dort versucht worden, die Fabel chronologisch darzubieten, und zwar aus der Sicht eines allwissenden Erzählers, ein Modus, der wiederum Aporien mit sich brachte und die Arbeit ins Stocken geraten ließ. Die gefundene »Lösung« ist mittlerweile berühmt: »Er hörte seine Leute reden. Es war ein Ton, der aufbegehrte gegen eine Gewissheit, die war so unwiderruflich, die war in ein Grab getan; ihm wurde deutlich vorgesprochen, und gehorsam schrieb er nach: / Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen« (BU, 133). Sehr deutlich wird das generative Vermögen des ersten Satzes. Während die erste Typoskriptfassung noch in ein zweites Kapitel »gequält« werden mußte (BU, 132), erfolgt die Niederschrift nunmehr mühelos und mit geradezu rauschhafter Geschwindigkeit: »Es war ein Glück, dass da Papier bereit lag, dass da eine Maschine stand im Mai 1958, so ging kein Fetzen verloren. Nach fünfzehn, achtzehn Seiten war die Erzählung gesichert« (BU, 139). Eine solche Seitenzahl ist umso erstaunlicher, als sich Johnson gemeinhin schon »froh« wähnt, wenn er ein Pensum von »zwei Seiten am Tag« schaffe (G, 204). Erreicht war aber vor allem, daß Johnson die »drei Gesten« des Romans aus dem Anfangssatz bzw. aus der Ausgangssituation ableiten konnte.³²

Man weiß die Geschichte, wenn man anfängt, sie zu erzählen. Und ich versuchte mir klarzumachen, daß der Held, Jakob, tot ist, wenn der Erzähler anfängt. Das bringt natürlich die Frage herauf: was bleibt von einem toten Menschen übrig im Gedächtnis seiner Freunde oder seiner Feinde oder seiner Geliebten? Und da wurde mir klar: natürlich, die erinnern sich an ihn. Widersprüchlich, einer weiß was anderes als der andere, sie streiten sich mitunter, wenn nicht immer, sie erinnern sich. Das wäre der Monolog. Sie reden über ihn und versuchen ihre Meinung gegen andere durchzusetzen: das wäre der Dialog. Und dann ist der Erzähler berechtigt, das hinzuzutun, was er auch noch weiß. Und das ist wirklich der Anfang dieser Geschichte. Ich holte ihn aus dem ersten Satz: Jakob sei immer über die Gleise gegangen, und ich begriff, das war der Anfang eines Gesprächs, ein protestierender Anfang, der die Geschichte nicht glauben wollte. (G, 203)

Faßt man es zusammen, dann resultieren aus Johnsons Erfahrungen bei der Entstehung der *Mutmassungen* drei produktionsästhetische Prinzipien.

32 Eine ähnliche Erfahrung hat auch Günter Grass mit der *Blechtrommel* gemacht; drei Manuskripte, erinnert sich Grass, »fütterten« zunächst den »Heizungssofen«, bevor die entscheidende Konzeption gefunden war: »Mit dem ersten Satz: ›Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflgeanstalt ...‹ fiel die Sperre, drängte Sprache, liefen Erinnerungsvermögen und Phantasie, spielerische Lust und Detailobsession an langer Leine, ergab sich Kapitel aus Kapitel« (Grass, Günter: Werke, Bd. IX, hg. von Volker Neuhaus, Darmstadt/Neuwied 1987, S. 628).

Seine »Personen« werden erstens als »Partner« betrachtet. Zweitens wird die Form als Korrelat einer thematischen Vorgabe aufgefaßt, was wiederum zur Voraussetzung hat, daß, drittens, die Geschichte im Bewußtsein des Verfassers vollständig vorhanden sein müsse, bevor sie zu Papier gebracht werde.³³ Da Johnson einen Roman mit der ersten Zeile beginnt und einen Anfang nicht etwa nachträglich einfügt (vgl. G, 291), mußte ihm zudem der strukturelle Zwang des Anfangssatzes aufgehen. Man mag darüber streiten, welcher seiner Anfänge der gelungenste ist, der ergiebigste war der des Debütromans.

Seinen berühmtesten Romananfang bezeichnet Uwe Johnson in seinen Arbeitsnotizen als »Jakob-Exposition«. Der Roman setzt wiederum *in medias res* ein, diesmal mit einem Dialog, einer von Johnson bevorzugten Erzählform, die besonders geeignet erscheint, die Geradlinigkeit und Eindimensionalität des traditionellen Erzählens aufzubrechen. Wer spricht dort? Da Johnson auf eine Namensnennung verzichtet, meinten nicht wenige Kritiker, »anonyme Stimmen« zu vernehmen, und sahen gar eine Parallele zum Chor der antiken Tragödie. Wer so argumentiert, hat die Erzählstrategie nicht nur nicht begriffen, sondern auch den Roman nicht bis zu Ende gelesen, denn im Schlußkapitel, der mit dem Anfangsteil eine Art »Rahmenerzählung« bildet, werden die Gesprächssituationen eindeutig aufgeschlüsselt. Die gleichsam nachgelieferte Exposition lautet: »Sie waren schweigend von Jöches Wohnung hierhergekommen, sie sassen sich lange wortlos gegenüber. Endlich hob Jöche den Kopf und sah Jonas an und sagte: ›Aber er ist doch immer über die Gleise gegangen‹.«³⁴

Die anfängliche Unsicherheit um die kontextuellen Gegebenheiten rührt von dem Gestus des »analytischen Erzählens« her, das sich durch »unvorbereitetes Einsetzen und nachträgliche Entschlüsselung« (Hansjürgen Popp) auszeichnet.³⁵ Gerade der Erzählanfang stelle nach Johnson keine »Verrätselung« dar, sondern gestalte eine »realistische Situation«:

33 Verschiedentlich hat Johnson betont, daß er keine »Skizzen oder Entwürfe« mache, sondern sich seine Geschichten so lange überlege, bis er sie »von Anfang bis Ende« wisse – was etwa ein Jahr dauere –, um sie dann in wiederum einjähriger Schreibfähigkeit zu Papier zu bringen (G, 204). Das ist sowohl Selbststilisierung als auch Mystifikation, denn Johnson hat durchaus schriftlich fixierte Entwürfe gemacht.

34 Johnson, Uwe: Mutmassungen über Jakob, Frankfurt am Main 1974, S. 304.

35 Was der Romananfang zunächst verweigert, die »leserfreundliche« Einführung, wird zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal in einer »mise en abyme« thematisiert. Im Seminar von Dr. Jonas Blach hält ein Student ein Referat, über dessen Thema man fast gar nichts erfährt – bis auf ein Detail: »Da also die Bühne der Shakespeare-Zeit keine

Sie hören zwei Leute diskutieren oder einander etwas erzählen, und erst allmählich kommt Ihnen beim Zuhören eine Erleuchtung, um was es sich handelt und was da passiert und wann das war und was womöglich noch weiterkommt. Das ist eine realistische Situation, die geht eben nicht davon aus, daß da zwei Fremde, dem Leser fremde Leute, sich dem Zuhörer voll zuwenden und sagen: Ja, wissen Sie, wovon wir reden, das ist eigentlich das, und dann fangen sie ganz von vorn an und sagen: Es handelt sich um diese Person, die ist 1928 geboren.³⁶

Wie überzeugend diese Argumentation ist, geht nicht zuletzt daraus hervor, daß Dietrich Weber eine »analytische Erzählkonstruktion« als »reale oder fiktive Rekonstruktion eines außerliterarischen Erfahrungsmusters« bestimmt.³⁷

Von ihrer Grundanlage her weisen die *Mutmassungen* Affinitäten zum Detektivroman auf, wie ihn Johnsons Leipziger Lehrer Ernst Bloch beschrieben hat. Das »Dunkel des Anfangs«, nach Bloch das Hauptkennzeichen des Genres, entsteht durch die Ungewißheit um Jakobs Tod, eine Ungewißheit, die zu beseitigen der Detektionsprozeß einsetzt, dessen Merkmale folglich das »Entlarvende« und das »Aufdeckende« sind. Das detektorische Erzählen, das Vorführen der Suche nach der Wahrheit, ist für Johnsons Poetik typisch und erwächst aus seiner erkenntnis- und ideologiekritischen Skepsis, welche sich wiederum brennpunkthaft in der Titelprogrammatik verdichtet.³⁸

Die *Mutmassungen* haben ihre Spuren in der deutschsprachigen Literatur hinterlassen, vorwiegend in den sechziger Jahren. Wenn schon nicht als direktes Vorbild, so dürfte der Roman überall dort als Katalysator gewirkt haben, wo gleich zu Anfang ein Gestus des Recherchierens, des Fragens und Vermutens vorwaltet.³⁹ Johnson selbst fand aber nicht

szenischen Hilfsmittel besass, wurden Anzeigetafeln für die Angabe von Zeit und Örtlichkeit benutzt, hierdurch erklärt sich dass am Anfang nahezu jedes Dramas die Personen sich selbst oder einander dem Publikum vorstellen« (MJ, 103f.).

36 Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main 1976, S. 431f.

37 Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung, München 1975, S. 17.

38 Johnsons Poetik des Anfangs entspricht eine solche des Titels: »behalten Sie den Titel in Gewahrsam. Hat er Sie hineingelockt in eine Erwartung, die dann nicht erfüllt wird? Was immer Sie finden, es muss Platz finden unter der Überschrift. Am Ende muss der Titel so in Form sein, dass er jedes einzelne Wort des Buches umfassen kann« (G, 54f.).

39 Bereits 1968 kann sich Marcel Reich-Ranicki in einer Rezension beklagen: »Seit Uwe Johnson das ›Stichwort Mutmaßungen‹ und Max Frisch die Formel ›Ich stelle mir vor‹ in Umlauf gebracht haben, wenden unsere Romanciers eine Patentlösung an: In der

erst in seinem Debütroman zu dieser Erzählform. Wie früh er seine skeptische Grundhaltung entwickelt, zeigt jener kurze Text, der als der erste aus seiner Feder gilt. Bernd Neumann hat ihm den Titel *Beschreibung Gabrieles* gegeben und auf das Jahr 1952 datiert.

Das war also auf einem Schulausflug; und als ich weiter frage, sagt man mir: auf einer Dampferfahrt. Das ist eine für den Geographieunterricht sehr nützliche Gelegenheit und es sitzen wahrscheinlich alle brav da und betrachten den Teil der Landschaft, den auswendig zu lernen sie gehalten sind. Denn man sieht im Hintergrund undeutlich die Kehrseite zweier Oberkörper: zwei weisse Hemden geschmückt mit gekreuzten Hosenträgern, darüber einen schwarzen und einen blonden Hinterkopf. Und vor diesen beiden artigen und langweiligen Rücken steht ein kleines Mädchen; sein Name steht auf der Rückseite der Fotografie und es soll sechs Jahre alt sein. Dies ist alles, was bekannt ist. Ein kümmerlicher Anfang, nicht wahr?⁴⁰

Dreierlei ist bemerkenswert. (1) Den Erzählanlaß bildet, wie es später in den *Jahrestagen* zur Routine gehören wird, die Beschreibung eines Photos. (2) In Gang kommt ein biographisches Unternehmen (»wie warst du denn eigentlich?«), das in seiner Erkenntniskepsis nicht nur die das Gesamtwerk grundierende Bildnis-Problematik präfiguriert (und zwar noch Jahre, bevor sich der junge Autor von Max Frischs *Stiller* beeindruckt zeigen wird), sondern auch schon eine Reflexion auf die medialen Eigenheiten und Verzerrungsmöglichkeiten enthält. (3) Damit angesprochen ist schließlich der Modus der vorsichtigen, tastenden Annäherung, der die *Wahrheitssuche* als solche akzentuiert und für den Leser offenlegt.

neuen deutschen Prosa kann man sich vor diesen »Ich-stelle-mir-vor-Szenen nicht mehr retten« (Reich-Ranicki, Marcel: *Lauter Verrisse*, Stuttgart 1990, S. 55). Bei den Autoren, die direkt in der Einflußsphäre von Uwe Johnson stehen, mag man zuvörderst an Christa Wolf denken, von der Johnson sogar gesagt haben soll, daß er nichts dafür könne, wenn ihm die ehemalige Studienkollegin »immer hinterher schreibe« (zit. nach Neumann, Bernd: Uwe Johnson, Hamburg 1994, S. 482). Der Anfang vom *Geteilten Himmel* (1963) ließ bereits die *Mutmassungen* als intertextuelles Gegenmodell erkennen. Während Johnson dieses Buch aufgrund der formalen Einfachheit wenig schätzte, las er *Nachdenken über Christa T.* (1968) wiederum »mit Bewunderung« (G, 237). Sehr deutlich wird dort die Ausgangssituation der *Mutmassungen* übernommen und in den ersten Worten auf die Formel gebracht: »Nachdenken, ihr nach-denken«. In der Erzählung *Neue Lebensansichten eines Katers* (1970) wird sich schließlich eine Reverenz an Johnson finden. Gleich zu Anfang stellt Christa Wolf einen eigenen Romantitel zwischen zwei von Johnson: typisch für moderne Autoren seien »Tricks wie »Mutmaßungen«, »Nachdenken« und die Äußerung von »Ansichten«.

40 Johnson, Uwe: *Beschreibung Gabrieles*, in: ders., »Entwöhnung von einem Arbeitsplatz«. Klausuren und frühe Prosatexte, mit einem philologisch-biographischen Essay hg. von Bernd Neumann, Frankfurt am Main 1992, S. 97-103, hier: S. 97.

Pointiert wird dieser Aspekt in einer Absichtserklärung, die prophetisch über den Text hinauszudeuten scheint: »Vielleicht –: dies Wort gehört auch zu der Bedenklichkeit meines Vorhabens.«

»Der Eintritt in einen Roman«, erläutert Umberto Eco, »ist wie der Aufbruch zu einer Bergtour: Man muß sich an einen Atem gewöhnen, an eine bestimmte Gangart, sonst kommt man bald aus der Puste und bleibt zurück.«⁴¹ Wenn man wie Eco die »initiatorische Klippe« auf hundert Seiten bemißt, ist das allerdings sehr großzügig kalkuliert und insofern nicht auf die *Mutmassungen* übertragbar. Bereits die ersten Zeilen machen deutlich, daß dieser Roman ohne Aufmerksamkeit und Bereitschaft zur Mitarbeit nicht zu lesen ist.⁴² Die erste Klausel des Lektürevertrages lautet: Man läßt sich auf diesen Roman ein – oder man läßt es bleiben. Auch wenn Johnson nicht als Avantgardist gelten kann (seiner Poetik fehlt der Zwang zu ständiger formaler Innovation), so entsteht doch eine gewisse Nähe zu solchen avantgardistischen Werken, die den Leser gleich eingangs mit Textverfahren konfrontieren, welche eingefahrenen Lesegegewohnheiten zuwiderlaufen und von daher als »schwierig« empfunden werden.⁴³ Inwieweit Johnson unnötig verkompliziert oder gar verrätselt habe, dieser leidigen Frage soll nicht erneut nachgegangen werden. Sicherlich wird man bereits auf den Anfangsseiten manch einen Normverstoß finden, dessen Erkenntniswert fraglich erscheint. Wer den Schaden hat, braucht bekanntermaßen für den Spott nicht zu sorgen – hier eine Parodie von Kurt Bartsch:

41 Eco, Umberto: Nachschrift zum »Namen der Rose«, München 1986, S. 49.

42 In der Lesart von Wolfgang Strehlow (Ästhetik des Widerspruchs [Anm. 5], S. 136f.) hat sich Martin Walser in dem Roman *Brandung* (1985) mit Johnsons Romananfängen auseinandergesetzt. Über ein Leseerlebnis von Helmut Halm heißt es dort: »Schon dem zweiten Satz erlag er. Gut, das war ein Satz, den wahrscheinlich jeder zweimal lesen mußte. Der Autor war offensichtlich stolz darauf, Sätze zu schreiben, die man, wollte man sich ihrer wirklich vergewissern, zweimal lesen mußte« (Walser, Martin: *Brandung*, Frankfurt am Main 1985, S. 240). Strehlow ist in zweifacher Hinsicht zu widersprechen. Erstens liest Halm William Faulkners *The Hamlet*, wobei kein Signal erscheint, hinter diesem Titel einen anderen zu vermuten, und zweitens mag sich Walser an Johnsons moralischem Rigorismus gestoßen haben, in ästhetischen Belangen hat er sich gerade positiv geäußert, vor allem über den *Achim*-Roman, dessen ersten Satz man gewiß zweimal lesen muß.

43 So fordert etwa André Breton: »Allem zuvor muß man die Zustimmung der breiten Öffentlichkeit fliehen. Das Publikum muß unbedingt daran gehindert werden, einzutreten, will man Mißverständnisse vermeiden. Ich füge hinzu: man muß es mittels eines Systems von Herausforderungen und Provozierungen gereizt am Eingang stehenlassen« (Breton, André: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 92).

Aber J. ist immer verquer über die Gleise gegangen

– wenn einer dann er. [...]

– Schließlich kam er von drüben: er ist sozudenken immer verquer über die deutsche Grammatik gegangen wie ich vermutmaße.

– das muß mal gesagt sein lassen.⁴⁴

III. da dachte ich ...

Mit seinen eigenen Worten, am Anfang und Ende des *Dritten Buchs über Achim*: Es kam ihm an »auf die Grenze: den Unterschied: die Entfernung«.

Norbert Mecklenburg, 1990

Das zweite Buch ist jeweils das schwerste. Auf diesen »dummen Schnack« sei er »hereingefallen« (BU, 167) und habe sich noch im September 1959, also nur kurze Zeit nach dem Erscheinen der *Mutmassungen*, einem neuen Erzählvorhaben zugewandt. Den Anfang hält Johnson für mitteilenswert.

Er lag und schlief in dem braunen Gras des Waldrandes wo die Roggenfelder eine Ecke in die Kiefern buchteten; er war auf seinem Rücken ausgestreckt und hatte die Arme neben sich liegen. Er atmete den Geruch von übertrockenen Kornhocken und erhitzter Kiefernborke und mürber Erde und verbranntem Gras und atmete den Himmel, der sehr hoch über ihm und blau war. (BU, 167)

Der Autor der *Mutmassungen* ist nicht wiederzuerkennen. Nicht nur überrascht die konventionelle Eröffnung, auch ließe sich wiederum der Vorwurf erheben, Johnson falle in eine idyllisierende Schilderung zurück. Was sich wie der Beginn einer Geschichte aus dem Leben eines Taugenichts anläßt, erhält jedoch bald einen Riß, denn in das harmonische Bild einer nachmittäglichen Sommerlandschaft will sich etwas gar nicht einfügen: der Anblick vom »Kantenklumpen des Landesgefängnisses«. Eine sehr sparsam und subtil eingesetzte Technik der Aussparung erlaubt es dem Leser sodann, über bestimmte Indizien den namentlich nicht Genannten als soeben entlassenen Häftling zu identifizieren. Die sehr intensive Landschafts- und Naturwahrnehmung wird somit erklärbar aus der Perspektive desjenigen, der all dies offenbar sehr lange entbehrt hat. Auf mehreren Seiten entfaltet Johnson eine Anfangssituation, die sich im ersten Satz von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* so liest: »Er stand vor

⁴⁴ Bartsch, Kurt: Blossstellung, in: Tintenfass. Das Magazin für den überforderten Intellektuellen 12, 1985, S. 173f.

dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei.« In welchem Bezug diese Szene zum *Dritten Buch über Achim* steht, wo von einer Haftstrafe bzw. Haftentlassung nicht die Rede ist, wird von Johnson nicht erläutert. Aufgegeben wurde das Projekt, so scheint es, nicht wegen der konventionellen Erzählhaltung, sondern weil Johnson zu diesem Anfang nicht das Ende wußte; der knappe Kommentar lautet: »Das war der letzte Fehler dieser Art. In der Zukunft liess der Verfasser der Erzählung Zeit, bis er sie auswendig in seinem Bewusstsein hatte; erst dann begann er sie aufzuschreiben« (BU, 170). Was Johnson hier vorgibt, ist eine kleine Schummelei, denn nur wenige Tage nach der Aufgabe dieses Projektes hat er ein neues in Angriff genommen, das er allerdings nirgends erwähnt – sein Biograph Bernd Neumann übrigens auch nicht. Im Nachlass aufgefunden wurde ein 15 Seiten umfassendes Manuskript, aus dem hervorgeht, daß der *Achim*-Roman zunächst als ein Briefwechsel zwischen einem Autor und einem Lektor geplant war. Das erste, auf den 14.9.1959 datierte Blatt trägt die Überschrift »DER LEKTOR AN DEN AUTOR«:

Lieber Herr, Sie haben in dem Exposé, auf Grund dessen wir den Arbeitsvertrag über ein zu schreibendes Buch mit Ihnen schlossen, angekündigt, Sie würden die Entwicklung eines Gelegenheitsarbeiters, eines in seinen Wünschen und Vorstellungen befangenen Menschen, der haltlos und unverbunden im Leben unseres Staates steht, zu einem überzeugten und wertvollen Glied des menschlichen Zusammenlebens zeigen. Es ist Ihr gutes Recht zu erklären, wie es denn gekommen ist zu dieser Haltlosigkeit; muss es so, auf diese Weise, gekommen sein? / Ich brauche nicht auseinanderzusetzen, dass man nicht erzählen kann was einem beliebt. Das Erzählte muss nützlich sein und richtig.⁴⁵

Die Ausgangssituation ist klar: ein ostdeutscher Autor projiziert einen Entwicklungsroman und kollidiert dabei mit dem Lektorat, genauer: mit den Prinzipien des Sozialistischen Realismus, wie sie plakativ vom Lektorat vertreten werden.⁴⁶ Der Rückgriff auf die Briefform war bei Johnsons Vorliebe für das Dialogische naheliegend und bot die Möglichkeit, die Auseinandersetzung über einen noch ungeschriebenen Roman als eine Art Werkstattgespräch zu gestalten, das die Suche nach der Wahrheit geradezu idealtypisch offenlegt. Warum hat Johnson dieses

45 Vorarbeiten zum *Dritten Buch über Achim*, Johnson-Archiv, Blatt 1.

46 Da der fiktionsinterne Roman von einem ehemaligen Häftling handelt und der Lektor sich überdies an der Formulierung »Klumpen des Landesgefängnisses« stößt, läßt sich zu der Beziehung zwischen beiden Texten folgendes vermuten: es handelt sich entweder um zwei Erzählprojekte, wobei eines aus dem anderen hervorgegangen ist, oder der erste Text ist jenes Probekapitel, das der Autor dem Lektor zugeschickt hat.

Konzept aufgegeben? Ein Grund mag darin liegen, daß ihm die Briefform zu unflexibel erschien, zumal sie die Briefpartner zu einer Klarheit der Aussage zwingt, die für den Leser eher eine Zuschauerrolle vorsieht, als daß sie ihn in die Wahrheitssuche einbeziehen könnte. Nicht von ungefähr ist der Briefroman in der Moderne ein eher marginales Phänomen.⁴⁷

»Zwei Kapitel müssen für einander und zuerst gemacht werden, erstlich das letzte und dann das erste.«⁴⁸ Diese »Regel« aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* hat Uwe Johnson bei seinem zweiten Roman scheinbar genau befolgt. Am 3. Mai 1960 schreibt er den Schluß, genau vierzehn Tage später den Anfang. Für die Werkgenese bedeutsam ist nun dieses Detail: nur einen Tag nach der Niederschrift des Schlußteils notiert Johnson: »Das Vorhaben schwimmt seit einer Woche und beginnt sich aufzulösen seit gestern«. Nicht nur Spurenelemente einer Krise sollten sich im fertigen Werk abzeichnen, die Krise ist im eigentlichen Wortsinn konstitutiv.

»Sie rief ihn an, über die Grenze.« So hätte der Anfang von Karschs Biographie gestaltet sein können, ein sicherlich wirkungsvoller, aber eben doch ein konventioneller Anfang, denn klingelnde Telephone fungieren seit Erfindung dieses Apparates allenthalben als Handlungsauflöser. Hier der tatsächliche Anfang:

da dachte ich schlicht und streng anzufangen so: sie rief ihn an, innezuhalten mit einem Satzzeichen, und dann wie selbstverständlich hinzuzufügen: über die Grenze, damit du überrascht wirst und glaubst zu verstehen.⁴⁹

Treffend wäre der ursprünglich vorgesehene Titel »Beschreibung einer Beschreibung« gewesen: ein Erzähler thematisiert sein eigenes Schreibvorhaben. Dieses Strukturmerkmal, eine Variante des »Romans im Roman«, ist für das moderne Erzählbewußtsein typisch und kann als das »eigentliche Symbol der wissenschaftlichen Selbstbetrachtung« (Gerda Zeltner) gelten. Eine in diesem Sinne epistemologische Dimension hat auch das Eingeständnis »ich bin um Genauigkeit verlegen« (DBA, 7f.), eine Unsicherheit, die wohlgemerkt nicht von persönlichem Unvermögen herrührt – Karsch hat »Erfahrung in biografischen Aufträgen«

47 Der Briefroman, den Johnson *nicht* geschrieben hat, wurde 1963 von Walter Jens mit *Herr Meister* vorgelegt, einem, so der Untertitel, »Dialog über einen Roman« zwischen einem Schriftsteller und einem Kritiker. Angemerkt sei noch soviel: das Werk gilt als das umstrittenste von Jens.

48 Jean Paul, Werke (Anm. 13), Bd. V, S. 263.

49 Johnson, Uwe: Das dritte Buch über Achim, Frankfurt am Main 1973, S. 7.

(BU, 178) –, sondern als Kompetenzzweifel des modernen Schriftstellers zu verstehen ist.

Am Anfang von den Schwierigkeiten des Anfangens zu handeln, ist bei Johnson nicht nur eine Art ›Starthilfe‹, ein narrativer Trick, um die Willkür des Anfangs zu exorzisieren. Der Blick in seine Arbeitsnotizen zeigt, daß Johnson so viele Anfangsmöglichkeiten erwogen hatte, daß das ganze Projekt eben aufgrund der Schwierigkeit, überhaupt einen Anfang zu finden, zu scheitern drohte.⁵⁰ Man möchte es den ›Münchhausen-Effekt‹ nennen: Johnson zieht sich aus der Krise, indem er sie zum Thema macht. Gelungen ist der erste Satz, weil er die Erzählstruktur spiegelt und das grundlegende Problem enthält, sowohl dasjenige von Karsch, der auch nicht über Erzählanfänge hinausgelangt, als auch dasjenige seines Schöpfers. Aus dem quälenden Schweigen war Johnson herausgetreten. Wie sollte es aber weitergehen? Was Johnson seine Leser glauben machen wollte, daß die Geschichte bei Arbeitsbeginn vollständig vorhanden sei, traf in diesem Fall nicht zu. Aus dem Typoskript geht hervor, daß die den Text vermeintlich strukturierenden Fragen gerade im Anfangsteil erst nachträglich eingefügt worden sind. Mit anderen Worten: erst im Schreibprozeß hat sich die Geschichte ihre Form gesucht. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Annahme, daß Johnson die hierdurch aufgetretenen inhaltlichen Inkonsistenzen durch eine formale Verkomplizierung hat verdecken wollen.⁵¹

IV. Der junge Herr B. ...

Was aber erfahren wir über uns selbst? Im wesentlichen immer wieder den gut formulierten Eingangssatz: »Der junge Herr B. konnte die Hand auf großes Geld legen und kaufte einen Sportwagen.«
Horst Krüger, 1965

Hatte sich Uwe Johnson mit den beiden ersten veröffentlichten Romanen den Ruf eingehandelt, ein ›schwieriger‹ Erzähler zu sein, dann mußte an den *Zwei Ansichten* (1965) zunächst eines auffallen: sie waren leicht zu lesen. Wer die vorangegangenen Romane gleich nach den sperrigen Eingangssätzen als Zumutung empfand und frustriert beiseite legte,

50 Vgl. vor allem Blatt 6 (3.1.1960) und Blatt 15 (27.6.1960).

51 Vgl. hierzu die Arbeiten von Möller und Helbig (Anm. 5).

konnte nunmehr aufatmen und sich bequem zurücklehnen. Ein auktorialer Erzähler führt in den Text ein und erbringt dabei all die »Service-Leistungen«, die jene »Ruhe und Behaglichkeit« schaffen, welche sich nach Theodor Fontane beim »Epischen einstellen sollen«.

Auch in den *Zwei Ansichten* gelingt es Johnson, den »Keim des Ganzen« in den Anfang – und mehr noch: in die erste Zeile zu legen. Nichts scheint B., den allzu entfremdeten Vertreter einer spätbürgerlichen Konsumgesellschaft, besser zu charakterisieren als seine manische Liebe für schnelle Autos. Hier liegt allerdings auch schon die Schwäche des Textes, denn mit den wenigen Eigenschaften, die im ersten Kapitel mitgeteilt werden – B. ist korrumpierbar, steht auf Frauen und trinkt natürlich –, ist das Bild auch schon komplettiert und in bedenklicher Nähe zum Klischee angesiedelt. Ist Johnson mit den *Zwei Ansichten* an einem »Tiefpunkt seiner Schaffenskraft« (Stefanie Golisch) angelangt, liegt dies zuerst an einer Figurendarstellung, die die Komplexität und Plastizität der früheren Werke vermissen läßt und in einer schematischen Typisierung steckenbleibt. Auch mit der »Unabhängigkeit«, die Johnson seinen Lesern so sehr wünschte, ist es nicht weit her, denn so liebenswert die weibliche Hauptfigur erscheint, so abstoßend wirkt der männliche Widerpart. In der Verteilung seiner Sympathien unabhängig wird sich der Leser nicht verhalten, wenn ihm B. gleich zu Anfang in einer Szene vorgeführt wird, in der er »erst halb gewaschen« ans Fenster ging und »seinen massigen schwitzenden Rumpf über die Straße hängte«.⁵²

Die stellenweise ans Karikaturistische grenzende Figurengestaltung ist eventuell einer ursprünglich satirisch-humoristischen Intention geschuldet. Dem (deutschen) Leser zu denken gibt schließlich folgende Äußerung: »Ich habe den Anfang jenes Buches *Zwei Ansichten* in Deutschland vorgelesen und bekam dafür ernstes Schweigen. Dann habe ich ihn in Amerika vorgelesen und bekam Gelächter. Das gefiel mir besser« (G, 229). Jeder mag seinen Humor nun selbst überprüfen: Wer bei dem ersten Kapitel nicht gelacht hat, kann sich zugute halten, typisch deutsch zu sein. Wer sich wiederum mit dem Vorwurf der Humorlosigkeit nicht abfinden mag, sei mit dem Hinweis auf ein prominentes Kuriosum getröstet. Max Brod berichtet, wie Franz Kafka beim Vorlesen vom Anfang des *Prozesses* »ganz unbändig« lachte und sogar »weilchenweise nicht weiterlesen konnte«. Immerhin kommt das auch einem Max Brod »erstaunlich genug« vor.⁵³

52 Johnson, Uwe: *Zwei Ansichten*, Frankfurt am Main 1976, S. 9.

53 Brod, Max: *Franz Kafka. Eine Biographie*, Frankfurt am Main 1963, S. 188.

Auffällig ist die bereits im Titel angekündigte Symmetrie des Textes, der in zweimal fünf Abschnitten jeweils von den Hauptgestalten erzählt. Nach den beiden sehr kurzen Eröffnungskapiteln, in denen die Protagonisten vorgestellt werden, folgt der Hauptteil mit sechs teilweise sehr langen Abschnitten, bevor wiederum zwei kurze Kapitel den Schluß bilden. Hat man aufgrund der fehlenden Gattungsbezeichnung eine Äußerung von Johnson aufgegriffen und von einer »Doppelerzählung« (G, 279) gesprochen, so entsteht auf diese Weise folglich ein »Doppelrahmen, der Zustände vor und nach der eigentlichen Handlung fixiert«. ⁵⁴ Auch die bekannte Ringstruktur taucht wieder auf, allerdings nur noch als Geste und damit in weniger überzeugender Form. Ohne daß diesmal der Ausgang von vornherein feststünde, entwickelt sich die Fabel im wesentlichen chronologisch-linear, um erst ganz am Ende auf den Anfang zurückzuweisen. Dort begegnet der Erzähler überraschenderweise seiner weiblichen Hauptfigur, ein Treffen, von dem es heißt: »Später nahm sie mir ein Versprechen ab. – Aber das müssen Sie alles erfinden, was Sie schreiben! sagte sie. Es ist erfunden« (ZA, 242). Indem hier der Erzähler von einem seiner Geschöpfe einen »Auftrag« erhält, kündigen sich schon die *Jahrestage* mit ihren paradoxen Fiktionsverhältnissen an.

V. Lange Wellen ...

Das Ganze beginnt mit einer an klassische Romananfänge erinnernden, poetisch-bedeutungsvollen Naturschilderung. Zwar handelt es sich nicht um die Beschreibung eines Sonnenaufgangs, wohl aber des Meeres, dessen »rollende Monotonie« (Thomas Mann) schon oft den epischen Kunstgeist zu symbolisieren hatte.

Marcel Reich-Ranicki, 1970

Vornehmlich im Spätwerk erreicht Uwe Johnsons Prosa zuweilen eine poetische Verdichtung, die eine Nähe zu lyrischem Sprechen entstehen läßt. So feingewoben kann die Textur sein, daß man emphatisch-respektvoll auf »gewaltige Winzigkeiten« (Peter von Matt) hingewiesen hat. Aber wie es mit Winzigkeiten so ist: nicht jeder bemerkt sie. Hier also jener Romananfang, der manch einem als epigonal erscheint:

54 Hanuschek, Sven: Uwe Johnson, Berlin 1994, S. 57.

Lange Wellen treiben schräg gegen den Strand, wölben Buckel mit Muskelsträngen, heben zitternde Kämme, die im grünsten Stand kippen. Der straffe Überschlag, schon weißlich gestriemt, umwickelt einen runden Hohlraum Luft, der von der klaren Masse zerdrückt wird, als sei da ein Geheimnis gemacht und zerstört worden. (JT, 7)

Kaum eine Arbeit über die *Jahrestage* läßt es aus, diese Zeilen zu erwähnen bzw. auf die Anfangsseiten einzugehen. Analog zum *Achim*-Roman, der ohne Frage einsetzt, beginnen die *Jahrestage* ohne Datumsangabe und betonen dadurch umso mehr die Funktion der Eingangspassage als Exposition und Ouvertüre. In der Sekundärliteratur hat man von einem »Präludiums-Charakter« (Peter Pokay), einem »Prolog« (Liselotte Davis) oder einem »Proömium« (Beatrice Schulz) gesprochen und in teils glänzenden Analysen herausgearbeitet, wie personale Beziehungen, zentrale Themen und vor allem die beiden Zeitebenen eingeführt werden. Die folgenden Ausführungen werden sich auf einen kleinen, vielfach unterschätzten Ausschnitt beschränken: die ersten beiden Sätze.⁵⁵

Mit den sich brechenden Wellen hat Uwe Johnson ein Eingangsbild gefunden, dessen Vieldimensionalität zentrale Aspekte des Romans zu umgreifen vermag. Das Bild schafft einen komplexen Verweisungszusammenhang, es stiftet »Beziehungen«, um es mit dem Schlüsselbegriff aus den *Vorschlägen zur Prüfung eines Romans* zu sagen. In einem Roman, liest man dort, komme es auf die »Menge« und auf die »Beschaffenheit der Beziehungen« an, zuvörderst auf »Beziehungen« zwischen den »Personen«, aber eben auch auf solche zwischen »Motiven« und »Techniken der Substruktur«. Diesen unscheinbaren Begriff wird Johnson gewählt haben, weil er genuin nicht der Ästhetik entstammt und sich in seiner Allgemeinheit schlecht zum literaturkritischen Schlag- und Kennwort eignet. Unvorbelastet ist der Begriff wiederum nicht, bezeichnet er doch das Zentralwort in der Poetik von Thomas Mann.⁵⁶ Uwe Johnson, der

55 Johnsons Bemerkung, daß dieser Anfang »von allen möglichen Anfängen« (BU, 424) übriggeblieben sei, deutet auf die nunmehr bekannten Anfangsschwierigkeiten. Da das Archiv keine Entwürfe von Anfängen enthält, ist davon auszugehen, daß Johnson eventuelle Varianten vernichtet hat. Wie wertvoll ein solches Material gewesen wäre, zeigt sich bei den zahlreichen Romananfängen, die Christa Wolf für ihre *Kindheitsmuster* entworfen hat; vgl. Hay, Louis: Les trente-trois débuts de Christa Wolf, in: Bernhild Boie/Daniel Ferrer (Hg.), *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris 1993, S. 79–103.

56 In seinem *Lebensabriß* (1930) schreibt Thomas Mann: »Ich liebe dies Wort: Beziehung. Mit seinem Begriff fällt mir der des Bedeutenden, so relativ er auch immer zu verstehen sei, durchaus zusammen. Das Bedeutende, das ist nichts weiter als das Beziehungsreiche« (Mann, Thomas: *Gesammelte Werke*, Bd. XI, Frankfurt am Main

Lübeck »ständig beobachtet« und »kein Wort, keinen Satz« (G, 81f.) geschrieben hat, sobald er sich literarisch an den Handlungsorten der Thomas Mannschen Romane aufhielt, wird auch in theoretischen Dingen gewußt haben, auf wessen Terrain er sich befindet. Beziehungsreichtum entsteht bei Thomas Mann, und darin trifft er sich mit Uwe Johnson, vorzugsweise durch Zitate und Selbstzitate.

Die ersten drei Bände der *Jahrestage* beginnen, der letzte Band endet mit einer Szene am Wasser. Uwe Johnsons Vorliebe für dieses Element ist hinreichend bekannt. Man weiß mittlerweile, wohin er in Wahrheit gehört und daß er es mit Flüssen und Meeren hat. Läßt man die persönliche Dimension außer acht und fragt nach den symbolischen Bedeutungen, die das Wasser in verschiedenen Kulturen, Religionen und Mythologien annehmen kann, gerät man naturgemäß in die aquatische Variante eines weiten Feldes, nämlich ins Uferlose.⁵⁷ James Joyce, mit dem Uwe Johnson die Liebe zum Wasser teilt, hat im »Ithaka«-Kapitel des *Ulysses* aufgeführt, was der »Wasserfreund« Leopold Bloom am Wasser bewunderte. Die lange, gleichwohl verlängerbare Liste der Eigenschaften ist dort unter einem Begriff subsumierbar: »Universalität«. Am Anfang war das Wasser, läßt sich von dem ewigen und allgegenwärtigen Element sagen, das in vielen Kosmogonien als Schöpfungsmythos erscheint, zum Inbegriff von Metamorphose und Transformation wird, dabei zyklische Vorstellungen von der Wiederkehr des Immergleichen ebenso umfassen kann wie solche der immerwährenden Erneuerung.⁵⁸ Die Bedeutungsvielfalt bedingt die grundlegende Ambivalenz des Was-

1974, S. 123f.). Im *Doktor Faustus* (1947) werden Adrian Leverkühn die Worte in den Mund gelegt: »Beziehung ist alles. Und willst du sie näher bei Namen nennen, so ist ihr Name ›Zweideutigkeit‹« (Werke, Bd. VI, S. 66).

57 Aus der umfangreichen Literatur seien genannt: Blume, Bernhard: Lebendiger Quell und Flut des Todes. Ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers, in: *Arcadia* 1, 1966, S. 18–30; Blum-Heisenberg, Barbara: Die Symbolik des Wassers. Bausteine der Natur – Vielfalt der Bedeutung, München 1988; Böhme, Hartmut (Hg.): Kulturgeschichte des Wassers, Frankfurt am Main 1988; Scholl, Norbert (Hg.): Das alles ist Wasser, Weinheim 1991.

58 Wie man mit dem Symbolgehalt des Wassers *nicht* umgehen sollte, führt Roberta T. Hye vor, die in den Wellen ein »Sinnbild des Ewig-Wiederkehrenden« sieht, das sie als »Hinweis auf die Thematik des gesamten Romans« deutet, welche in der »Wiederkehr des Gleichen« bestehe (Hye, Roberta T.: Uwe Johnsons »Jahrestage«: Die Gegenwart als variierende Wiederholung der Vergangenheit, Bern 1978, S. 17). Daß die Wellen umgekehrt ein Symbol ewiger Erneuerung sein können, ist schon bei Ovid nachzulesen: »wie die Woge von der Woge getrieben wird und im Herankommen zugleich gedrängt wird und die Vorgängerin verdrängt, so fliehen die Zeiten und folgen zugleich. Stets sind sie neu; denn was vordem gewesen ist, das ist vorüber; es wird, was

sers als lebenspendendes und lebenzerstörendes Prinzip, eine Ambivalenz, die sich gleichfalls in Uwe Johnsons Werk spiegelt, wo die Begegnung mit dem Wasser einerseits von vitaler Bedeutung ist (»Für Ingrid war Schwimmen wie Atmen«), andererseits aber auch (Stichwort: Wassertonnengeschichte) den Tod bringen kann.

Das Eingangsbild der *Jahrestage* fungiert als verdeckter Musenanruf: der Anblick des erhabenen Naturschauspiels setzt das Erinnern und Erzählen in Gang. Ein solches Motiv hat Tradition, so daß sich zweifelsohne viele Vorgänger namhaft machen ließen. Wollte man dem Roman ein Motto geben, böten sich drei Zeilen aus Paul Celans Gedicht *Brandung* an: »So schäume, Welle! [...] / Wo Wasser ist, kann man noch einmal leben, / noch einmal mit dem Tod im Chor die Welt herüber-singen«.⁵⁹ Jenseits solch zufälliger Übereinstimmung dürfte der Bezug zu Thomas Mann liegen. Die Gegenwart des Wassers, vor allem in Gestalt des Meeres mit seinem hymnisch gefeierten »heiligen Anprall«, führt bei Thomas Mann und vielen seiner Figuren immer wieder zu kontemplativer Versunkenheit und Tagträumerei.⁶⁰ In einem Strandkorb zu sitzen und dabei dem Getöse der Brandung zu lauschen, das sei der herrlichste Arbeitsplatz (!), den er sich vorstellen könne.

Prachtvolles begibt sich dort weiter hinaus, wo die Sandbank den ersten und höchsten Sturz der andringenden Wellen erzwingt. Die flaschengrün-metallisch schimmernde Wand, sich steilend, sich höhlend, sich neigend und schaumgelöst niederprallend in immer wiederkehrendem Fall, dessen dumpfer Donner den Grundbaß bildet zu dem helleren Kochen und Rauschen der vorderen Brechungen und Ausläufe – nie sieht sich das Auge satt an diesem Schauspiel, wird das Ohr müde dieser Musik.⁶¹

nicht war, und jeder Augenblick entsteht neu« (Ovid: Metamorphosen, in deutsche Prosa übertragen von Michael von Albrecht, München 1981, S. 190).

59 Celan, Paul: Gesammelte Werke, Bd. I, hg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, S. 69.

60 Autobiographische Bedeutung hat zweifellos eine Reflexion aus *Herr und Hund*: »Für meine Person bekenne ich gern, daß die Anschauung des Wassers in jederlei Erscheinungsform und Gestalt mir die weitaus unmittelbarste und eindringlichste des Naturgenusses bedeutet, ja, daß wahre Versunkenheit, wahres Selbstvergessen, die rechte Hinlösung des eigenen beschränkten Seins in das allgemeine mir nur in dieser Anschauung gewährt ist. Sie kann mich, etwa gar die des schlafenden oder schmetternd anrennenden Meeres, in einen Zustand so tiefer organischer Träumerei, so weiter Abwesenheit von mir selbst versetzen, daß jedes Zeitgefühl mir abhanden kommt und Langeweile zum nichtigen Begriffe wird, da Stunden in solcher Vereinigung und Gesellschaft mir wie Minuten vergehen« (Mann, Werke [Anm. 56], Bd. VIII, S. 574f.).

61 Mann, »Anna Karenina«, Werke (Anm. 56), Bd. IX, S. 622f.

Mit diesem Anblick wird ein Essay eröffnet, die »betrachtende Erinnerung« an Tolstois *Anna Karenina* – wiederum also ein Musenanruf, der in Thomas Manns Gedankenwelt zurückgeht auf »die seelische Einheit zweier Elementarerlebnisse, von denen eines des anderen Gleichnis ist: des Meeres und der Epik« (ebd.).

Die *Jahrestage* werden mit dem ersten Absatz als Erinnerungsroman ausgewiesen: die Wellen am Strand von New Jersey evozieren in Gesines Bewußtsein den Ostseestrand mit seinen »kabeligen« Wellen. Noch häufiger wird die Begegnung mit verschiedenen Erscheinungsformen des Wassers als Auslöser für Erinnerungen und Erzählungen fungieren. Abgesehen von dieser evidenten Assoziationsbrücke ist die Vergangenheit aber schon auf versteckte Weise in der Darstellung der Wellen präsent. Das anthropomorphe Vokabular (»Buckel«, »Muskelstränge«) verbindet das Naturgeschehen bereits mit der menschlichen Sphäre, die signalhafte Rede vom »Geheimnis« macht vollends deutlich, daß das Beschriebene jenseits naturalistischer Abbildung als zeichenhaft und damit als interpretationsbedürftig zu verstehen ist. In dem Wort »Geheimnis« laufen in den *Jahrestagen* mehrere Metaphern- und Bedeutungsfelder zusammen: es erscheint sowohl in Verbindung mit der Katzen-Symbolik (»und die Katze sah mich an, als wüßte sie ein Geheimnis« [JT, 617]) als auch mit der Erinnerungsproblematik (JT, 64), zwei Dimensionen, welche wiederum in einer berühmten Fügung zu der »Katze Erinnerung« verschmelzen.⁶² Mit anderen Worten: die Wellen sind ein Sinnbild für das »Geheimnis« der Vergangenheit. So verstanden, steht die rhythmische Wiederkehr der Wellen zugleich für das zyklische Gedenken, das dem Romantitel *Jahrestage* eingeschrieben ist.

Eine solche allegorisierende Lesart wird umso plausibler, wenn man den Anfang als Selbstzitat liest, als intertextuellen Bezug auf eine Passage aus den *Mutmassungen über Jakob*:

62 Folgt man Colin Riordan, dann taucht die »Katze Erinnerung« gleich eingangs auf: »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« (Riordan, Colin: »... was ich im Gedächtnis ertrage«. Die Metaphorik der *Jahrestage*, in: Johnson-Jahrbuch Bd. 2, Göttingen 1995, S. 155–175, hier: S. 161). So legitim diese Assoziation ist, bewegt man sich doch an der Grenze zur Überinterpretation. Zu bedenken ist, daß es in Johnsons Sprachgebrauch »Waldbuckel« (IB, 11), »Lehmbuckel« (MJ, 90) oder »Felsbuckel« (JT, 487) gibt, ohne daß die von Riordan angenommene Bedeutungsdimension auffindbar wäre. Außerdem: wenn Katzen Buckel bilden, sieht man keine Muskelstränge, es sei denn, man zieht ihnen das Fell über die Ohren.

Ich erinnere mich an den harten Wind, der aus der See aufsprang und uns in die Augen schlug und ihre Hände geklammert um meine Schultern und ihr Kopf regennass unbeweglich neben mir hinunterstarrend auf die Brandung auf die Wellen, die unter uns sich aufwälzten über die stählernen Bühnen und schäumend sprühend erstarrten vor dem Zusammensturz, und sich überschlugen, und quer ausliefen durch die schweren Pfahlreihen hindurch und träge unhinderbar in ungebrochener Länge ausrollten auf dem Sand. »On the crest of the waves« sagte ihre Stimme, ja, auf den Schaumflocken der Wellenkämme, bevor sie sich überschlugen. (MJ, 215)

Sieht man von dem Moment des rein Stimmungsvollen ab, dann ist das Brandungsgeschehen abermals »zweideutig« im Sinne Thomas Manns. Für Jonas, der hier spricht, versinnbildlichen die zusammenstürzenden Wellen die Unerfüllbarkeit seiner Liebe, hat ihm Gesine doch kurz zuvor feierlich zu verstehen gegeben, daß ihre »Seele« einen anderen liebt. In der Sichtweise von Gesine wiederum findet sich ein schwer durchschaubares Sehnsuchts-Motiv – ein Äquivalent zu dem »ich möchte auf die Wolken« (MJ, 296) –, gleichzeitig aber auch eine Ahnung von Vergänglichkeit, wenn nicht gar des Todes.

Die Zirkelstruktur der *Jahrestage* legt es nahe, den Anfang vom Ende her zu deuten. Auf der letzten Seite wird Gesines Englischlehrer Kliefoth mit dem Satz zitiert: »Im Grund weiß man vom Leben nur eines: was dem Gesetze des Werdens unterliegt, muß nach diesem Gesetze vergehen« (JT, 1891). Diskursiv wird somit das formuliert, was die Eingangszeilen mit ihrer Bewegung der Entstehung und Zerstörung eines »Geheimnisses« sinnbildlich ausdrücken.⁶³ In neueren Untersuchungen hat man die Wellen gleichfalls als Allegorie bzw. als Bild einer Allegorie gedeutet und dabei einmal mehr auf Walter Benjamin verwiesen.⁶⁴

Eine rein werkimmanente Interpretation muß bei einem Autor, der es eingestandenermaßen »mit den Zitaten hatte«, an ihre Grenzen stoßen. Die Vermutung, daß Uwe Johnson auch mit den Eingangssätzen der

63 Vgl. hierzu auch Bernd Auerochs, der darauf aufmerksam macht, daß Kliefoth in einem Zitat von Sokrates aus dem *Phaidon* spricht: »Und nicht wahr, dem was man zusammengesetzt hat und was seiner Natur nach zusammengesetzt ist, kommt wohl zu auf dieselbe Weise aufgelöst zu werden wie es zusammengesetzt worden ist« (zit. nach Auerochs, Bernd: *Erzählte Gesellschaft. Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson*, München 1994, S. 241).

64 Vgl. Baker, Gary Lee: The influence of Walter Benjamin's notion of allegory on Uwe Johnson's »Jahrestage«: Form and approach to history, in: *The German Quarterly* 66, 1993, S. 318–329, hier: S. 321; und Zschachlitz, Ralf: »Ali Babas Parole«. Uwe Johnsons »Jahrestage« – Ein auratischer Roman?, in: Carsten Gansel/Nicolai Riedel (Hg.), *Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe-Johnson-Symposium*, 22.–24. 9. 1994, Berlin 1995, S. 169–187.

Jahrestage einmal mehr »bei Thomas Mann zu Besuch« (G, 84) gegangen ist, liegt nahe, zumal es sich bei Beschreibungen des Meeres, das laut Thomas Mann »auf irgendeine Weise überall«⁶⁵ in seinen Büchern gegenwärtig sei, in der Regel um die Ostsee handelt. In jenem Roman Thomas Manns, den Uwe Johnson »am häufigsten« gelesen hat (G, 77), den *Buddenbrooks*, liest man: »Große, starke Wogen wälzten sich mit einer unerbittlichen und furchteinflößenden Ruhe heran, neigten sich majestätisch, indem sie eine dunkelgrüne, metallblanke Rundung bildeten, und stürzten lärmend über den Sand.« Daß mit dieser Schilderung nicht nur eine imposante Hintergrundkulisse entworfen wird, geht nicht zuletzt daraus hervor, daß der Satz nach fast fünfhundert Seiten in nahezu identischem Wortlaut wiederkehrt⁶⁶ und sich somit als Bestandteil einer musikalischen Wiederholungsstruktur erweist, kurz: als Leitmotiv. Die ewig starken Wellen bilden einen Kontrapunkt zum Verfallsgeschehen, weiterhin stehen sie für das Erlebnis von Freiheit und Flucht aus bürgerlicher Enge, im Falle Hannos gar für Todessehnsucht – womit die Bedeutungsvielfalt freilich nur angedeutet ist. So zentral und komplex ist das Bild, daß Divergenzen und Konvergenzen gegenüber den *Jahrestagen* erst in einer gesonderten Untersuchung angemessen zu erfassen wären. Dasselbe läßt sich von einem Roman sagen, der schon durch den Titel zu einem Vergleich herausfordert: *The Waves* (1931) von Virginia Woolf. Auch dieser Roman wird am Anfang und am Ende von dem Bild sich brechender Wellen eingefafßt. Am Beginn steht eine Art kosmischer Schöpfungsakt:

*Die Sonne war noch nicht aufgegangen. Meer und Himmel ließen sich nicht unterscheiden, nur daß das Meer leicht gefältelt war wie ein zerknittertes Tuch. Allmählich, während der Himmel weiß wurde, erstreckte sich eine dunkle Linie am Horizont, die das Meer vom Himmel trennte, und das graue Tuch wurde von dicken Streifen durchzogen, die sich, einer nach dem anderen, unter der Oberfläche bewegten, einander folgend, einander jagend, immerzu. / Sowie sie sich der Küste näherten, hob sich ein Streifen nach dem anderen, schob sich hoch, brach und wischte einen dünnen Schleier weißen Wassers über den Sand. Die Welle hielt inne und zog sich dann wieder zurück, seufzend wie ein Schlafender, dessen Atem unbewußt kommt und geht.*⁶⁷

65 Mann, Lübeck als geistige Lebensform, Werke (Anm. 56), Bd. XI, S. 389.

66 Mann, *Buddenbrooks*, Werke (Anm. 56), Bd. I, S. 142 u. S. 635.

67 Woolf, Virginia: *Die Wellen*, in: dies., *Gesammelte Werke*, Bd. 8, hg. von Klaus Reichert, Frankfurt am Main 1991, S. 7.

Wiederum laden die Vergleiche und Anthropomorphisierungen dazu ein, in der Wellenbewegung mehr als nur ein Naturschauspiel zu sehen.⁶⁸ Im großen Schlußmonolog wird dann ausdrücklich gesagt, daß sich in den Wellen ein allgemeines Lebensgesetz manifestiere, ein Gesetz, dessen Inhalt ebenso bekannt anmutet wie die augenfällige Plazierung auf der letzten Seite: »Ja, dies ist die ewige Erneuerung, das unaufhörliche Ansteigen und Verebben, Verebben und Wiederansteigen.« Deutlich wird immer mehr: die ersten beiden Sätze der *Jahrestage* dürften unter Komparatisten und Motiv-Forschern noch lange für Beschäftigung sorgen.

Die entscheidende Frage, ob es sich tatsächlich um Zitate handelt, läßt sich kaum beantworten. Dafür hat Johnson, der wie Thomas Mann die Kunst des »höheren Abschreibens« beherrscht, raffinierterweise selbst gesorgt. Es gibt in seinem Werk kryptische Zitate, bei denen das fremde Material so amalgamiert und in die Textoberfläche integriert wird, daß man die »Nahtstellen« nicht mehr wahrnimmt und damit das Zitat nur noch schwer und im Grenzfall überhaupt nicht mehr als solches erkennt. Der Anspielungs- und Zitatenreichtum der *Jahrestage*, den die Forschung zum gegenwärtigen Zeitpunkt erst zu ahnen beginnt, läßt befürchten, daß Johnson nicht weit von einer Position ist, die James Joyce in bezug auf den *Ulysses* einmal so formuliert hat: »Ich habe so viele Rätsel und Geheimnisse hineingesteckt, daß es die Professoren jahrhundertlang in Streit darüber halten wird, was ich wohl gemeint habe, und nur so sichert man sich seine Unsterblichkeit.«⁶⁹

Dr. Uwe Neumann, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), Faculté d'Etudes Germaniques, Grand Palais, Cours-la-Reine, 75008 Paris

68 Zu dem Wasser-Motiv vgl. die voluminöse Arbeit von Vigne, Marie-Paule: *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Bordeaux 1984.

69 Zit. nach Ellmann, Richard: *James Joyce, revidierte u. ergänzte Ausgabe*, Frankfurt am Main 1994, S. 773.