
Johnson-Jahrbuch

Band 5/1998

Herausgegeben von
Ulrich Fries und Holger Helbig

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson X, 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 3-525-20904-5

© 1998, 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

Ulrich Fries

*How bizarre: Skizze revisited*¹

zur Erinnerung an Uwe
für Björn, Malte und Henry

Als Beitrag zu *Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch* zu dessen 70. Geburtstag konzipiert und darin 1981 erstmalig veröffentlicht, erschien die *Skizze eines Verunglückten* ein Jahr später als eigenständiger Band in der Reihe *Bibliothek Suhrkamp*.² Während Uwe Johnson immer gewünscht hatte, sich in dieser Reihe vertreten zu sehen, ging die Entscheidung nach seinem Bekunden in diesem Fall vom Verlag aus.³ Bereits 1980 waren die *Begleitumstände* gedruckt worden. Sie machten nicht nur das von Johnson in fünf Vorlesungen ab Mai 1979 in Frankfurt Vorgetragene öffentlich, sondern enthielten auch seine Version der Ursachen, die zu der langen Verzögerung bei der Abfassung der *Jahrestage* geführt hatten. Dieses Surplus an (Des-) Information hat die Rezeptionsgeschichte der *Skizze* in einer Weise beeinflusst, daß sie neben den Vorgängen um das private Unglück der Johnsons bis hin zu den Streitigkeiten um das Testament ein Skandalon ganz eigener Art darstellt.⁴

1 Ich danke Helmut Frielinghaus und Irmgard Müller für ihre Hilfe bei der Arbeit an diesem Beitrag.

2 Johnson, Uwe: *Skizze eines Verunglückten*, Frankfurt am Main 1982. Zitate daraus werden durch Seitenzahlen in Klammern nachgewiesen.

3 Vgl. dazu: »Es ist also eine ihm [Max Frisch] gewidmete Arbeit mit einem bestimmten Formentwurf, einem ihm gewidmeten Thema, von ihm bezogenen Thema, und wäre nie gesondert erschienen, wenn nicht mein Verlag es für angebracht gehalten hätte, das auch noch als Buch herauszubringen«. Bengel, Michael: Gespräch mit Uwe Johnson, in: ders. (Hg.), *Johnsons »Jahrestage«*, Frankfurt am Main 1985, S. 120-128, hier: S. 126f.

4 Vgl. Fries, Ulrich: Nirgends ist die Erhabenheit des Hausverwalters so fühlbar

Die Informationspolitik *aller* an diesem Prozeß Beteiligten hat dazu beigetragen, daß die Diskussion um die *Skizze* selbst sich im Kreis dreht. Zwischen den Angelpunkten, die durch das Verhältnis Johnsons zu seiner Frau, zu Siegfried Unseld und das Verhältnis zwischen Unseld und Elisabeth Johnson markiert sind, wird im trüben gefischt – und nicht nur von den »usual suspects«. Diesen Kreislauf zu durchbrechen, heißt zunächst zu begreifen, daß es der Rezeptionszusammenhang ist, der sich vor dem Text aufgebaut hat und offenbar selbst denen den Zugang verstellt, die sich um das Werk Johnsons Verdienste erworben haben. Dabei, so scheint es, können sich gerade diejenigen nicht lösen von der Vorstellung, daß die *Skizze* nur interpretierbar sei vor dem begriffenen biographischen Hintergrund, die davon am wenigsten wissen. Selbst von den Vorgängen nicht betroffen, produzieren sie dort emotional tingierte Urteile, wo sie von Berufs wegen Distanz zu halten hätten.

Johnson selbst hat diesem ganz und gar inakzeptablen Zustand ohne Zweifel durch die Zustimmung zur Veröffentlichung der (erweiterten) *Begleitumstände* Vorschub geleistet. Nimmt man die Situation im Ganzen, so wird es wohl sein Text selbst sein, dessen Interpretation diesen Verwendungszusammenhang aufbrechen kann. Daran ändert auch die Veröffentlichung von Werner Gotzmann⁵ nichts.

*Whatever a work of art consists of, it runs
to the finale which makes for its form and
denies resurrection*

1. Die *Skizze eines Verunglückten* ist als Novelle bezeichnet worden. Aufbau und Inhalt des kurzen Prosastücks sprechen für diese Zuordnung.

Der Schriftsteller Joe Hinterhand erfährt, daß seine Frau ihn lange Zeit betrogen hat – und bringt sie um; keineswegs sofort, im Affekt dieser Erkenntnis. Vielmehr gibt es einen Versuch von unbekannter Dauer, »das Zusammenleben mit Mrs. Hinterhand fortzuführen« (53). Auslöser der Tat werden dann, so heißt es, die »Machenschaften eines Skandalschreibers« (ebd.). Das Gericht erkennt auf schuldig, Totschlag »bei verminderter geistiger Zurechnungsfähigkeit im Augenblick der Tat« (57). Nach acht Jahren Gefängnis kommt Hinterhand wieder frei und –

oder: When the shit hit the fans, in: Johnson-Jahrbuch Bd. 4, Göttingen 1997, S. 232–250.

⁵ Vgl. Gotzmann, Werner: Uwe Johnsons Testamente oder Wie der Suhrkamp Verlag Erbe wird. Mit einem Nachwort von Elisabeth Johnson, Berlin 1996.

eine verlockende Formulierung, wenn es denn um Künstlernovellen gehen soll –: so lebt er hin. Die *Skizze* läßt sich als Text über dieses Dahinleben lesen. Die Perspektive, die den Bericht nahezu durchgehend einfärbt und bestimmt, ist die des »späten Hinterhand«, der ein weiteres Mal seinem Namen alle Ehre macht. Er gestattet Auskünfte und Nachträge letzter Hand, verstirbt – und hat (doch) das letzte Wort.

Der Name ist sprechend, nicht echt. Der junge Schriftsteller wählt sich ein Pseudonym, »eine Anleihe bei der Skatsprache« (16). Wer seine Karten zuletzt auf den Tisch legt, sitzt in der Hinterhand. Schon in diesem Namen beginnt er das Spiel mit den Andeutungen, das so wichtig ist für seinen ersten Roman. »Belesen wie er war«, heißt es, »verschaffte er dem Gemeinwesen von Gneez für eine Weile den Beinamen des mecklenburgischen Schilda« (15). Ja selbst der Name, der als sein bürgerlicher gilt, den das Findelkind auf einem Zettel um den Hals trug, Joachim de Catt, soll noch sprechen.

Joachim de Catt, mir hätte der Name weiterhin eingeleuchtet, auch weil er einem niederdeutsch gebildeten Leser das Betragen einer Katze ankündigte (14f.).

Da Hinterhand für Leser mit vielerlei Bildung schreibt, zumindest mit niederdeutscher und literarischer, verzichtet er auf den Anklang von Reklame: »Aber Katzen sind begabt, das zu versprechen stand einem Autor schlecht an« (15).

Joachim Catt: für dieses Pseudonym hatte sich Uwe Johnson entschieden, als es darum ging, einen Namen auf das Titelblatt seines ersten Romans setzen zu lassen, aber im Osten wohnen zu bleiben.⁶ Da wollte, bei aller Tarnung, einer seinen Lesern etwas versprechen. Gerade für den »informierten« Leser der *Begleitumstände* läßt sich die Frage nach dem autobiographischen Gehalt der Novelle nicht von der Hand weisen. Und es sollen bei dieser Gelegenheit auch keine Einwände der Art geltend gemacht werden, wie sie sich aus dem Umstand ableiten lassen, daß Johnson selbst eingangs seiner Frankfurter Vorlesungen darauf hingewiesen hat, er spreche hier nicht über die Privatperson, sondern über die schreibende.⁷

Inzwischen wurde mehrfach darauf aufmerksam gemacht – theoretisch am fundiertesten von Emery Snyder –, daß das autobiographische

6 Vgl. »Die Katze Erinnerung«. Uwe Johnson – Eine Chronik in Briefen und Bildern, zusammengestellt von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1994, S. 81.

7 Vgl. Johnson, Uwe: *Begleitumstände*. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1980, S. 24: »Damit ist Ihnen garantiert, dass private Mitteilungen zur Person entfallen werden.«

Moment des Textes nur eines unter anderen ist, daß aber die Beschränkung darauf dem Text nicht gerecht wird. Sie reduziert ihn zur Anekdote: »If we assume that a literary work has something to say to its public, restricting its intertextual meaning to one text – someone's biography of the author – greatly impoverishes its meaning.«⁸ Es ist vielmehr auffällig und sprechend, wie beschränkt und einsinnig die biographisch orientierten Untersuchungen auf die *Skizze* bezogen sind, als gälte nicht ohnehin: »every work of art is understandably a self-portrait of its author.«⁹

In der *Skizze* sind sowohl eine dramatische Ehekrise wie auch eine daraus resultierende Schreibhemmung dargestellt. Dieser Mischung aus Künstler- und Liebesthematik würde durchaus entsprechen, daß Johnson in einer Poetikvorlesung über sein Privatleben spricht. Aber der Teil der *Begleitumstände*, der jeweils den Ausgangspunkt solcher Lesarten bildet, ist in Frankfurt gar nicht vorgelesen worden. Er wurde erst später in den Text eingefügt.¹⁰ Über die Gründe bleibt bis heute vieles Spekulation; man könnte gleichwohl fragen, was Johnson dazu bewogen haben mag, und warum ihm sein erklärter Freund und Verleger Siegfried Unseld da nicht dringend abgeraten hat? Immerhin tut sich – nach gängiger Deutung – hier einer selber an, wovor er sonst seine Figuren bewahrt: das Private öffentlich zu machen. Aber er hat seinen Namen darüber setzen lassen.

Ein Indiz, das zweifelsfrei in diesen Kontext gehört – zur Legendenbildung, die den Zugang zur *Skizze* verstellt –, ist eine Veränderung der zweiten gegenüber der Erstauflage des Buches *Für wenn ich tot bin*. Dort findet sich nicht nur die Erklärung Unselds, warum er Johnson zum Schreiben über seine Lebenskrise geraten habe,¹¹ sondern 17 Seiten später auch der folgende Satz: »Auf Elisabeth Johnsons Bitte hin wurden ihr die von ihr geschriebenen Dokumente, Briefe und Aufzeichnungen ausgehändigt.«¹² Dieser Satz fehlt in der 2. Auflage. Die Frage ist nicht so sehr, warum er fehlt, denn er entsprach nicht der Wahrheit; die Frage

8 Snyder, Emery: Johnson's *Skizze* and *Sketches of Johnson*, in: Johnson-Jahrbuch Bd. 1, Göttingen 1994, S. 58-72, hier: S. 72.

9 Brodsky, Joseph: On »September 1, 1939« by W.H. Auden, in: ders., *Less Than One*, London 1987, S. 304-356, hier: S. 304.

10 Vgl. Neumann, Bernd: Uwe Johnson, Hamburg 1994, S. 760, und Fahlke, Die Katze Erinnerung (Anm. 6), S. 287.

11 Vgl. Unseld, Siegfried: Uwe Johnson: »Für wenn ich tot bin«, in: ders./Eberhard Fahlke (Hg.), Uwe Johnson: »Für wenn ich tot bin«, Frankfurt am Main 1991 (Schriften des Uwe Johnson-Archivs 1), S. 9-71, hier: S. 40.

12 Ebd., S. 57.

lautet vielmehr, weshalb er dann gedruckt wurde. Eine andere Frage wäre, warum das bis heute nicht öffentlich korrigiert wurde.¹³

Art is not a better, but an alternative existence; it is not an attempt to escape reality but the opposite, an attempt to animate it.

2. Es wäre eine schöne Bewegung, könnte man aus den Eigentümlichkeiten der Rezeption in einer kühnen Wendung auf das Geheimnis des Textes schließen, vielleicht sogar bei einer auffälligen Nebensächlichkeit ansetzen. Besteht doch ein weiteres Merkmal der meisten Interpretationen der *Skizze* darin, daß explizit immer wieder nur Teilaspekte erläutert werden und selten der Hinweis fehlt, es handele sich im Grunde nur um Prolegomena. Bei einem so kurzen Text verwundert das. Wenn in der Folge dies Spiel nicht durchbrochen werden kann, so wird vielleicht zumindest deutlich, daß die Gründe letztlich auch im Text liegen könnten. Dessen Thematik weist eben nicht nur die vielfach evozierte Nähe zu Johnsons eigener Lebensdarstellung auf, sondern läßt auch – und zwar nicht einfach als synchrone Bearbeitung erklärlich – Parallelen zu Themen, Personen und erzähltechnischen Idiosynkrasien aus anderen Teilen des Werks erkennen.

Bei allem biographischen Interesse: Bevor Vergleiche zwischen dem Verfasser und Hinterhand angestellt werden, ist zu klären, welches Bild von Hinterhand der Verfasser herstellt und wie er das bewerkstelligt. Schließlich, so wird gelehrt, spielt da auch noch die Form eine Rolle. Dabei geht es nicht allein um die Bedeutung der Verwendung des Konjunktivs und der ambiguen Erzählsituation, denn einerseits ist bereits der Bezug zu den *Jahrestagen* und zur Büchner-Preis-Rede immer auch eine Formfrage; andererseits müssen wohl die Beziehungen zum Werk von Max Frisch, die vorfindlichen Vorstufen, der formale Aufbau und die Rolle der (vielen) Zitate¹⁴ in die Analyse einbezogen werden.¹⁵

13 Eine weitere Frage, die aber ihre Antwort schon in sich trägt, wäre, warum Uwe Johnson seine Familie zu Gunsten der Suhrkamp AG enterbt hat, und nicht zu Gunsten von Herrn Siegfried Unseld.

14 Vgl. dazu Spaeth, Dietrich: Poetologie und anderes in zwölf Stücken, in: Johnson-Jahrbuch Bd. 4, Göttingen 1997, S. 203–231.

15 Während man einen systematischen Vergleich der *Skizze* mit dem Werk Frischs nicht findet, hat Uwe Neumann der »Biographie-Problematik bei Uwe Johnson und Max Frisch« ein Kapitel gewidmet, in dem er sich auch mit dem »Bildnis-Verbot« bei Frisch und dessen Bedeutung für die *Skizze* beschäftigt. Vgl. Neumann, Uwe: Uwe

Unverständlich bleibt, daß die Vorfassungen zur *Skizze* (deren erste in der Form eines Briefes an Max Frisch¹⁶ erhalten ist) bislang kaum beachtet wurden.¹⁷ Nach einer ersten Lektüre dieses Briefes läßt sich Folgendes festhalten: Von einer Gewalttat ist zunächst nicht die Rede, die ursprüngliche Konzentration auf das Moment der subjektiven Verletzung, das Moment der Sexualität, das Raisonieren über die Verwundung durch das Wissen um den Ehebruch und dessen Vorstellung und Thematisierung als identitätsphilosophisches Zerstörungspotential finden sich im fertigen Text in ihrer Bedeutung deutlich zurückgedrängt. Auf dem Wege zur endgültigen Form treten mit der Ausarbeitung des plots um Joe Hinterhand Versuche auf und dann zurück, eine mimetische Gesprächssituation als Rahmen zu etablieren. Eine Reihe von Details wird mehr oder minder modifiziert übernommen. Was als bloße Beschreibung eines Zustands angelegt war, verwandelt sich nach der Einführung der Gewalttat in eine Argumentation: es wird ein kausaler Zusammenhang hinzugefügt.

Allerdings ergibt sich ein wesentlich differenzierteres Bild speziell der Genese der Hauptperson der *Skizze*, wenn man weiß, daß der Brief an Max Frisch nur der erste Teil eines Entwurfs, einer Idee ist. Die Textlage zur *Skizze* ist etwas unübersichtlich: neben dem erwähnten Brief an Max Frisch existiert eine Manuskriptmappe (Nr. 99) mit vier Konvoluten. Die Manuskripte 81280sh, 311280sl und ein etwas mehr als einseitiges, nicht nummeriertes Textfragment können als direkte Vorarbeiten

Johnson und der *Nouveau Roman*. Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des *Nouveau Roman*, Frankfurt am Main 1992, S. 123–148.

16 Dieser Entwurf wurde von mir im Original nicht eingesehen, er findet sich zitiert in Neumann, Johnson (Anm. 10), S. 781f., soll im September 1975 an Max Frisch geschrieben worden sein und sich in Zürich befinden. – Mecklenburg zitiert punktuell daraus.

17 Am unverständlichsten zeigt sich dies Versäumnis bei Norbert Mecklenburg, so daß hier eine Informationslücke vermutet werden muß. Denn andererseits ist Mecklenburg der erste, der Hinterhand betreffende Passagen verarbeitet, die Johnson für Band IV der *Jahrestage* erstellte; vgl. Mecklenburg, Norbert: Die Erzählkunst Uwe Johnsons, Frankfurt 1997, S. 478f., 491f. Er teilt mit, Johnson habe zunächst das Ehebruchsthema in die *Jahrestage* eingefügt, erst später die Schreibkrise mitaufgenommen (vgl. S. 478). Für einen Kapitelentwurf zum 6. Juli 1968 bemerkt er: »Einige Motive [...] finden sich bereits in diesem Entwurf: das Versprechen der Aufrichtigkeit, das Verständnis der Ehe als Bündnis (nach Peters Entwurf), die *Effi-Briest*-Parallele, die Bezugnahme auf *Die Wahlverwandtschaften*. Johnson wollte diese Geschichte, die sich in Marthas Tagebüchern, Briefen und Photos versteckt, so in *Jahrestage* einfügen, daß diese Materialien Gesine aus dem Nachlaß de Catts, der 1968 stirbt, ausgehändigt werden« (ebd.).

zur *Skizze* gelten. Das 26seitige Manuskript 311280-1181sh entspricht weitgehend der Endfassung. Darüber hinaus gibt es zwei Vorfassungen »Peter und Martha« sowie zwei Kapitelentwürfe zu den *Jahrestagen*, die ebenfalls zu diesem Themenkomplex gehören.¹⁸

Speziell die Vorarbeiten Johnsons für Band 4 der *Jahrestage* und für das Erzählprojekt *Peter und Martha*¹⁹ zeigen das Bemühen und die Unentschiedenheit Johnsons, wie das Thema verarbeitet werden kann. Mecklenburg referiert:

In einer weiteren Kapitelfassung für *Jahrestage*, zum 13. Juli 1968, von der Johnson später jedoch nur wenig in den vierten Band übernommen hat (1545ff.), wird Gesine, die über Peters Eheleid hilflose Mutmaßungen anstellt, von D.E. eine verblüffend ähnliche Parallelgeschichte mitgeteilt. Es ist die Geschichte eines kürzlich in New York gestorbenen jüdischen Emigranten namens Hinterhand, mit dem D.E. seit Jahren bekannt ist und den auch die Cresspahls vom Sehen kennen. Er hat D.E. einmal bei einer Flasche Gin eine schlimme Ehegeschichte erzählt. Der anonyme Berichterstatter in *Skizze eines Verunglückten* ist hier also als D.E. konkretisiert. Genau das wird im vierten Band *Jahrestage* wiederaufgenommen (1548). Doch der Hinterhand von 1975 ist weder ein Schriftsteller noch der Mörder seiner Frau; er ist vielmehr ein aus Hamburg stammender Bankkaufmann. Was er dagegen bereits mit dem späteren gemeinsam hat: nicht die Deutschen haben diesen Hinterhand kaputtgemacht, sondern eine Deutsche: seine Frau. Sie ist schon vor der Eheschließung und auch später jahrelang einem Amerikaner nachgelaufen. Von ihm hat ihr erstes Kind seinen Namen. Erst nach vierzehn Jahren kommt dieser heimliche Ehebruch heraus.²⁰

Der Hinterhand dieser frühen Fassung verarmt, er vereinsamt, »sein Umgang mit den Flaschen wird selbstmörderisch. 1968 stirbt er«.²¹ Während sein Schicksal früh feststeht, bleibt Hinterhands Rolle im Erzählkosmos lange Zeit offen; Johnson spielt verschiedene Möglichkeiten an. Mecklenburg bemerkt zu einem Aspekt der allmählichen Herausbildung dieser Figur:

Die beiden verschiedenen Figuren de Catt und Hinterhand werden zu einer gemacht. Emigranten aus Deutschland sind beide schon. Der Name Hinterhand wird zum Pseudonym de Catts. Der nicht-jüdische mecklenburgische Schriftsteller de Catt büßt seine Rolle als Ehebrecher aus der Martha-Geschichte ein und der

18 Sie wurden bereits ansatzweise von Norbert Mecklenburg ausgewertet (vgl. Anm. 16, 17).

19 Typoskript JT 4, 1. Fsg., S. 401–415, und Typoskript JT 4, 2. Fsg., S. 596–622.

20 Mecklenburg, *Erzählkunst* (Anm. 17), S. 478.

21 Ebd., S. 479.

New Yorker betrogene Ehemann Hinterhand seine jüdische Herkunft; sie wird auf einen »jüdischen Fleck« in seinem deutschen Leumund (SeV 14) reduziert.²²

Mecklenburg ist hier nicht genau, wenn er die gezielte Ungenauigkeit in Hinterhands Herkunft außer acht läßt. Er berücksichtigt ferner nicht die vier oben erwähnten Manuskripte. Schon das erste (mit der Datums- und Ortsangabe 81280sh)²³ ist über die Frage der Identität der Hauptperson bereits hinaus, hat aber die Besetzung der Rolle des Interviewpartners genauso wenig gelöst wie das Problem des erzählerischen Rahmens. Es zeigt den Autor Johnson bei einem Besuch in New York: Er erhält einen Anruf von Hinterhand, der ein Treffen im Riverside Park vorschlägt. Das Gespräch findet dann in Hinterhands Wohnung statt und nimmt seinen spielerischen Ausgangspunkt bei dem Schreibfehler in Goethes Gedicht *Gingo Biloba*. Im weiteren Verlauf konfrontiert Hinterhand seinen Gast auch mit einem Abschnitt aus dessen eigener Büchner-Preis-Rede, mit den einleitenden Worten:

Dennoch möchte ich Ihnen das Missvergnügen bereiten, von mir vorgelesen anzuhören, was Sie einmal selber geschrieben haben zu meiner Sache, mit Ihrer Erlaubnis²⁴

Es folgt jener Teil der *Skizze*, der sie als Autozitat eröffnet. Im Manuskript ist er als ausgeschnittenes Stück Papier auf die Seite geklebt. Das fällt auf, lenkt dann aber auch leicht davon ab, daß die Einleitung selbst seltsam unmotiviert scheint. Dieses *Skizze*-Manuskript endet nach vier Seiten so:

Bitte, wollen Sie des weiteren ausrichten, dass meine Sache missverstanden würde, sähe man sie verknüpft mit der jüdischen. Zwar bin ich vielleicht ein wenig jüdisch. Jedoch ist der Anschein falsch, als hätten die Deutschen mir ein persönliches Unglück zugefügt. Das war eine einzelne deutsche Person²⁵

Der Absatz hat keinen Punkt, am Rand findet sich der handschriftliche Vermerk »später!« und ist mit drei Längsstrichen markiert. Spätestens hier, so scheint es, hat Johnson das Konzept für sein Thema gefunden, liegt die Richtung fest.

22 Ebd.

23 Auf S. 3 dieses Manuskripts findet sich ein gedruckter Absatz eingeklebt: »Für diese Person G.C. wird es [entgegen solcher Belehrung] weiterhin eine jüdische Frage deutscher Art geben. Es kann ihr geschehen wie dem Verfasser, daß sie des Abends am Broadway essen geht«.

24 Manuskript 81280sh, Manuskriptmappe 99, S. 3.

25 Ebd., S. 4.

Schaut man kurz zurück, nicht auf das aufgeklebte Stück Papier, sondern sieht sich dessen Vorlage an, das Manuskript der Büchner-Rede, so ist dort eine Passage gestrichen. Sie findet sich *nach* dem nachahmend-ironisierenden »Ssänk ju«, und damit auch *nach* der Erwähnung eines der zentralen Motive der *Jahrestage*, des Sprechens mit den Toten. Man kann dann nicht übersehen, daß der Komplex »deutsch« enggeführt wird. Der Abschnitt lautet:

Ein Gast neben ihm legt die Rechnung schweigend an die Kasse. Könnte auch was sagen. Aber dann müsste man antworten, und am Ende ist es ein Deutscher. Eine Deutsche. Die vergisst er.²⁶

Diese Passage stammt aus dem Jahre 1971. Damit ist nicht mehr gesagt, als daß Hinterhand schon 1971 ein Problem mit einer Deutschen hatte, die er nicht vergessen konnte: *Er* nicht.

*Unlike life, a work of art never gets taken
for granted.*

3. *Skizze eines Verunglückten* ist geeignet, den Unterschied von Kunst und Leben auf eine durchaus ungewöhnliche Weise aufscheinen zu lassen; zudem illustriert auch der Stand ihrer Interpretation dies komplexe Verhältnis für Zyniker auf das erbaulichste. Unübersehbar ist die stiefmütterliche Behandlung der Zitate, die den Text so auffällig strukturieren. Daß hier auch eine intertextualitätstheoretische Studie fehlt, ist nur die eine Seite. Wenn dann die gnadenlose Amputation der spielerisch-künstlerischen Dimension der Form einen verstümmelten Textkörper erst herrichtet, wird die Beerdigung am Ende eine moralische sein müssen.

Gegen die vorherrschende Interpretationspraxis sollen im folgenden einige Merkmale herausgestellt werden, die, komplettiert, einen großen Reichtum an künstlerischen Bezügen und an formaler Verdichtung zeigen würden und schon in der vorliegenden Darstellung belegen, daß die *Skizze* als Gegenstand erneuter Lektüre und wissenschaftlicher Auseinandersetzung gleichermaßen die Anstrengung lohnt – und fordert.

Es läßt sich anhand dieses Johnson-Textes leicht verfolgen, wie man – sozusagen in der Praxis – von einem (vermeintlich) weiten Begriff von Intertextualität, wie ihn Riffaterre vertritt, zu der engeren, detaillierte-

26 Manuskriptmappe Büchner-Preisrede, Nr. 73b, Datierung 191071, S. 6.

ren Definition von Genette gelangt. Die *Skizze* steht in deutlicher Beziehung zu Texten von Max Frisch; der ursprüngliche Erscheinungsort ist Hinweis genug, diesem Zusammenhang nachzugehen. Dabei ist es naheliegend, ganz verschiedene thematische Bezüge, etwa zu Frischs *Tagebuch*, den Erlebnissen Gantenbeins oder *Montauk* anzunehmen.²⁷ Es wird schwerfallen, einem solchen Vorgehen die Berechtigung abzusprechen. Dennoch besteht ein klarer Unterschied zu den Bezügen, auf die eigens durch ein Zitat hingewiesen wird, jenen Fällen also, in denen sich von »effektiver Präsenz eines Textes in einem anderen«²⁸ sprechen läßt. In dem ersten Fall gibt der Paratext ein *allgemeines* Signal, im zweiten das Zitat ein *konkretes*. Im Falle Frischs ist das besonders interessant, da von jeder Sorte etwas zu finden ist. Liest man die *Skizze* als ein thematisches Pastiche,²⁹ so ergibt sich eine Reihe von Fragen, die angesichts des Ortes der Erstveröffentlichung ohnehin naheliegen. Die *Skizze* wird dann auf besondere Weise zum *Lektüreergebnis*. Um es pointiert zu sagen: An *Max Frisch. Stich-Worte* läßt sich zeigen, wie Johnson Frisch *liest*; in der *Skizze eines Verunglückten* schreibt er wie Frisch.

Auf das Frisch-Florilegium folgt die Verarbeitung der Lektüre, wobei – das kann kaum anders sein – Frischs Texte dem Vergleich mit anderen, thematisch eng verbundenen Schriften ausgesetzt werden. Die Zitatcollage gewinnt so eine neue Funktion: Ob sich in diesem Fall vorbehaltlos von der Konstruktion einer Tradition sprechen ließe, die Johnson, über Frisch vermittelt, fortsetzt, scheint keinesfalls klar. Zumal der Weg von der Gesamtheit aller konkreten Zitate zurück zu einem allgemeineren Inter-text, den Werken Frischs nämlich, führt. Eine konkrete Frage lautet: Handelt es sich tatsächlich um eine Hommage an Frisch?³⁰ Eine weitere: Inwiefern beinhaltet diese Hommage auch eine Kritik? Ist es, in einer Paraphrase auf Genette formuliert, tatsächlich ein Frisch, von Johnson geschrieben, und wie verhält es sich mit Frisch, neben oder unter Johnson gelesen? Welches ist »der hübscheste Weg«?

27 Punktuell ist dies bei U. Neumann, Snyder, Bond und Mecklenburg erfolgt. Johnsons Kenntnis der Texte von Frisch muß als außerordentlich genau gelten. Im Falle des zweiten Bandes des *Tagebuchs* kommt hinzu, daß Johnson am Lektorat beteiligt war.

28 Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt am Main 1993, S. 10.

29 Ein seltener und daher um so spannenderer Fall. Vgl. ebd., S. 142f.

30 Hommage wird hier verstanden als spezieller Fall eines Pastiches. Vgl. dazu ebd., S. 130–162. Es scheint lohnend, einen Vergleich, wie ihn Genette für Proust und Flaubert vollzieht, auch für Johnson und Frisch zu unternehmen.

Ausdrücklich ist dies eine Aufforderung an die Frisch-Forschung, und ein erster Schritt wäre der Aufweis der versteckten, mit Genette zu sprechen: hypotextuellen Belegstellen; die Behauptungen des Lesers Johnson im Vorwort der *Stich-Worte* sollten da niemanden abschrecken:

Max Frisch ist für dieses Buch nur verantwortlich durch seine Zustimmung, die ausgesprochen worden ist mit dem Vorschlag eines Titels ›Frisch angestrichen‹.³¹

Johnson hatte seinen Freund auch schon auf das eigentliche Problem hingewiesen:

Unvermeidlich ist die Gefahr, daß er hier nichts erfährt als etwas über die Haltung eines einzigen seiner Leser; unausweichlich ist die Sicherheit, daß er sich anders nimmt.³²

Für eine vergleichende Untersuchung ergibt sich aus dieser Gefahr ein methodischer Vorteil. Johnson bringt ausdrücklich seine Sicht zum Vortrag, ohne ein einziges eigenes Wort, vom Metatext des in dieser Hinsicht programmatischen Vorworts abgesehen. Das Verfahren beinhaltet notwendig Kritik; die Sammlung beruht auf Auswahl, und der müssen unweigerlich Kriterien zugrunde liegen. Ganz gleich, welche das im einzelnen sind: ihnen gemeinsam ist, daß sie auf den – für Johnson – *typischen* Frisch ausgerichtet sind. Aus dieser Perspektive liegt die Annahme nahe, Johnson könnte dieselben Kriterien in der *Skizze* erneut zur Anwendung gebracht haben: auf andere, anders produktive Weise.

Über die bereits mehrfach erwähnte auffällige Gemeinsamkeit, daß die *Stich-Worte* und die Novelle dasselbe Zitat an prominenter Stelle aufweisen, muß nun hinausgegangen werden. Am Ende der *Stich-Worte* heißt es:

Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.³³

Am Ende der *Skizze* werden – entsprechend dem indirekten Modus, der das ganze Stück bestimmt – diese Sätze im Konjunktiv wiedergegeben und in den Kontext der eigenen poetischen Programmatik gestellt:

Er halte sich an einen Befund, den MAX FRISCH vor elf Jahren veröffentlicht habe: es sei nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Auch er habe einmal sich bemüht, einzelne Personen nur zu zeigen in ihrem Zusammenhang mit mehreren,

31 Frisch, Max: *Stich-Worte*. Ausgesucht von Uwe Johnson, Frankfurt am Main 1975, S. 7.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 249.

in der Einrichtung der Gesellschaft, und sei Geschichten aus dem Wege gegangen, wenn sie ihm befangen schienen in nur einem Menschen, oder zweien, müßig, unverantwortlich, unstatthaft. Und doch, so die Antithese, vollziehe das menschliche Leben sich am einzelnen Ich, oder verfehle sich daran. Nirgends sonst. (74f.)

Der Satz ist Hinterhand zuzuschreiben, im intertextuellen Bezug gilt er auch für Johnson. – Im Vorwort der *Stich-Worte* lädt Johnson ein, mit ihm über seine thematische Gliederung zu streiten, »ob denn ›Versuche mit Liebe‹ hätten getrennt werden müssen von ›Eifersucht in der Liebe‹«. ³⁴ Die *Skizze* begründet die Antwort, die in der Formulierung schon vorgegeben ist – und die sich durchgängig im Werk von Max Frisch finden läßt.

Sind dies Ansatzpunkte, so wäre ein weiterer, die *Stich-Worte* als intertextuelles Medium zu lesen, denn neben dem offenkundigen Bezug zu den Frisch-Titeln *Glück* und *Skizze eines Unglücks* hat Johnson unter der Rubrik »Dank an Kollegen und Zeitgenossen. Beim Lesen« Überlegungen seines Freundes zur Form der ›Skizze‹ aufgenommen:

Natürlich gibt es noch andere Gründe, warum die vollendeten Bücher, die nur noch unsere Bewunderung zulassen, nicht jederzeit unsere liebsten sind. Wahrscheinlich kommt es darauf an, was wir im Augenblick dringender brauchen, Abschluß oder Aufbruch, Befriedigung oder Anregung [...] Mindestens ließe sich denken, daß ein spätes Geschlecht, wie wir es vermutlich sind, besonders der Skizze bedarf, damit es nicht in übernommenen Vollendungen, die keine eigene Geburt mehr bedeuten, erstarrt und erstirbt. Der Hang zum Skizzenhaften [...] zeigt sich auch im Schrifttum nicht zum erstenmal; die Vorliebe für das Fragment, die Auflösung überlieferter Einheiten, die schmerzliche oder neckische Betonung des Unvollendeten, das alles hatte schon die Romantik, der wir zum Teil so fremd, zum Teil so verwandt sind. ³⁵

Auf den ersten Blick gibt diese Stelle im Sinne einer strengen Interpretation kaum mehr her als die Stichwörter ›Skizze‹ und ›Fragment‹. Nun haftet Johnsons Novelle etwas Fragmentarisches durchaus an; und im Vorwort zum Frisch-Lesebuch hatte Johnson unter Verwendung des *Brockhaus* seine Leser aufgefordert, mit ihm, »dem Auswähler«, über den Titel seiner Sammlung zu »streiten«. Dies belegt nicht allein seine Arbeitsweise und die Bedeutung, die er den Titeln seiner Bücher beilegte. ³⁶

34 Ebd., S. 8.

35 Ebd., S. 53.

36 Ausführlicher dazu in der Dissertation von Schmidt, Thomas: *Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman Jahrestage. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses*, Diss. Göttingen 1998, S. 42–47.

Indem er dem präsumptiven Leser eine Reaktion zuschreibt, manipuliert er ihn bereits – in Richtung Offenheit und Diskussion:

Sagen Sie einmal, so könne das hier nicht vorgehen. Dem wäre zu antworten, daß jeweils Sie den hier versammelten Worten, die Sie lesen, entgegentreten mit denen, die Sie darauf, dagegen, dafür denken, oder daß Sie ihnen einen Vorgang anschließen, bei dem Sie etwas suchen, finden, aufheben, übergeben, weglegen oder was sonst szenisch möglich ist [...].³⁷

Mit dem Wort »szenisch« moderiert Johnson den Übergang zu der zweiten Eintragung im Brockhaus von 1973 und kommt über das »Hauptsinnwort des Titels« zu seinem Anliegen, »aus Stichworten eine Biografie von Max Frisch herzustellen«.³⁸ Sicher ist der Hinweis weniger interessant, daß der Brockhaus von 1903 nur die eine Eintragung, der von 1993 nur die zweite enthält. Und auf die Semantik des Wortes »Skizze« wurde bereits hingewiesen.³⁹ Interessanter ist wohl, das Vorwort des »intertextuellen Mediums« *Stich-Worte* auf seine »Hauptsinnworte« zu prüfen, den poetologischen Hinweis auf die Bedeutung der Titelgebung durch den Autor ernstzunehmen und, aufmerksam geworden durch die unübersehbare Konzentration der Bezüge, in der Arbeit des Frisch-Lesers Johnson eine Vorformulierung des Programms der *Skizze* zu erkennen, eine Skizze zur *Skizze*, die in zwei Richtungen arbeitet. Denn was ist sie, wenn nicht

eine Biografie [... hergestellt] nicht mit den üblichen Lebensdaten [sic]⁴⁰ sondern solchen, die verwirklicht wurden im Umgang mit der [...] deutschen Sprache, in Versuchen mit Liebe, in Verletzungen durch Liebe, in der Ausübung von Berufen, im Nachdenken über die eigene Nation und in Bitten an sie, in Besuchen bei den Deutschen, Leben und Reisen in anderen Ländern [...], im Dank an

37 Frisch, *Stich-Worte* (Anm. 31), S. 9.

38 Ebd., S. 9f.

39 Vgl. Golisch, Stefanie: Die notwendige Niederlage. Zu Uwe Johnsons *Skizze eines Verunglückten*, in: Carsten Gansel/Bernd Neumann/Nicolai Riedel (Hg.), Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte. Band 3 (1993), Frankfurt am Main 1994, S. 11–24, hier: S. 14; vgl. auch Brockhaus Enzyklopädie Bd. 20, Mannheim 1993, S. 356: »Skizze [italien. schizzo, eigentl. ›Spritzer (mit der Feder)‹] die, -/-n. bildende Kunst; die rasche Fixierung eines Natureindrucks oder einer künstler. Idee in Zeichnung oder Öl, ohne Einzelheiten auszuarbeiten. Sie bildet oft die Vorstufe für ein Gemälde, ein Bildwerk oder ein Bauwerk. Seit der Renaissance wurde die S. als unmittelbarer Ausdruck künstler. Spontaneität zuweilen höher geschätzt als das vollendete Kunstwerk.«

40 Man denkt an die Eigentümlichkeit der biographischen Daten Hinterhands.

Freunde, im Suchen nach der eigenen Wirklichkeit, im unablässigen Suchen nach einer Manier, mit der Menschen miteinander auskommen könnten.⁴¹

Frischs Bücher daraufhin zu prüfen, heißt nichts anderes, als sich dem Leser Johnson anzuschließen. Auch da sind die Parallelen unvermeidlich; das Reizvolle der Unternehmung ergibt sich nicht zuletzt aus dem spielerischen Moment, das die Bezüge so zufällig wie treffend erscheinen läßt. Es wird ein großer Spielraum von Lesarten und Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Mit Hilfe Frischs ließe sich dann auch weiter fragen, ob Hinterhand eine tragische oder komische Figur ist:

Was uns an Othello erschüttert, ist nicht seine Eifersucht als solche, sondern sein Irrtum: er mordet ein Weib, das ihn über alles liebt, und wenn dieser Irrtum nicht wäre, wenn seine Eifersucht stimmte und seine Frau es wirklich mit dem venezianischen Offizier hätte, fiel seine ganze Raserei (ohne daß man ein Wort daran ändern müßte) unweigerlich ins Komische; er wäre ein Hahnrei, nichts weiter, lächerlich mitsamt seinem Mord.⁴²

Was hindert den Leser, statt Othello Hinterhand zu lesen? Eine ganze Menge, offensichtlich, doch ist es Johnsons Umgang mit Zitaten, der zu einer solchen Überlegung verführen könnte. Das wäre aber die Verführung zu einer Interpretation, die nicht nur auf den Inhalt, das Thema, schaut, das von Johnson bei Frisch aufgegriffen und bearbeitet wird.

Johnson zitiert Frisch das erste Mal in der *Skizze*, da wo es um das Motiv für die Gewalttat geht, und bringt so Liebe und Tod zusammen, scheinbar als nur ein Interpretationsproblem:

Es ist bemerkenswert, daß wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, daß sie uns in der Schwebe des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in all seinen möglichen Entfaltungen. Wir wissen, daß jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und daß auch dem Liebenden sich alles entfaltet. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis. (55)

Dies Zitat paßt sehr gut in die Argumentation, fällt aber zeitlich aus dem Rahmen, indem sein Inhalt nicht Teil des ursprünglichen Ehebündnisses gewesen sein kann. Die Zustimmung Mrs. Hinterhands (s.u.) datiert demnach aus der Zeit nach der Aufdeckung der Untreue, fällt in die Periode des Bemühens, das Zusammenleben fortzuführen, »bis sie darin gestört worden seien durch die Machenschaften eines Skandalschreibers« (53).

41 Frisch, Stich-Worte (Anm. 31), S. 10.

42 Ebd., S. 51.

Betrachtet man die Argumentation Hinterhands, so kommt zu der Erfahrung des Verrats⁴³ an seinem Liebesideal der Bruch einer prekären sprachlichen Übereinkunft. In dem scheinbar beiläufigen Eingeständnis von Mrs. Hinterhand kommt aber auch etwas von der Atmosphäre zu Tage, in der das Leben der Eheleute sich zum Ende hin abgespielt haben muß: »Dies – so ihre Erklärung – habe sie lediglich zugestanden aus Bequemlichkeit, um einmal der Mühe des Nachdenkens und Sprechens zu entgehen« (55f.).

Nirgends ist die Dominanz der Sicht Hinterhands deutlicher fühlbar als in der Verwendung dieses Ausspruches seiner Frau. Unbarmherzig integriert er ihn in seinen Diskurs: »In diesem Augenblick habe er nur noch wünschen können, dies möge aus der Welt sein« (56). »Dies« meint »die Drohung, die Gültigkeit der Worte abzuschaffen« (ebd.). Für Hinterhand bedeutet das zugleich die Verneinung seiner ureigentlichen, positiven Erfahrung der Liebe. Für ihn ist das existentiell, und daher muß die Erklärung von Mrs. Hinterhand notwendig in die Katastrophe führen. Denn wir befinden uns nicht nur in einer Künstlernovelle, und es geht dabei nicht nur um einen Schriftsteller, es geht um einen deutschen Schriftsteller in Zeiten der Verunreinigung der Sprache. Und so steht im Zentrum der Handlung – in der Sicht Hinterhands – die Verletzung der Sprache.

Diesen unverantwortlichen Umgang mit Liebesversprechen und Sprache, gepaart mit dem Vorwurf an Hinterhand, er sei für dies existentielle »Mißverständnis« selbst verantwortlich, darf sein Konzept nicht aushalten (können). Die Tragik, wie sie gar nicht zum Vorschein kommen kann, gründet darin, daß die Tat nur benannt werden darf. Hier liegt die Kunst der *Skizze*, vielleicht auch ihr Dilemma, indem sie sich als Verneinung vor der Sprache inszeniert. Das Wort als der eigentliche Zusammenhalt der Welt darf nicht angetastet werden, wo doch auf die Liebe kein Verlaß ist.

In Thema und Form Motive eines Kollegen variierend, ist diese Geschichte einer subjektiven Katastrophe als kritische Hommage an Max Frisch erkennbar, wird der Text zusammengehalten durch die Kompilation von Zitaten anderer Autoren, überlagert von der Bedeutung der Auslassungen.

43 Vgl. dazu das dem Frisch-Zitat unmittelbar vorhergehende von Gorki: »Wenn ich mir vorstellte, daß sie all dies – so ganz und ausschließlich meins – in einem intimen Augenblick einem anderen erzählen könnte, wurde es mir schwer, und ich fühlte die Möglichkeit von etwas, das dem Verrat sehr ähnlich war« (54).

*They tell me everything is alright but I
don't know what alright even means.*

4. Überlegungen, wie sie hier am Beispiel Frischs unternommen wurden, lassen sich grundsätzlich auf alle intertextuellen Verweise der *Skizze* übertragen. Die wiederkehrenden Fragen legen eine Systematisierung nahe, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Zitate sichtbar macht.⁴⁴ Es fragt sich zudem, wie sich die Wiedergabe im Konjunktiv als Form des Zitierens zu den eingearbeiteten Quellen verhält.

Die *Skizze* beginnt mit einem (strengen) Autozitat.⁴⁵ Johnson zitiert nicht nur ein von ihm zuvor bereits verwendetes Motiv, sondern einen kompletten Textabschnitt. Im Verlauf der Novelle kommen mehrere literarische Zitate hinzu, und zwar mit auffällig unterschiedlich genauen Quellenangaben. So wird Gorkis Aussage in der Erstveröffentlichung nachgewiesen: »zum ersten Mal veröffentlicht in Krasnaja Nowja (Rotes Neuland) in der Nummer 6 für den Oktober/November 1923« (53), ohne daß allerdings der Werktitel genannt wird. Im Falle Tschechows dagegen steht nur der Titel der Erzählung. Einige literarische Anspielungen können aus formaler Sicht kaum Zitatcharakter beanspruchen, so der Verweis auf Alice B. Toklas oder auf den Roman *Jane Eyre* als Vorlage für eine Rundfunksendung.⁴⁶ Damit ist aber nichts über Funktion und Wirkung gesagt. Zudem handelt es sich bei dem Hinweis auf *Jane Eyre* um ein intermediales Zitat: denn es wird ein Satz aus einer Radiobearbeitung herangezogen. Für jede einzelne Stelle ließe sich sodann nach ihrem spezifischen referentiellen Bezug fragen.⁴⁷

Längst nicht alle Referenzen konnten bislang in einen ausdeutbaren Zusammenhang gestellt werden: so blieb das Akronym A.N.A.P. (66) ungeklärt (und auch wenn es Authentic Novel of The American Prison bedeuten sollte, schiene allenfalls das Adjektiv interessant), und warum das amerikanische (?) Rentier so unamerikanisch buchstabiert wird (72), bleibt ebenfalls dunkel.

Ähnlich, wenn auch ein wenig anders, verhält es sich mit der Evokation der Potiphar-Geschichte. Hier existiert, wie dann auch bei den noch zu

44 Vgl. dazu: Oraić Tolić, Dubravka: Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie, Wien 1995, S. 19–29.

45 Zu den verschiedenen Zitattypen vgl. ebd., S. 39–43.

46 Wegen der größeren Uneindeutigkeit dieser Anspielungen erhalten sie hier mehr Raum.

47 Vgl. Tolić, Zitat (Anm. 44), S. 52ff.

diskutierenden Zitaten, eine untergründige Spannung. Sind es bei den Zitaten Auslassungen und Umfeld, die Spannungen in der Textoberfläche provozieren, gibt es bei dem von Hinterhand als Verhaltensmuster herangezogenen Joseph gar kein Zitat, im strengen Sinne nicht einmal einen eindeutigen Kontext. Daß auch Hinterhands Vergleich viel stärker hinkt, als dem flüchtigen Leser scheinen mag, ist eine andere Sache.

In der Mitte des kürzesten Textabschnitts gelegen, fehlt nicht nur der Frau Potiphars ein »s«, auch ist die Handlung sehr abstrakt und knapp. Trotzdem wird der Name Joseph zweimal erwähnt. Nun ist von Legende die Rede, nicht von der Bibel. Es gibt aber einen recht deutlichen Bezug auf die Bibel-Vorlage dieser Geschichte insofern als Johnson bereits in den *Mutmassungen* einen Satz aus Mose 1.39 auf Jakob bezogen hatte, der eine überdeutliche Analogie nicht nur im Stil aufweist, wenn von »den Mächtigen im Lande« die Rede ist. »Und es begab sich danach, daß seines Herrn Frau die Augen auf Joseph warf«. ⁴⁸ Aber wenn es Einzelheiten sein sollen, so wird Johnson sie kaum aus der Bibel haben können; dann ginge es um den *Joseph-Roman* von Thomas Mann. Dort aber stellt das Weib Potiphars nicht einfach die gelegentliche Versucherin dar ⁴⁹ – und Joseph ist keineswegs einer, der an einem schönen Tag (s)einer Frau die Treue hält:

Kann selbst der Lebhafteste und in Liebesdingen Entgegenkommendste eine ›Keuschheit‹ fabelhaft finden, die in dem durch die einfachste Gottesvorsicht gebotenen Entschluß bestand, den größtsten und zukunfts-schädlichsten Fehler zu meiden, der überhaupt zu begehen war? ⁵⁰

Vom 32-jährigen Hinterhand ist die Rede, dem »Schriftsteller«, dem »gelegentlich von Damen [Avancen] erwiesen worden [seien]« (39). Und weiter heißt es:

Da ihm aber nie eine so schön und begehrenswert erschienen sei wie die zu Hause wartende Frau, habe er jeweils sich verhalten wie der Joseph in der Legende, der Joseph vor der Frau Potiphar, auch um nichts bekennen zu müssen, das ihn das Vertrauen von Mrs. Hinterhand kosten könne. So habe er jedes Mal heimkommen dürfen mit einer Geschichte, lustig zu erzählen, statt mit einem Geständnis. (39)

48 Moses, 1.39,7.

49 »[...] so wird man zugeben, daß ›Potiphars Weib‹, die schamlose Verführerin und Lockspeise des Bösen nach dem Volksmunde, es recht schwer hatte mit ihrem Schicksal«. Mann, Thomas: *Joseph in Ägypten*, Berlin 1974, S. 428.

50 Ebd., S. 481.

Joseph aber war jünger, angeblich auch hübscher, kein Schriftsteller, wohl aber ein guter Erzähler. Nur ist nichts Lustiges an seiner Geschichte, und er hatte keine Frau in der Hinterhand, sondern Gott. Und während Joseph tugendhaft *ist* und an Gott glaubt, weil er ihn fürchtet, glaubt Hinterhand an sich – und seine Frau. Für diese Hybris büßt er: die geliebte Frau ist nicht Gott. Das kostet ihn die Sprache.

Die Joseph-Allusion scheint extrem vielschichtig und bedarf näherer Analyse; sie stiftet zudem in der Pragmatik des Textes, wie das nachfolgende Fontane-Zitat, einen Kontext: den sachlichen Bezug zu Hinterhands Vorstellungen von der Ehe, wie der Erzähler sie in seiner Collage entwickelt. Es gibt offene und versteckte Verbindungen sowohl zum vorausgegangenen Fremdtext (Kaschnitz) wie zum folgenden (Tschechow), die gleichermaßen im direkten Kontext des Fontane-Zitats konvergieren. Der Aneinanderreihung der Verweise haftet etwas Spielerisches, wenn nicht Voluntaristisches an. Das könnte den Leser zu besonderer Aufmerksamkeit verpflichten.

Der letzte literarische Plan sei gewesen, ihre Biographie herzustellen. Was Alice B. Toklas recht war, ihm sei es bloß als billig erschienen für eine Mrs. Hinterhand. Obwohl sie dem Vorhaben sich widersetzte, erwähnte er es in einem Rundfunk-Interview, künftige Arbeiten angehend, und in der Tonaufzeichnung sei ihr (ruhiger) Zwischenruf festgehalten: *Over my dead body.* (48f.)⁵¹

Warum hätte Hinterhand eine Biographie seiner Frau schreiben sollen? Wollte er seiner Liebe ein Denkmal setzen, den gegliückten Lebens-Lauf zu feiern? Das Vorhaben, das Privateste als Material für die schriftstellerische Arbeit zu benutzen, rechtfertigt durchaus die Ablehnung der Betroffenen, auch ohne daß Hintergedanken sich einstellen müßten über Dinge, die bei dieser Arbeit unabsichtlich ans Licht kommen könnten. So daß der Ausspruch von Mrs. Hinterhand, authentisch wie die Fiktion ihn vorführt, eher als Vorausdeutung zu lesen ist. Und umgekehrt kann Hinterhand nach dem Tod seiner Frau nicht mehr schreiben. Die Verbindung von Liebe und Arbeit bezeichnet den Kern von Hinterhands Biographie; Glück und Unglück sind als Resultat gebunden an die Verwirklichung einer prekären Einheit, deren Momente so disparat sind, wie es die Titelseite des Buches signalisiert, das Hinterhand aufruft: *Gertrude Stein. Autobiographie von Alice B. Toklas.*

Indem Johnson Hinterhand nur den Titel zitieren läßt, fällt diese Anspielung aus dem Verweisungszusammenhang der übrigen Zitate her-

51 Im Manuskript 81280sh beschwert sich Hinterhand, daß sein Gesprächspartner seine (Hinterhands) privaten Erfahrungen benutzt habe.

aus. Und das Buch der Gertrude Stein ist keine Biographie ihrer Lebensgefährtin, es ist eine Autobiographie, die den Blick der Autorin auf sich selbst einem anderen Namen zuschreibt. Hier feiert sich Gertrude Stein, wie Hinterhand seine Frau feiern wollte. Dieser scheinbar beiläufige Literaturhinweis läßt sich auch begreifen als Kritik des Autors an Hinterhands Narzißmus und als ironischer Kommentar zu den autobiographischen Momenten der *Skizze*, die nun nicht mehr als unkontrolliertes Einbrechen nicht bewältigter Autorerfahrungen gewertet werden dürfen. So werden die literarischen Anspielungen erkennbar als mögliche Ebene auch ironischer Selbstreflexion, deren Produktion vornehmlich der Intertextualität entspringt.

*Sometimes my burden
is more than I can bear
It's not dark yet
but it's getting there*

5. Emery Snyder hat die Nähe der *Skizze* zum Werk Frischs (und Tolstois) punktuell herausgestellt, vor allem aber die Gefahren (auto-)biographischer Lesarten im Kontext der Intertextualität-Problematik bestimmt. Erich Ribbat liest den Text als Fortsetzung des Genres Künstlernovelle im 20. Jahrhundert speziell unter den Bedingungen des exilierten deutschen Schriftstellers. Er weist dabei ebenso auf einige Inkongruenzen hin wie andererseits auf Parallelen zwischen Hinterhand und Karsch.⁵² Für Bernd Neumann ist alles klar wie immer; Peter Ensberg hat das Rätsel der *Skizze* in den Identitätsproblemen Hinterhands und daher lösbar gefunden, für Stefanie Golisch bietet der Text Anlaß für eine feministische Interpretation. Alle haben Peter von Matt gelesen, der aber nicht die *Jahrestage*, oder nicht besonders gründlich. Paulsens Einlassungen lassen jede Polemik dorthin laufen, wo sie herkommen: in die Leere.⁵³ – Den höchsten Forschungsstand markieren die Studien von Greg Bond und Norbert Mecklenburg, auch wenn ihre Einstellung zum Gegenstand unterschiedlicher nicht sein könnte: Die Grenze, den Unterschied macht ihre Behandlung des vermuteten autobiographischen Substrats aus. Ironisch oder nicht – die Ergebnisse weisen in den Details viele Gemeinsamkeiten auf. Und beide schreiben auf der Grundlage einer genauen

52 Auf eine ausführliche Darstellung konnte mit Hinweis auf Spaeth, *Poetologie* (Anm. 14), S. 209–213, verzichtet werden.

53 Vgl. Riordan, Colin: Johnsons Werk als Autobiographie, in diesem Band.

Kenntnis des Gesamtwerks von Uwe Johnson. Nur mit der *Skizze* haben sie es nicht so genau. Und das ist kein Zufall.

Greg Bond hat die Passagen seiner Dissertation zur *Skizze* überarbeitet und an entlegener Stelle publiziert. Ähnlich wie Ribbat versucht er – und das gründiert seinen Text monochrom wie liebenswürdig – den Verunglückten zu retten. Aber er macht es – anders als Ensberg, Golisch, Neumann, Paulsen – mit guter Kenntnis, und er hat ein anderes und sehr klares Ziel. Mit Snyder und Ribbat teilt er die Haltung, die *Skizze* als Teil des Werks, nicht als Aussage über das Leben Johnsons lesen zu wollen. Diesem Ansinnen haftet etwas Entschiedenes an, das in all seiner Defensivität eine unbelehrbare Liebe zum Werk Johnsons offenbart. Dagegen argumentiert man nicht gern.

Bond benennt und untersucht vier Komplexe: die Frage der Autobiographie, den personellen und thematischen Zusammenhang mit den *Jahrestagen*, die Verbindung zu Max Frisch und dessen Werk, und schließlich »the question of gender identity and sexual relations, reading the text as a variation on a nineteenth-century model«. ⁵⁴ Allen diesen Zugängen eignet das Moment der Intertextualität, das nach Bond im Sinne von Barthes eine homogene Interpretation von vornherein unmöglich macht, wenn nicht machen soll. Und wenn Bond die *Skizze* im Untertitel programmatisch »A Writerly Text« nennt, ⁵⁵ signalisiert das eine Sicht, die über die hinlänglich bekannte Aufforderung zur Mitarbeit des Lesers deutlich hinausgeht und die Möglichkeit eröffnet, Intertextualität als Produktionsverfahren zu begreifen. Doch während er praktisch diese Chance wahrnimmt und die Literarizität der Novelle in vier verschiedenen Kontexten erprobt, verfolgt er die theoretische Dimension dieses Phänomens nicht. Da sein Thema Johnson ist, muß er es auch nicht tun. Gleichwohl ist festzuhalten, daß die Komplexität der offenen intertextuellen Bezüge zu Biographie, Gesamtwerk, Schriften Max Frischs und den zitierten Quellen Systematisierungen geradezu fordert und daß der Rekurs auf Barthes Bond heute notwendig zu Genette und Riffaterre hätte führen müssen.

54 Bond, Greg: Reading Uwe Johnson's »Skizze eines Verunglückten«: A Writerly Text, in: Arthur Williams/Stuart Parkes (Hg.), *The Individual, Identity and Innovation: Signals from Contemporary Literature and the New Germany*, Bern 1994, S. 17-38, hier: S. 17.

55 In diesem Zusammenhang sei auf die späte Edition eines Manuskripts von Algren, Nelson: *Nonconformity. Writing on Writing*, New York 1996, verwiesen. Zum einen, weil der Text ähnlich der *Skizze* zu einem ungewöhnlich großen Teil aus Zitaten besteht, zum anderen, weil der Herausgeber, Daniel Simon, eine editorische Sorgfalt beweist, die für eine kritische Ausgabe der *Skizze* mit Sicherheit Anregungen bietet.

Johnson setzt nicht einfach sein Werk als bekannt voraus, wenn er einen früheren Text im Vorspann einsetzt: Indirekt ruft er über die Randexistenz der Hauptperson in den *Jahrestagen* und die Einbeziehung weiteren Personals den fiktiven Kosmos seiner Romane auf. Dieser Gedanke wird erhärtet, wenn Bond die Schuldfrage als eine zentrale thematische Parallelstelle, die *Skizze* als individualisierte Variation des Generalthemas liest. Auch wenn er die Ambiguität der Herkunft Hinterhands nicht als derart gezieltes Mittel des Autors begreift, so beweist sich doch gerade im Spiel mit der Möglichkeit, Hinterhand sei Jude, ein Verfahren, das eine private Geschichte ohne repräsentativen Anspruch in den Kontext eines allgemeinen Erfahrungszusammenhangs zieht.

Der Frage, wie der Antifaschist Hinterhand zu einer solchen Gewalthandlung fähig sein kann, geht Bond durchaus konsequent nach. Wenn er hier einen Fehler macht, dann den, daß er sie zuallererst zuläßt. Implizit transportiert er ein Schema, das immer schon zutiefst ideologisch war: das vom guten Antifaschisten. Aber mehr noch wäre zu fragen, warum die Motivsuche solch einen breiten Raum in der Rezeption beanspruchen konnte: Weil sie den Amateurpsychologen auf den Plan ruft, dorthin, wo sich jeder gleich (wenig) auskennt und wo es – allgemein akzeptiert – Dutzende von Lesarten geben kann? Immer geht es um Rechtfertigung oder Verdammung, nie um die erzählerische Ausblendung des Tathergangs oder etwa die Implausibilität des Ablaufs.

Während er dem Zusammenhang mit dem Werk von Frisch einigen Raum gewährt, kommen die anderen Zitate sowohl thematisch wie auch als formale Textelemente zu kurz. Bond ist sich dessen wohl bewußt, denn er schließt mit einer Zusammenfassung, die zugleich einen Arbeitsauftrag impliziert:

It is, thus, entirely appropriate that the text *Skizze eines Verunglückten* is without unifying meaning. It, too, is an ›orphan‹, a ›foundling‹, the empty receptacle which Johnson has filled with a myriad of themes and other texts. The intertextuality of this work may derive from the fact that it is a present for Max Frisch, and from the great care Johnson took to give Frisch pleasure. *Skizze* is made up of details from Johnson's own experience and his other writing, of reflexion on German history, on political commitment and on gender roles, of a linguistic exercise in the use of the subjunctive, and – not least – of texts by Frisch, Fontane and host of other writers, amongst them a good number I have not mentioned. In the same way that Joe Hinterhand is a fragmented subject, *Skizze eines Verunglückten* makes no secret of the fact that it is a text of fragments of other texts.⁵⁶

56 Bond, *Writerly Text* (Anm. 54), S. 35.

Was Bond abschließend als kunstvolles Charakteristikum wertet, gilt Mecklenburg von vornherein als problematisch:

Skizze eines Verunglückten ist ein ebenso virtuos wie bedrückendes Werk aus den Krisenjahren Uwe Johnsons vor Abschluß von *Jahrestage* [...]. Virtuos ist es im kalkulierten Einsatz erzählerischer Mittel, im vieldimensionalen Spiel mit Zitaten und Anspielungen. Bedrückend ist nicht nur sein tieftrauriger Inhalt, sondern auch die Art seiner erzählerischen Modellierung. Denn durch sie erfährt die epische Objektivität, die sonst einen Aspekt von Johnsons Meisterschaft darstellt, problematische Verzerrungen. Diese gehen zwar in erster Linie auf leidvolle autobiographische Erfahrung und unkontrolliert durchschlagende Parteilichkeit zurück. Doch darüber hinaus fällt von diesem gerade in seiner virtuellen, raffiniert kalkulierten Gestaltung problematischen, wenn nicht mißratenen Werk, ein kritisches Licht auf Züge einer gewissen Starrheit und Verbohrtheit, die sich auch sonst an Johnsons Schreiben und Denken gelegentlich abzeichnen. Die Kunst des Versteckspiels, ein weiterer Aspekt seiner Meisterschaft als Erzähler, kommt mit diesem Werk aus seinen letzten Lebensjahren an seine Grenzen.⁵⁷

Dieses Zitat findet sich eingangs der ausführlichsten neueren Auseinandersetzung mit der *Skizze*. Aber nicht nur, weil sie die umfassendste ist,⁵⁸ sondern gerade auch, weil sie voreingenommen erscheint, zugleich aber die autobiographische Lesart auf eine breitere philologische Basis stellt, lohnt die ausführliche Auseinandersetzung.

Mecklenburg zieht, wie bereits erwähnt, Kapitelentwürfe zu den *Jahrestagen* als Hypotexte heran,⁵⁹ weist deren hypertextuelle Spurenelemente im Band 4 nach und liest *Marthas Ferien* als thematische Vorlage, deren Ausarbeitung aufgegeben wird, aber Johnson »zu einem Einfall [führte], dem sich die endgültige Figurenkonstellation in *Skizze eines Verunglückten* verdankt.«⁶⁰ Das Resultat gilt ihm »in ästhetischer Hinsicht als eine Kompromißbildung aus dem Streben nach epischer Objektivierung und Integration ins übrige Werk einerseits, dem Drang nach verschlüsselter Klage und Anklage andererseits.«⁶¹ Während epische Objektivierung für sich doch wohl den Normalfall darstellt und der Darstellung des Werkzusammenhangs eher deswegen Besonderheit zukommt, weil sie mit Randfiguren bestritten wird und das frühe, wiewohl nie offizielle Pseudonym des Autors Verwendung findet, läßt sich der »Drang nach verschlüsselter

57 Mecklenburg, *Erzählkunst* (Anm. 17), S. 476f.

58 Das gilt mit der Einschränkung, daß der Aufsatz von Bond 1994 nicht rezipiert wurde.

59 Mecklenburg, *Erzählkunst* (Anm. 17), S. 471f.

60 Ebd., S. 479.

61 Ebd.

Klage und Anklage« ungleich schwerer belegen. Hier manifestiert sich vielmehr der autobiographische Grundgedanke der Interpretation, die mit einer Nacherzählung des plots fortfährt und zu dem Abschnitt »Versteckspiele mit dem Leser«⁶² überleitet. Aber was für Verstecke werden dort gesucht?

Too much of nothing?

6. »Was sie aus seiner Bücherei aufgestöbert hatten, es überzeugte ihn schon nach der Auswahl vom Gedächtnis ihrer Freundschaft« (9). Überhaupt ist die Fiktion der geretteten Bücher, aus denen zitiert würde, natürlich brüchig, genauso wie die Vorstellung, der Text habe als Organisationsprinzip die mimetische Nachbildung einer Gesprächssituation. Das macht nämlich diesen Text aus, daß er so fragmentarisch wie abgeschlossen, so traurig wie spielerisch, und daß er von Johnson ist. So darf man getrost annehmen, daß auch jenen Namen, die scheinbar nur beiläufig aufgerufen werden, die eine oder andere Konnotationsebene nicht fehlt, wie sie erst zufällige Funde oder die Summe von gelehrten Anstrengungen erschließen können. Ein Plausibilitätskriterium dürfte das enge Beieinander von Ernst und Spiel, ein weiteres die Positionierung sein, ein drittes vielleicht die erzielte Uneindeutigkeit.

Die Frage, ob Hinterhand Jude ist, hat nicht nur im Werkkontext eine gewisse Bedeutung; einige erzählerische Mittel werden aufgewendet, um sie aufzuwerfen und offenzulassen. Dieser Umstand wurde durchaus bemerkt und diente als Ausgangspunkt für allerlei Überlegungen, bei denen die Tatsache nicht unerwähnt blieb, daß Hinterhand das Geburts- und Todesjahr mit Hannah Arendt teilt. Ob ihn mit ihr, abgesehen vom Schicksal des Exils in New York, noch mehr verbindet, diese Frage fand keine Beachtung;⁶³ so blieb die Beobachtung folgenlos, und die jüdische Option konnte den Leser kaum mehr als verwirren, bestenfalls aigrieren, weil sie sich nicht ohne Gewalt in die autobiographische Deutung einfügt.⁶⁴ Die Vorfassungen zumal zeigen ein deutliches Bemühen, hier Uneindeutigkeit herzustellen.

62 Ebd., S. 481ff.

63 Vgl. Neumann, Bernd: Korrespondenzen. Uwe Johnson und Hannah Arendt, in: du. Die Zeitschrift der Kultur, 1992, Heft 10: Uwe Johnson, Jahrestage in Mecklenburg, S. 62–66.

64 Vgl. Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 17), S. 489–494.

Der zweite Abschnitt der *Skizze* beschäftigt sich im wesentlichen mit Hinterhands Namen, mit der Verwandlung des Joachim de Catt in einen Joe Hinterhand. Zur Erklärung der Genese jüdischer Namen wird aus dem Buch *The American Language* zitiert, der Autor H.L. Mencken benannt. Es ist der erste weitgehend unbekannte Name, der in der Novelle auftaucht, und für die Argumentation ist seine Nennung nicht notwendig. Der Eindruck des Voluntaristischen, der nicht zuletzt zu dem Fragmentcharakter beiträgt, bleibt auch bestehen, wenn sich zusätzliche Bezüge herstellen lassen. Im Fall von Mencken, der auch als Journalist tätig war, vor allem aber als Herausgeber, und das in New York, ergeben sich mögliche Verbindungen zu Hinterhand über dessen doppelten Umgang mit Sprache, zumal als politischer Journalist.⁶⁵

Man wird sich wohl damit abfinden müssen, daß erst nach und nach Hinweise auf die Bedeutung einiger Namensnennungen oder Anspielungen gefunden werden. Ob daran Interpretationen in jedem Fall anzuschließen sein werden, scheint mir fraglich. So ist es bloße Vermutung, daß Johnson mit dem Namen Menckens einen untergründigen Bezug sowohl zu Hinterhands späten Sprachproblemen als auch zur Thematik des Skandalschreibers andeuten wollte.⁶⁶ Weiter bleibt offen, warum er so beharrlich auf dem Namen *Kandisky* bestand.⁶⁷ Das diesem zugeschriebene Zitat »Meine Frau weiß jetzt alles, was ich denke, alles, was ich sage, alles, was ich glaube, alles, was ich tun kann, und alles, was ich nicht tun und nicht sein kann« (43) konnte zudem bislang nicht verifiziert werden. Das ist schade, bedenkt man, daß es sich mitten in jener Serie von Belegen findet, die Hinterhand anführt, um sein Scheitern als Mann und Schriftsteller vor einer Folie von literatur-biographischen Gegenbeispielen zu dramatisieren.

Diese Zitate, die gerade in ihrer Herausgehobenheit, Kürze und oft scheinbar beliebigen Herkunft den Fortgang des Textes zugleich unterbrechen wie befördern, verdoppeln in der Formgestalt Hinterhands zerstörte Identität. Zugleich halten Thematik und fragmentarischer Cha-

65 Henry Louis Mencken (1880–1956), Journalist, Literaturkritiker und Schriftsteller; Johnson besaß von ihm das zuerst 1919 erschienene *The American Language. An Inquiry into the Development of English in the United States*.

66 Fritz Raddatz schreibt in einem »Magazin für jede Art von Literatur« über Uwe Johnson die (erst) 1992 veröffentlichten Sätze: »[...] und wenn er nicht voll ist, ist er böseartig. Ich glaube, der schreibt nie wieder ein Buch«, in: *Der Rabe*, Nr. 34, Zürich 1992, S. 59.

67 Noch in der für den Druck vorgesehenen Fassung ist das vom Verlag hinzugefügte »s« wiederum getilgt und die Korrektur durch ein »[sic]« markiert. Eine Person namens »Kandisky« konnte allerdings nicht ermittelt werden.

rakter, gebunden in zwölf kurze Kapitel, beständig die Erinnerung an den Adressaten Max Frisch präsent. Doch wenn bei Frisch die Geschlechterbeziehung eine generelle Problematik meint, die in immer wieder anderen sozialen und beruflichen Konstellationen durchgespielt wird, so geht die *Skizze* klar auf den besonderen Fall des einen Mannes in dieser einen (Schriftsteller-)Ehe. Damit kommt den Zitaten von Kaschnitz, Fontane und Tschschow eine andere Rolle zu als denjenigen von Platon, Bloch, Kalinin und Kollontai.

Zwischen einer Utopie der Zweisamkeit, der deutlich natürliche Eigenschaften und eine konkrete Zeitebene fehlen, und einer politischen Programmatik, der genau dasselbe abgeht, poetisiert der Text eine Sehnsucht, die sich immer durch den Wandel, »Wechsel«, gefährdet wissen muß; aber von Verrat ist die Rede.⁶⁸ Jenes Spiel beschreibt Mecklenburg mit Bezug auf die Mikrostruktur zutreffend:

Suggeriert die eigentümliche Makrostruktur der *Skizze eines Verunglückten*, die Kombination von dokumentarischem Report und Selbstdarstellung, Authentizität, so hält ihre Mikrostruktur, die Fülle epischer Integrationsmittel, ihren Status als poetischer Text gegenwärtig.⁶⁹

Das Oszillieren zwischen philosophischen, politischen, juristischen und nicht genannten kreatürlichen (oder gehört der Blutkreislauf des William Harvey eigentlich in diesen Abschnitt?) Bestimmungen überformt ein Liebesbekenntnis und eine Lebensprogrammatik, die in dem Bloch-Zitat zusammenkommen (25f.). Und hier liegt Hinterhands Dilemma zu Tage, offenkundig angreifbar. Aber macht man nicht Hinterhand zum Simpel, wenn man diese Stelle *prima facie* nimmt? Oder sollte man sie wirklich dem Autor so, und so distanzlos zuschreiben: »Und völlig blind ist er für den rhetorisch ebenso aufgedonnerten wie grammatisch schiefen Gedankenkitsch dieser philosophischen Troubadourlyrik.«⁷⁰ Existiert schon zwischen den vorausgehenden Zitaten und der Rekonstruktion der Genese von Hinterhands entscheidendem Liebeserlebnis eine gewisse Spannung, die sich aus der literarisierenden Überhöhung herschreibt, so nun erst recht zu den Zeilen von Bloch, die keineswegs geeignet sind, die Setzung Platons zu modernisieren. Eher wirken sie ironisch, wenn nicht gar komisch, und diese Dimension erfährt eine Zuspitzung in Richtung subtil-trauriger Selbstironie, wenn Hinterhands Heiratsantrag als Absicherung *gegen* die bürgerlichen Normen apostrophiert wird. Beim

68 Vgl. dagegen *Skizze*, S. 47f.

69 Mecklenburg, *Erzählkunst* (Anm. 17), S. 485.

70 Ebd., S. 511.

Versuch, das »Wunder« zu verewigen, war das Schicksal bereits »besiegel[t]« – und das soll die Wortwahl ausdrücken, in direkter Opposition zur Diktion von Blochs *Geist der Utopie*. Und ist es nicht die Sprache, die den Erzähler ausweist und in ihrer lakonisch-lyrischen Verdichtung die inhaltlichen Fragen stillstellt: in einem Körper.

*here I stand
head in hand*

7. Mecklenburgs Vorstellung von Schriftstellerehen ist eine dezidiert moderne. Er versäumt es nun, einen Beweis vorzubringen, daß sie an anderen oder irgendwelchen Küsten praktiziert wird. So erscheint es zwar zeitgemäß, aber *outlandish*, wenn er schreibt:

Vor allem aber zeichnet sich darin eine sehr bürgerliche und sehr patriarchalische Ideologie der »Künstlerehe« ab, in welcher der schöpferische Teil selbstredend immer der Mann ist und die Frau, im Glücksfall, der »komplementäre«. ⁷¹

Andererseits ist Mecklenburg zuzustimmen, partiell: der Text trägt Spuren scheinbar unsublimierter Erfahrung, die ihn stören – oder sollen sie das? Die Rede ist von den Nachsätzen zu den einzelnen Abschnitten mit ihren ostinat leitmotivischen Vorausdeutungen auf das Unglück. Doch sind sie nicht weniger Stilmittel als die Zitate oder die Verwendung des Konjunktivs. Und der anfängliche Eindruck bestätigt sich mehr und mehr, daß die vorgeblich ästhetische Kritik in letzter Instanz auf einem unangemessen moralisierenden Schriftstellerbild beruht.

Und so leidet Mrs. Hinterhand im Begreifen ihrer Verteidiger nicht nur unter dem fehlenden Vornamen. Da hat Johnson in seiner Rachsucht sich preisgegeben, hat er? ⁷² Unerträglich natürlich die dienende Rolle der Frau. Hat ihren Beruf aufgegeben, der Vision des Mannes zuliebe. Nun hat sie ihm die Welt vom Hals zu halten, sich zur Verfügung – und muß das Arbeitstier füttern. What a dreary life. Wo der Text die herrschende Arbeitsteilung pointiert – und darin eher kritisiert als seine Kritiker – setzt er sich realistisch ab von Vorstellungen, die, nicht weniger naiv als diejenigen Hinterhands von der Ehe, der Illusion einer allgemeinen, unhistorischen Gerechtigkeit anheimgefallen sind. Mit Hin-

⁷¹ Ebd.

⁷² In der Vorfassung [31280-1181sh] heißt es (Zählung im Manuskript: S. 9): »und den Möbeln, die sehen nach deinen Grossmüttern aus [...] du etwas dicker und ich mit längeren Falten auf einer bereits vergilbten Fotografie nebeneinander [Vorname] ja.«

terhand teilt die Kritik die Arglosigkeit gegen die Historizität ihrer eigenen Kategorien:

Um abzuwägen, wieweit die Werke des Autors Hinterhand solche Opfer rechtfertigen, dafür enthält der Text keine hinreichenden Angaben.⁷³

Da wundert sich wohl auch manch kritischer Realist. Sicherlich will Mecklenburg mit dieser Beobachtung auf die Leerstellen im Text hinaus, aber dann müßte er wohl anerkennen, daß solches auch für die Verwirklichung von Mrs. Hinterhand gelten darf. Seine Kritik an Hinterhands Lebens- und Ehekonzept verlagert nicht von ungefähr ihren Schwerpunkt von dem substantiell ungleichen Tauschverhältnis hin zur autobiographischen Fundierung seines Schreibens:

bereits vorher war das Leben auf Erinnerungs-Auswertungs-Arbeit, auf ein bloßes Mittel zum Schreiben reduziert. Auch die Frau war, in genau diesem Sinn, zum ›Lebensmittel‹ geworden, und als das zuerst von ihr verdorben und dann von ihm vernichtet wird, ist auch die Lebensgrundlage des Schriftstellers Hinterhand zerstört. So verzweifelt schlüssig sich in diesem Punkt seine Darlegungen ausnehmen, so blind bleiben sie für die Frage, ob nicht sein langjähriger Lebensstil, die rigorose Verwertung und Opferung des eigenen und des Lebens der Partnerin für die literarische Produktion, das ›Verunglücken‹ der Ehe wie der Schriftstellerexistenz zumindest mitbedingt haben.⁷⁴

Läßt man sich vom Pathos der Anklage nicht blenden und entdramatisiert man die Diktion, so bleibt die offenkundige Differenz und Spannung zwischen den Fakten aus Mrs. Hinterhands Leben und den Vorstellungen ihres Mannes über eine Schriftstellerehe, zusammengesetzt aus Zitate. Tatsächlich läuft das Leben der beiden nach *ihren* Vorstellungen ab: Sie kommt erst aus Deutschland nach Fertigstellung ihrer Dissertation, sie bestimmt die Lebensplanung, organisiert den Tag und die Jahre, den Haushalt. Und ist sie wirklich nur das Anhängsel, dessen einzige genuine Lebensäußerung sofort zum Ende führt? Offensichtlich hat sie genug Freiraum für ihre Selbstverwirklichung, oder sie hat damit zumindest kein Problem. Und wenn der Text ihr Leiden schlicht verschweigt: hätte sie ihren Mann nicht verlassen können?

Der Vorwurf gegen Hinterhand ist doppelt motiviert. Er richtet sich zum einen gegen sein falsches Konzept, auch weil es zum Tode führt, zum anderen gegen die nur subjektive Sicht und meint damit auch den immanenten Erzähler, der tatsächlich wenig zu einer Objektivierung des

73 Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 17), S. 514.

74 Ebd.

Erzählten beizutragen scheint. Die Textwirklichkeit sieht anders aus. Indifferent erscheint die Kritik gegenüber der Wahl der Zitate, ihrer Präsentation wie auch gegen ihre Anordnung. Der Abschnitt 7 enthält diejenigen Quellen, mit denen Hinterhand sein Liebeskonzept in einen Lebensentwurf zu überführen versucht, beides in der Gestalt einer literarischen Überformung. Dem korrespondiert die Übersiedlung in die USA bis hin zur Ansiedlung auf Gardiners Island. Das Pathos der großen Liebe weicht der Vorstellung von der Arbeitsteilung, wie Mecklenburg sie so vehement kritisiert. Die drei Zitate signalisieren, nicht so in ihrer Abfolge, genau diese Akzentverlagerung. Wichtig erscheint die frappante Ökonomie, mit der das bewerkstelligt wird: die Arbeit des Erzählers.

Da das *Kandisky*-Zitat nicht verifiziert werden konnte, lassen sich Struktur und Bedeutungsebenen von Abschnitt 7 nur vermuten. Aber die originalen Erzähkontexte bei Kaschnitz, Tschchow, Fontane und Gertrude Stein erzählen Geschichten, die nicht nur zufällige Korrespondenzen erkennen lassen. Man sollte nicht übersehen, daß Auswahl und Anordnung der Zitate die besten Interpretationsmittel sind, die wir am Schnittpunkt von Thema und Form zur Hand haben.

Der Schriftsteller in der Geschichte von Marie Luise Kaschnitz,⁷⁵ ein Ich-Erzähler, befindet sich in einer Schaffenskrise. Die Ehefrau hilft ihm, durch Anregungen, durch Materialsammlung. Man soll das als Verkörperung von Hinterhands Ideal lesen und findet sich darin bestärkt, wenn in der Folge das absolute Vertrauen beschworen wird, das als Grundlage des Schaffens neue Projekte möglich macht, dessen Verlust aber die Gemeinschaft zerstören würde. Es ist sicher erwähnenswert, daß der Ich-Erzähler bei Kaschnitz durch die Unterstützung und das Gespräch mit der Frau seine Krise überwindet, indem er seine Schreibhemmung selbst zum Thema macht. Aber so gut sich in einem anderen Rahmen die *Skizze* als Antwort auf Frischs *Gantenbein* interpretieren ließe – die *eine* tragische Version eines Lebens gesetzt gegen das unendliche und (viel zu) wortreiche Spiel in der Aneinanderreihung von letztlich beliebigen Möglichkeiten –, so findet hier ein »Ferngespräch« der besonderen Art statt. Die Fragen nach dem Frisch-Bezug der Kaschnitz-Erzählung und

75 Kaschnitz, Marie-Luise: Der Schriftsteller, in: dies., *Gesammelte Werke* Bd. 4, Frankfurt am Main 1983, S. 489-506, hier: S. 503. – Die Ausführungen zu Kaschnitz, Fontane und Tschchow stützen sich – teils wörtlich – auf Vorarbeiten der Teilnehmer meiner Johnson-Seminare an der Universität Göttingen in den Jahren 1994 und 1995. Ich danke Karl Russmeyer, Cornelia Wanke, Iris Siebenbrodt, Nina Pustowka und Markus Wilczek für Anregungen, Hilfe und einigen Spaß.

der Bedeutung ihrer Aufzeichnungen von 1966 für die Titel- und Formgebung der *Jahrestage* einmal außer acht gelassen, ruft das Zitat über seinen Ursprung eine ganze Reihe von Korrespondenzen hervor, die weder ganz zu unterdrücken sind noch ein eindeutiges Bild ergeben können. Was bleibt und unzweifelhaft angespielt ist: die Geschichte einer schriftstellerischen Schaffenskrise, die (aber/ebenfalls?) nicht aus einem ›Verrat‹ resultiert, eine Reihe weiterer Ähnlichkeiten (zu denen die Sorge des Schriftstellers um den Unterhalt seiner Familie zählt), auch eine Reihe von Unterschieden.

Von dieser Konstellation zu der des Fontane-Zitats ist der Schritt naturgemäß ein anderer als zu dem dann folgenden von Tschechow. Doch zunächst der Kontext bei Fontane: Hinterhand zitiert eine Passage aus Fontanes autobiographischen Schriften⁷⁶ mit den Worten, dieser beschreibe »weite Teile seines Selbstverständnisses von damals« (45). Wolfgang Paulsen ist aufgefallen, daß die gekennzeichneten Auslassungen etwas zu bedeuten haben. Recht hat er. – Tatsächlich hat Hinterhand ausgelassen, was nicht in die Ökonomie des Abschnitts gehört hätte. Die Intention der Fontane-Stelle bleibt ungestört, erst die Zeilen aus dem Tschechow-Text schaffen das Spannungsfeld.

Doch nicht allein die Auslassungen machen demnach die Pointe aus. Naivität wird hier nicht patriarchalisierend gebraucht, sondern beinahe schon naiv-bewundernd. Die offenkundige Dankbarkeit, die aus diesen Zeilen spricht, mag im Rahmen der Konvention befangen sein, begründet ist sie darin nicht. Und so ist in der Kritik an Hinterhands positivem Bezug auf diese Fontane-Stelle nicht nur die historische Perspektive verlorengegangen, unter der Fontane die Rolle seiner Frau für seine Arbeit herausstellt:

[...] und »mine Fru« hat diese große Sache geleistet. Um nur zwei Dinge zu nennen: sie hat mir alle Bücher und alle Zeitungen vorgelesen und hat mir alle meine von Korrekturen und Einschiebseln starrenden Manuskripte abgeschrieben, also, meine dicken Kriegsbücher mit eingerechnet, gute vierzig Bände. Sie war vor allem auch eine Haushälterin⁷⁷ von jener nicht genug zu preisenden Art [...]⁷⁸

76 Vgl. Fontane, Theodor: Von Zwanzig bis Dreißig, in: ders., Sämtliche Werke Bd. 15, München 1967, S. 317.

77 Vgl. dazu das Zitat von Alice Toklas auf Seite 296 der deutschen Ausgabe (Faksimile-Nachdruck der deutschsprachigen Erstausgabe von 1956, Zürich (Arche) 1985.

78 Fontane, Von Zwanzig bis Dreißig (Anm. 76), S. 318.

Mit den fast identischen Worten einer anderen Person, Fontanes Lob für Temperament, ästhetischen Sinn und Naivität seiner Frau, und »nicht zum wenigsten ihre Unlogik«⁷⁹ variierend, wird der Anschluß auf der Zitatebene geschaffen. Was Hinterhand bei Fontane ausläßt, das holt er bei Tschechow ein, nicht ohne dem Leser dann eine Warnung zukommen zu lassen.

Und so holt er mehr als das. Er ruft über die Brücke des analogen Zitats einen gänzlich anderen Lebensverlauf herbei, nicht gerade einen geradlinigen, oder doch. Was dem einen geglückt ist, soll dem anderen mißlingen. Ganz so unbedarft ist dieser Hinterhand wohl doch nicht. Nämlich: Der Ehemann bei Tschechow, dieser Nikitin, offenbart deutliche Züge einer Überheblichkeit, die Fontane nur vorwerfen kann, wer modern tun muß, und die sich den Selbstzeugnissen Hinterhands ebenfalls nicht einlesen lassen.

Nikitin entwickelt sich von einem unsicheren Kandidaten im Angesicht seines Glücks zu einem Menschen, dem das nunmehr Seiende als naturgegeben vorkommt. Hatte er nach einem schönen Sommer noch gemeint, das Glück, das ihm zuvor nur in Romanen vorgekommen war, mit Händen greifen zu können,⁸⁰ wird ihm seine Liebe nun zum folgerichtigen Produkt seiner logisch belohnten Anstrengungen. In der Mitte dieser Entwicklung findet man das Zitat.

Die Erzählung Tschechows erfährt dann eine neue Dimension. Der Tod eines Lehrerkollegen und der Ärger über die Katzen und Hunde, besonders des langohrigen Kalliman, Lieblingshund seiner Frau, beenden die Phase der Glückseligkeit. Während Nikitin dem, was ihm kurze Zeit später als bedrückende Banalität vorkommen würde, einen euphemistischen Ausdruck (»rührende Naivität«) verleiht, stellt Hinterhand diese Konstellation still, so daß für ihn »täglich neuer Anfang gewesen sei« (46), was bei Tschechow den Anfang vom Ende bedeutet. So bekommt dieser Verweis etwas bewußt Hartes. Hinterhands Argumentation wird aber philologisch nicht brüchig. Und auch geht die Konstruktion der *Skizze* mit der des *Literaturlehrers* ein wesentliches Stück parallel: denn hier wie dort kommt es wenige Seiten später zur klaren Benennung der Katastrophe. Aber wie unterschiedlich doch Katastrophen sein können. Die letzten (erzählten) Worte Nikitins lauten:

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. Tschechow, Anton: *Der Literaturlehrer*, in: *Gesammelte Werke* Bd. 3, München 1969, S. 558-589, hier: S. 578.

Wo stecke ich nur, mein Gott! Niedrigkeit und Gemeinheit umgeben mich. Langweilige, nichtige Menschen, Töpfchen mit Rahm, Krüge mit Milch, Schaben, törichte Weiber ... Es gibt nichts Entsetzlicheres, Beleidigenderes und Peinigenderes als die Trivialität. Von hier fliehen, heute noch fliehen, sonst werde ich verrückt!⁸¹

Wünschen wir Nikitin Glück, oder eben das Ende, das ihm zukommt.

*Ringmaster steps up says
the elephants left town*

8. Am Ende der unglaublichen Begebenheit, im elften Kapitel, wird nicht nur einer psychologischen Lesart des bisher Berichteten vorgebeugt. Ausdrücklich wird das Unerhörte der Begebenheit betont, Hinterhand ist »einer der wenigen Bankkunden von New York City, die mit barem Gelde in die Wildnis der Straße müssen, um Zweifeln an der eigenen Unterschrift zuvorzukommen« (69). Seine Handschrift ist unsicher geworden; der Mann ist rundherum übersensibel. Jede noch so unscheinbare Kleinigkeit erinnert ihn an die Katastrophe: Er geht nicht ins Kino, sieht nicht fern, nur um den Anblick von Liebespaaren zu meiden. Ja, er wechselt das Radioprogramm, wenn eine italienische Sendung angesagt wird. Trotzdem ist er vor bösen Überraschungen nicht gefeit. »Eine Sendung nach der unverdächtigen JANE EYRE habe ihm das Mißgeschick beschert, von einer Frau den Satz gesprochen zu hören: I do love you for my heart« (73).⁸²

Belesen wie er war, das hätte er zumindest ahnen können, wenn er es nicht wußte. Es ist kaum zu glauben, daß Hinterhand den 1847 erschienenen Erfolgsroman von Charlotte Brontë für »unverdächtig« hält. Denn er bietet mehrere hochdramatische Gelegenheiten, einen solchen Satz unterzubringen, und so taucht er im Roman in ähnlicher Form sowohl vor wie nach der Katastrophe auf, die thematisch in engem Zusammenhang mit der Handlung der *Skizze* steht. Und im Präludium zu dieser Katastrophe wird ein Absatz mit diesem Dialog eingeleitet:

»Do you love me, Jane? repeat it.«

»I do, sir, – I do, with my whole heart.«⁸³

81 Ebd., S. 589.

82 Alle diese Momente finden sich bereits in der ersten, an Max Frisch gerichteten Fassung. Vgl. dazu Neumann, Johnson (Anm. 10), S. 782f.

83 Brontë, Emily: *Jane Eyre*, New York 1973, S. 329.

Der Verdacht jedenfalls wird schon durch das kleine Wörtchen »unverdächtig« wachgerufen – sollte man meinen. Die Parallelen und Bezüge sind vielfältig. Um einige zu nennen: Der Roman wurde unter dem Pseudonym Currer Bell veröffentlicht. Jane nimmt im Verlaufe der Handlung einen falschen Namen an. Und es ist die unwahrscheinliche Liebesgeschichte einer Waise – auf diesen knappen Satz ließe sich auch die *Skizze* bringen.

Wenngleich der Roman Brontës und die Novelle Johnsons sehr verschieden geartete Handlungen aufweisen, sind die strukturellen und motivischen Berührungspunkte nicht zu übersehen. Der wesentliche Konflikt, der (dort) zur (vorläufigen) Katastrophe führt, ergibt sich aus dem Umstand, daß Jane entdeckt wird, daß sie sich mit einem Mann verlobt hat, der bereits verheiratet ist. Jane fühlt sich durch den Heiratsantrag Rochesters hintergangen, sie wird belogen im Moment des Antrags. Da fällt der Satz, wenn auch nicht in *der* Formulierung.⁸⁴

Interessant vor dem Hintergrund von Johnsons Novelle ist die gesellschaftlich-moralische Konstellation. Rochesters betrügerische Absicht und die damit verbundene Ehevorstellung lassen sich in gewisser Weise als Kontrafaktur zu dem von Hinterhand formulierten Ideal lesen. Daß sich Jane dem endlich fügt und ihrem, inzwischen hilflosen, Mann zu dienen bereit ist, sei nur erwähnt.

Zuvor muß Jane Rochester verlassen. Am Ende einer langen Reihe von Zufällen kehrt sie zu ihm zurück. Das Happyend bringt noch einmal Sätze, die Hinterhand eine hinreichende Warnung hätten sein können: »All my confidence is bestowed on him, all his confidence is devoted to me; we are precisely suited in character – perfect concord is the result.«⁸⁵ Und da Rochester bei einem Feuer erblindete, ist Jane nun seine Verbindung zur Außenwelt.

Diese parallelen Aspekte der Handlung werden aufgerufen, wenn die Anspielung auf diesen Roman am Ende der *Skizze* erfolgt. Weiteren

84 »For my heart« ist ungenau bzw. kommt so im ganzen Text nicht vor, so daß entweder ein Fehler oder eine intentionale Veränderung vorliegen muß. Da die Veränderung im Interpretationsrahmen keinen Sinn machen würde, vermute ich einen Fehler Johnsons. Dieser wäre zudem insofern erklärlich, als Johnson als Quelle nicht das Buch bemüht, sondern eine Radiosendung. Tatsächlich klingt der Text zumindest in der Verfilmung mit Orson Welles (20th Century Fox, Regie: Robert Stevenson), weil zusammengezogen gesprochen und auf »heart« betont, wie »for my heart«. – Diesen Hinweis verdanke ich Irmgard Müller.

85 Brontë, Jane Eyre (Anm. 83), S. 531.

Gemeinsamkeiten steht eine klare Differenz gegenüber: Das Verzeihen der Lüge. Beide Male ist ganz offensichtlich ein Lebensentwurf betroffen. Jane war völlig mittellos geflohen, nachdem sie sich zum ersten Mal im Leben sicher gefühlt hatte. Und sie verzeiht. Hinterhand seinerseits ist zu Verzeihung nicht fähig. Die Erwähnung von *Jane Eyre* macht gerade auf diesen Umstand aufmerksam. Das ist die Ebene des kritischen Erzählers, die von der Kritik an der mangelnden epischen Objektivität völlig ignoriert wird.

Jane Eyre ist zweifelsfrei eine ICH-Geschichte, die die Person im Zusammenhang mit der Gesellschaft zeigt. Der Zusammenhang ist allerdings ein hochgradig romantischer, ja die Geschichte hat etwas Märchenhaftes. Sie ist wesentlich auf der Grundlage von Klischees konstruiert,⁸⁶ und das ist ein weiterer Berührungspunkt. Denn auch Hinterhand argumentiert mit Versatzstücken und produziert auf diese Weise eine wenn nicht überzeugende, so doch zusammenhängende und scheinbar kohärente Vorstellung von Zusammenleben.

Ist seine Vorstellung auf dieselbe Weise anachronistisch wie *Jane Eyre* romantisch? Diese und andere inhaltliche Probleme können diskutiert werden – sie wurden es auch. Von zentraler Bedeutung für die ästhetische Beurteilung des Textes ist aber nicht zuletzt die Frage nach dem *gemeinsamen* semantischen Sinn der Zitate, die sich in verschiedenen Variationen stellen läßt.⁸⁷ Norbert Mecklenburg sieht den Leser in der Stellung der Jury: er sei gezwungen, ein Urteil zu fällen. Das müßte dann wohl ein ästhetisches sein. Denn nach bürgerlichem Recht ist das Urteil ergangen, auch wird gleich eingangs mitgeteilt, daß die Strafe verbüßt ist. Ob Hinterhand das Urteil anerkennt, scheint angesichts des letzten Satzes der Novelle müßig zu fragen. Er hat sich für eine eigenwillige, keineswegs so paradoxe Selbstbestrafung entschieden, die Todesstrafe »abzuleisten durch Ableben« (76). Er hat sich letztlich entschieden, nicht in den Tod davonzulaufen. Ob das noch ein Leben ist, obliegt dem Leser zu entscheiden. Und damit auch: ob aus den beschriebenen Voraussetzungen je ein Leben hätte werden können oder ob Hinterhand nicht von Anfang an – auch und vor allem in der Beziehung zu seiner Frau – lebensuntüchtig war.

86 Vgl. dazu das Nachwort von Mary Hottinger in der deutschen Ausgabe: Brontë, Emily: *Jane Eyre*, Zürich 1994.

87 Tolić, Zitat (Anm. 44), S. 60ff.

*Like love I say.
Like love we don't know where or why
Like love we can't compel or fly.*

9. Die Gesamtheit der Zitate weist eine deutlich argumentative Struktur auf; Hinterhand benutzt ihre Urheber als »Eideshelfer«. Doch es geht nur dem Anschein nach um eine Serie von Argumenten, die paradigmatisch für den »Angeklagten« sprechen sollen. Die überwiegende Mehrheit der Intertexte ist (streng) literarischer Art, und das ist vielleicht die wichtigste ihrer Eigenschaften, die eigentliche Funktion. Unweigerlich erzeugen schon die gemeinsamen Referenzen der Bruchstücke einen literarischen Traditionshorizont, mit dem der neue Text zu konfrontieren ist. Auf diese Weise erfährt er sowohl eine kritische Öffnung wie eine künstlerische Verdichtung, wird er zu einem ausgesprochen modernen Text.

Mit anderen Worten: Johnson erzählt nur bedingt eine Geschichte, die den Inhalten der Quellen Hinterhands vergleichbar ist. Um das zu zeigen, bedürfte es allerdings der vollständigen Aufarbeitung der Zitate und ihrer Kontexte wie auch der anderen formalen Mittel. Die vorläufige These lautet, daß einige Zitate deutlich illustrativen Charakter haben: Sie repräsentieren nicht nur konventionelles Wissen im Sinne Hinterhands und ebensolche Werthierarchien. Die Art ihrer Anordnung und ihrer argumentativen Einbindung in den Kontext erlaubt es aber, für ihre Gesamtheit von einem illuminativen Charakter zu sprechen, denn die jeweils repräsentierten Werte werden in Frage gestellt.

Ausgangspunkt ist in jedem Fall der Bezug zum Werk Frischs. Vom ersten Entwurf in der Form eines Briefes an den Freund und Kollegen durchläuft der Text nachvollziehbar eine Reihe von Stufen, die den offenkundigen ursprünglichen Schreibimpuls hinter sich lassen und ihn zunehmend mehr als eine inhaltliche und formale Auseinandersetzung mit den wesentlichen Themen Frischs gestalten. Die Hauptperson wird vom Opfer zum Täter, zum Schriftsteller und damit wieder zum Opfer, denn ihr ist »tat«-sächlich mit der unbefangenen wie kontrollierten Verfügung über Sprache das Lebensmittel abhanden gekommen – von der Lebensmitte zu schweigen. Die künstlerische Bearbeitung spielt mit Mitteln, wie sie für die Arbeiten Frischs charakteristisch sind, und zwar in einer Weise, daß sie die schriftstellerische Entwicklung des Kollegen zwar nicht nachzeichnen, aber doch reflektieren: die Suche nach einer adäquaten Erzählhaltung gehört dazu, die letztlich poetologisch unpro-

blematisierte Erinnerungsperspektive und die extensive Verwendung des Konjunktivs ebenso wie der in verschiedener Hinsicht fragmentartige Aufbau des Textes, schließlich die Zitate selbst. Der Titel signalisiert, was sich auch in der Handlung umgesetzt findet.

Wenn das nur künstlerisches Spiel ist, gut. Sicher entbehrt es nicht der Anstrengung, und es löst vielleicht die Frage nach den Auswahlkriterien der zwar thematisch verbundenen, letztlich aber beliebig wirkenden Zitate, wenn man eine zweite Gemeinsamkeit in den Kontextbezügen entdeckt. Obwohl auf dieser Ebene der sichtbare Texthorizont mehr als einmal transzendiert wird, bewahrt das Schreiben als thematische Auseinandersetzung mit den Positionen Frischs durchgängig seinen Charakter. Schuld und Identität, die Beziehung zwischen den Geschlechtern, hier wird das Spiel zum Ernst, hier findet die Liebe zum Tod.

Frischs virtuoser Umgang mit dem Bildnisverbot wird mit einer kontingenten menschlichen Erfahrung konfrontiert und, wenn man so sagen dürfte: biblisch-archaisch beantwortet. Nicht, daß Johnson Frisch widerlegt: Daß Hinterhands Erfahrung zum Tod führt, ist theoretisch nicht zu begründen, ist weder notwendig noch zufällig. In dieser Weise »entschieden« antwortet die *Skizze eines Verunglückten* nicht nur auf die *Skizze eines Unglücks* – indem das Moment des Zufalls dekonstruiert wird –, sondern auch auf *Montauk* – dessen Ton und Aufbau adaptiert werden. Dezidiert bezieht sie Position zu *Gantenbein*, behauptet den Namen als bedeutungsvoll und die Unmöglichkeit, den Zufall zu instrumentalisieren, weil die Grenzen des einzelnen Menschen auch seine Phantasie einschließen. Gegen die vielen möglichen Lebensentwürfe beharrt Hinterhand, beharrt Johnson auf dem einen und zeigt, auch sich selbst, was es heißt, ein Leben völlig an ein anderes Leben zu binden. Ein solcher Entwurf macht das Scheitern zur Notwendigkeit, und er bedeutet eine Wendung gegen die Vielfalt der Bilder – nicht ihre Widerlegung. Den Rollen, die Frisch seinen Figuren als Alternativen gestattet, entspricht in der *Skizze* keine diskursive Reflexion auf die Möglichkeit der Selbsttäuschung. Episch ausgesparte Gewalt vergegenständlicht sich in einer Sprache von beeindruckender Kraft, die sich am Ende gegen sich selbst wendet – und ihr Vor-Urteil als Urteil spricht.

Das Fazit Hinterhands ist ebenso sentimental wie resignativ, vor allem aber unheilbar stolz. Diesem Stolz, dieser Sprache ist aber moralisierend nicht beizukommen. Sonst geschieht, was geschehen ist: Der Text wird reduziert auf das Schicksal einer literarischen Figur, die literarische Figur auf die vermutete Lebenserfahrung einer realen Person. Solche Interpretationen sind so unlegitimiert wie unerbittlich: sie igno-

rieren den Text als Text, und tun ihm so an, was sie dem Autor vorwerfen.

Zu guter Letzt, der Liebe wegen, ein Nachsatz zu den Kundschaftern von der autobiographischen Front. Das Pathos einzelner Passagen, speziell auch des letzten Kapitels, irritiert beim zweiten Lesen, wie es beim ersten fasziniert. Wenn man denn nicht anders kann, als die Novelle auf ihr autobiographisches Substrat zu beziehen: Wer sagt, daß das Ganze (nur) eine Abrechnung und nicht (auch) eine Liebeserklärung wäre, daß hier die Gewalttat nicht eine gewaltige Liebe ausdrückt?

His life, as well as his death,
was a product of his civilization.
When space ended, he hit time.
That is to say, us.

Ulrich Fries, Kolonnenweg 43, 24226 Heikendorf
London – New York – Heikendorf, 1994–1998