
Johnson-Jahrbuch

Band 6/1999

Herausgegeben von
Ulrich Fries und Holger Helbig

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson III, 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 3-525-20905-3

© 1999, 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

Matthias Göritz

Die Ethik des Geschichtenerzählens in Uwe Johnsons Mutmassungen über Jakob

Denn in der echten Tragödie
stirbt nicht der Held, sondern der Chor.
Josif Brodskij¹

Nelson Goodman hat in seinem Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* wiederaufnehmenden Hauptwerk *Ways of Worldmaking* eine Spur vorgegeben, die fiktionaler Literatur eine ähnlich starke Formung unseres Weltverhältnisses zuschreibt wie beispielsweise der Wissenschaft. So gesehen ist es unumgänglich »that the arts must be taken no less seriously than the sciences as modes of discovery, creation and enlargement of knowledge in the broad sense of advancement of the understanding, and thus that the philosophy of art should be conceived as an integral part of metaphysics and epistemology«.²

Literatur als eine besondere Art der Welterzeugung also, mit der wir uns unserer Lebenszusammenhänge und unseres Bezogeneins versichern. Unter dieser Voraussetzung begreife ich Literatur als Möglichkeit, Problemsituationen in einem fiktionalen Raum durchzuspielen und Lösungsmöglichkeiten zu erarbeiten, wie sie uns sonst nicht gegeben sind. Dies geschieht nicht als eine lediglich private und subjektive Sprachspiel-

1 Brodskij, Josif: Das Volk muß die Sprache der Dichter sprechen. Rede bei der Entgegennahme des Nobelpreises für Literatur, in: ders., *Flucht aus Byzanz. Essays*, Frankfurt am Main 1991, S. 7-20, hier: S. 16.

2 Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, S. 102.

veranstaltung, sondern ist per se als Kunstform intersubjektiv mit dem kulturellen Gedächtnis verknüpft.

Was ich im folgenden vorschlagen möchte, ist eine Lesart des Romans *Mutmassungen über Jakob*, die nach Funktion und Konsequenzen des Erzählens fragt, also Poiesis und Praxis in einem engen Verhältnis denkt.

Erzählen als Welterzeugung und Weltzugang ist von fundamentaler Bedeutung. Literarische Muster, wie die des Bildungsromans, der attischen Tragödie, der großen geschichtlichen und kulturellen Erzählungen des Marxismus und der (marktwirtschaftlichen) Freiheitsidee hatten und haben für uns und unser Leben Konsequenzen. Diese Muster sind in literarischen Erzählungen erfunden, reproduziert und reflektiert worden. Hält man am Konzept von Aufklärung fest, ist man verpflichtet, sich der Bedeutung dieses Erzählens – seiner positiven Möglichkeiten und seiner Gefahren – bewußt zu sein.³

Uwe Johnson hat diesen Problembezug in seinem Werk immer verfolgt und kommentiert. Anhand seiner *Mutmassungen* möchte ich diesen Zusammenhang exemplifizieren.

1. Genreeinbettung

Der Roman *Mutmassungen über Jakob* ist Mitte der fünfziger Jahre in einer besonderen kulturpolitischen Situation geschrieben worden. Vor diesem Hintergrund gewinnt meine Ausgangshypothese, Johnson habe mit den *Mutmassungen* an einer Form der gerechten Darstellung auf der Ebene sowohl der Geschichte als auch der Erzählung gearbeitet, besondere Prägnanz.

Ein Genre ist ein literarisches Erkundungsmuster, mit dem wir uns die Welt erzählend strukturieren. Es ist sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch wirksam. Die Grundstruktur des Genres bleibt fest, während die Geschichte eines Romans, der nach solch einem Muster erzeugt wird, höchst variabel ist. Ein Genre erzeugt aber noch mehr. Es entwirft gewissermaßen, z.B. im Entwicklungsroman, ein »Formular«, nach dessen Vorlage wir uns unsere Lebensgeschichten entwerfen. Das konstruktive und normative Element dieses »Erkenne und vergleiche dich«

3 Am Ende der Postmoderne sind so alle Diskurse zur Poesie hin geöffnet. Ich gehe davon aus, daß bestimmte Bereiche menschlichen Wahrnehmens und Sinnverstehens narrativ strukturiert sind.

macht den Entwicklungsroman als exemplarisches Muster auch zu einem soziologisch und moralisch aktiven Biographiepassepartout.⁴

Die besondere Situation in der DDR läßt sich dadurch charakterisieren, daß die SED ihre Kulturpolitik deutlich als innenpolitisches Mittel gebraucht hat.⁵ In diesem Sinne ist das Entstehen einer Fülle von sozialistischen Entwicklungsromanen, in denen der Weg eines Individuums zur »parteilichen Überschau«, also vom »Ich zum Wir«,⁶ beispielhaft vorgestellt wurde, als ein an das selbstlegitimatorische Bedürfnis der Politik Rückgekoppeltes zu verstehen. Für den Schriftsteller erwächst daraus ein moralischer Auftrag (ein der Darstellung des Guten und des Bösen verhafteter), einer, so möchte man sagen, den der Autor Johnson für sich gleichzeitig angenommen – und, was die Art und Weise der Ausführung in seinen Romanen betrifft, abgelehnt hat. Die geforderte Erziehung durch Literatur hat den Entwicklungsroman als »literarisches Grundmodell für den folgenden Zeitraum«,⁷ also die Aufbau-literatur der fünfziger Jahre, fixiert.

Dieses Erzählmuster beschreibt den »Entwicklungsweg eines Einzelhelden aus der negativen Werthaltung (sei es im Banne des Faschismus oder nur im individualistisch beschränkten Beiseitestehen) zur »Ankunft im Sozialismus« bzw. zu einer Lebenseinstellung, bei der die individuelle Perspektive mit der der Partei eng korrespondiert (was bisweilen erst nach vielen Stationen und Rückschlägen erfolgt)«. ⁸ Als exemplarisches Beispiel für einen solchen Roman kann Eduard Claudius' *Menschen an unserer Seite*⁹ von 1951 stehen. .

4 Vgl. Hillmann, Heinz: Alltagsphantasie und dichterische Phantasie. Versuch einer Produktionsästhetik, Kronberg 1977, S. 158–169; Scheffer, Bernd: Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie, Frankfurt am Main 1992.

5 Vgl. Schmitt, Hans-Jürgen: Literaturbetrieb als Staatsmonopol, in: ders. (Hg.), Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 11: Die Literatur der DDR, München 1983, S. 45–77.

6 Vgl. Handbuch für den Kulturfunktionär, Berlin 1961, S. 256ff.

7 Trommler, Frank: Von Stalin zu Hölderlin. Über den Entwicklungsroman in der DDR, in: Basis 1971, H. 2, S. 141–190, hier: S. 155.

8 Ebd.

9 Claudius, Eduard: Menschen an unserer Seite, Berlin 1951. Vgl. dazu den Aufsatz von Heinz Hillmann: Subjektivität in der Prosa, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 11 (Anm. 5), S. 385–434. Hillmann zeigt, »daß die ästhetische Konzeption des Romans das Problem der Subjektwerdung aller nur exemplarisch an einem einzelnen, einem Helden also (und seiner Frau) vordemonstriert und gerade nicht als einen Vergesellschaftungsprozeß aller gestalten kann«, und folgert: »Damit verkehrt sich die ästhetische Kommunikation Autor – Leser genau so ins Autoritäre wie der soziale Prozeß im Roman« (ebd., S. 388f.).

Johnson beschreibt in einem Podiumsgespräch 1964 die der Literatur in der DDR zugewiesene Funktion, »das Bewußtsein ihrer Leser zu verändern« als »eine ganz ausgesprochen sozialaktivistische Aufgabe«. ¹⁰ Was als Auftragsarbeit ¹¹ eingefordert wird ist die Synchronisation der individuellen Geschichte mit der Gesamtgeschichte. Beiden wird ein Muster unterlegt. Die große marxistische Erzählung von der Emanzipation des Menschgeschlechts als (Selbst)befreiung aus der Knechtschaft des Mehrwerts und der Ungerechtigkeit der bürgerlichen Gesellschaft beansprucht für sich die Einsicht in die Logik der Geschichte. Der sozialistische Bildungsroman mit seiner zentralen Heldenkonzeption beansprucht für sich dieselbe auf der Ebene der Biographie. Beide Metanarrationen ¹² erzählen von einem festen Standpunkt auf das Gute zu, das da kommen wird, wenn der Leser sich nur richtig und einsichtig verhält. Lesens- und Lebensweg stehen hier unter einem immensen erzählerischen Formungsdruck. An eben diese Konzeptionen ist der *Mutmassungen*-Roman strukturell mehrfach gekoppelt – denn auch das oppositionelle Muster ist auf das Genre, wenn auch negativ, bezogen. Johnsons immer wieder zitierte Aussage aus dem Essay *Berliner Stadtbahn*: »Wo steht der Autor in seinem Text? Die Manieren der Allwissenheit sind verdächtig«, ¹³ wendet sich erzählethisch gesehen gegen dieses Parteischreibprogramm. Angriff ist ihm nicht so sehr das auktoriale Erzählen in Balzac'scher Manier als solches, sondern die Verpflichtung auf eine monopolistisch erzeugte und

10 Zitiert nach: Gansel, Carsten: Das Puzzle-Prinzip – Erzählen als Prozeß der Wahrheitsfindung. Uwe Johnson im Kontext der DDR-Literatur, in: ders./Jürgen Grambow (Hg.), *Biographie ist unwiderruflich ...*, Materialien des Kolloquiums zum Werk Uwe Johnsons im Dezember 1990 in Neubrandenburg, Frankfurt am Main 1992, S. 107-128, hier: S. 122. Die Ost-West-Diskussion wurde geleitet von Hans Werner Richter, an ihr nahmen teil: Hermann Kant, Max Walter Schulz, Paul Wiens und auf westlicher Seite Heinz von Cramer, Günter Grass, Uwe Johnson.

11 Uwe Johnson formuliert in seinen *Vorschlägen zur Prüfung eines Romans* (erstmalig veröffentlicht 1973) dieses Problem und zugleich seine Hoffnung: »Wenn eine Gruppe im Besitz der Macht bei den Romanschreibern des Landes eine Version der Vergangenheit in Auftrag gibt, wie sie nicht verlief, oder ebenso, einer Gegenwart, wie sie sein sollte nach den Wünschen der Regierung, wird die Erinnerung an die tatsächlichen Vorgänge, desgleichen die Kenntnis davon, bei den Lesern die Oberhand behalten.« Johnson, Uwe: *Vorschläge zur Prüfung eines Romans*, in: Rainer Gerlach/Matthias Richter (Hg.), Uwe Johnson, Frankfurt am Main 1984, S. 30-36, hier: S. 35.

12 Unter Metanarrationen oder großen Erzählungen (*grand recits*) verstehe ich solche mit legitimierender Funktion. Vgl. Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen*. Ein Bericht, Wien 1986.

13 Johnson, Uwe: *Berliner Stadtbahn* (veraltet), in: ders., *Berliner Sachen*, Frankfurt am Main 1975, S. 7-21, hier: S. 20f.

dabei schon vorgegebene Wahrheit und ihre Implikationen. Im Roman wird dies in der Figur von Rohlf's deutlich, der eine solche Erzählweise (»Über die Notwendigkeit kann niemand urteilen als die Partei, wir, gewissermassen ich«)¹⁴ ebenso vertritt wie die daran gekoppelte materialistisch-marxistische Ethik.

Johnsons Roman ist so auch bezogen auf die Brecht-Lukács Debatte¹⁵ zu lesen. Lukács' normative Poetik mit ihrem Totalitätsanspruch sowohl an die erzählte als auch an die gelebte Welt, mit ihrem am Helden exemplifizierten kollektiven Heroismus, versucht die verlorengegangene Einheit der Antike und ihrer geschlossenen Ausdrucksform des Epos wiederherzustellen. »Der sozialistische Realismus, das proletarische Epos als erhabener Endpunkt«¹⁶ der Gattungsgeschichte, hat Strehlow diesbezüglich prägnant formuliert. Dieses Epos verlangt als Musterbild nach dem *einen* Erzähler, der *einen* übergeordneten Perspektive, die den Helden durch die Schwierigkeiten des Lebens leitet: gefährdet, aber immer sicher, immer aufgehoben im großen Ziel. Der Erzähler erzählt seine Geschichte im Besitze der Wahrheit – Johnsons aus der *Stadtbahn* zitierte Aussage faßt dieses Verhältnis als Opposition. Was der Erzähler, und damit auch der Autor, tun soll, ist die »schwierige Suche nach der Wahrheit ausdrücklich vorführ[en], indem er seine Auffassung des Geschehens mit der seiner Personen vergleicht und relativiert, indem er ausläßt, was er nicht wissen kann, indem er nicht für reine Kunst ausgibt, was noch eine Art der Wahrheitsfindung ist«.¹⁷ Colin Riordan begreift in seiner Untersuchung *The Ethics of Narration*¹⁸ die beiden poetologischen Texte *Berliner Stadtbahn* und *Vorschläge zur Prüfung eines Romans* als Reflexion über moralische Kategorien des Erzählens, deren zentrales Leitprinzip für Johnsons literarische Arbeiten der Begriff der Wahrheitsfindung ist.

In diesem Sinne – insofern es sich um die begriffliche Reflexion von Geltungsansprüchen erzählerischer Handlungen und die Formulierung

14 Johnson, Uwe: *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt am Main 1974, S. 126.

15 Vgl. dazu vor allem Strehlow, Wolfgang: *Ästhetik des Widerspruchs. Versuche über Uwe Johnsons dialektische Schreibweise*, Berlin 1993, S. 33ff.

16 Ebd., S. 41.

17 Johnson, *Stadtbahn* (Anm. 13), S. 20f. Das gilt, so möchte ich behaupten, für die beiden zuerst veröffentlichten Romane, also die *Mutmassungen* und *Das dritte Buch über Achim*, in ähnlichem Maße. Vgl. dazu Helbig, Holger: *Beschreibung einer Beschreibung. Untersuchungen zu Uwe Johnsons Roman »Das dritte Buch über Achim«*, Göttingen 1996. Die *Mutmassungen* legen ihren Fokus jedoch über die komplexere Figuration mehr auf die erzählte Geschichte, als das *Dritte Buch* es tut.

18 Riordan, Colin: *The Ethics of Narration. Uwe Johnson's Novels from »Ingrid Babendererde« to »Jahrestage«*, London 1989, S. 32-34.

eines Sets von ethisch gehaltvollen Regeln für das Erzählen handelt – geht es hier tatsächlich um Ethik.

Die erste Verpflichtung, die dem Erzähler aus dem Mißtrauen an den »Manieren der Allwissenheit«¹⁹ erwächst, ist die der »erzählerischen Ehrlichkeit«: Er soll zugeben, daß er erfunden hat. Er soll nicht verschweigen, daß seine Informationen lückenhaft sind und ungenau. Ich nenne das den *Imperativ der fiktionalen Transparenz*.

Die zweite Verpflichtung beruht auf einem Passus aus den *Vorschlägen zur Prüfung eines Romans*:

Jeder sachliche Irrtum, ob er bei einem historischen Datum passiert oder bei der Unschuld eines Staatsmanns am Tode von Millionen Menschen, an dem er schuldig ist; jede Schlampigkeit in der Arbeit, jede lügenhafte Spekulation gilt als Grund zur Beschwerde, in schlimmeren Fällen als Anlaß zu öffentlichem Protest, in den schwersten Fällen die Verwandlung des Buches in Altpapier.²⁰

Die Anwendung dieses *Imperativs der Genauigkeit und erzählerischen Integrität* ist biographisch belegbar in der Ablehnung Johnsons, das *Babendererde*-Manuskript noch einmal »im Sinne unserer Debatte«²¹ zu überarbeiten, wie es ein DDR-Verlag ihm zwecks Veröffentlichung anempfahl. Eine »Umschreibung wäre dem Verfasser an die Substanz dessen gegangen, was er als Wahrheit für vertretbar, für belegbar hielt« (BU, 89), so begründet Johnson das in seinen Frankfurter Vorlesungen (veröffentlicht als erinnerte »Begleitumstände« seines Schreibens) später.

Riordan weist selbst auf das Problem hin, daß diese ethisch begründete Ablehnung des allwissenden Erzählers in der *Berliner Stadtbahn* 1961 an den *Mutmassungen* – konzipiert 1958, erschienen 1959 – gemessen eine nachträgliche Reflexion darstellt, die mit den Strukturen der frühen Romane, *Ingrid Babendererde* (bis 1985 unveröffentlicht) und *Mutmassungen über Jakob*, erst einmal verglichen werden müßte.²²

Daran anknüpfend möchte ich den Perspektivbereich einer in Literatur und nicht in Philosophie aufgefundenen ethischen Position anhand des Romans *Mutmassungen über Jakob* noch erweitern. Schon die oben gezeigte Verortung des Romans in einem literarischen Handlungsfeld, das den Roman als kommunikatives Handeln und gesellschaftlich-wirkende Praxis versteht, macht die Verknüpfung deutlich, die Erzählen

19 Johnson, *Stadtbahn* (Anm. 13), S. 20.

20 Johnson, *Vorschläge* (Anm. 11), S. 33.

21 Johnson, Uwe: *Begleitumstände*. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1980, S. 89.

22 Riordan, *Ethics* (Anm. 18), S. 4f. und S. 34.

und Ethik zwangsläufig miteinander verbindet. Im *Jakob*-Roman geht es sowohl auf der Ebene der Darstellung als auch auf der der dargestellten Geschichte um diesen Nexus.

Die Figuren des Textes orientieren sich an unterschiedlichen Wertmustern. Durch ihre an differente Normen gekoppelten Handlungen entstehen Konflikte. Philosophisch gesehen, ließen sich diese erzählerisch dargestellten Konflikte als situationsorientierte Empirisierungen, als komplexe Fallbeispiele nutzen, in denen sich eine moralische Argumentation als Lösung bewährt, oder eine Ethik ihren Beschreibungsapparat sinnvoll testen kann.²³ Ich will hier jedoch von der anderen, der literarischen Seite her vorgehen. Johnson hat immer wieder betont, er wolle eine Geschichte erzählen und nicht etwa eine Moral. »Mit dem Roman ist die Geschichte versprochen. Was dazu gesagt wird, sagen Sie.«²⁴

Aber eine Moral im Sinne einer festgesetzten Antwort auf Fragen, wie ich mich verhalten, handeln, leben soll, liefert der Roman nicht. Doch die eben genannten Fragen können Gegenstand eines Romans sein und dort verhandelt werden. Was diese ethisch ausgerichtete Konzeption des Romans einbringt, möchte ich nun an den *Mutmassungen* zeigen.

2. Erzählung und narrative Gerechtigkeit

Erzählt wird die Geschichte des Dispatchers bei der Reichsbahn, Jakob Abs. Am Anfang des Buches steht aber das Ende Jakobs. Sein Tod ist Erzählanlaß. Drei Erzählweisen sind miteinander verwoben: die inneren Monologe Gesine Cresspahls, die des Hauptmanns des Staatssicherheitsdienstes Rohlf und die Jonas Blachs. Sie wechseln sich ab mit einem, wie man mit Gerard Genette formulieren kann, heterodiegetischen Erzähler.²⁵ Dazu kommen drei Dialoge: zwischen Jonas und Jöche – einem

23 Vgl. z.B. Diamond, Cora: Martha Nussbaum and the Need for Novels, in: Ludwig Nagl/Hugh J. Silverman (Hg.), Philosophie und Literatur, Wien 1994, S. 67–93.

24 Johnson, Vorschläge (Anm. 11), S. 35.

25 Darunter ist ein Erzähler zu verstehen, der nicht in der Geschichte vorkommt. Der Erzähler in den *Mutmassungen* bezeichnet sich aber an mehreren Stellen mit Ich oder Wir; er kann sich jederzeit in die Erzählung einmischen und Kommentare abgeben, z. B.: »Ich hätte den Suezkanal auch nicht an einem beliebigen Dienstag verstaatlicht« (MJ, 270). Mit Genette steht jede Narration per definitionem virtuell in der ersten Person. Die Funktion des Ich (bzw. Wir) kann dann a) das Fingierende am Erzählakt betonen oder b) deutlich machen, daß jetzt die Person des Erzählers eine Wertung

ehemaligen Kollegen Jakobs –, Jonas und Gesine – die einmal ein Liebespaar waren – und zwischen Gesine und Rohlfs.

Die Dialoge sind jeweils auf 4 Kapitel des Romans verteilt. Kapitel 1 und 2 werden bestritten vom Dialogpaar Jonas und Jöche, Kapitel 3 von Jonas Blach und Gesine, sowie Kapitel 4 von Gesine und Rohlfs. Kapitel 5 fällt allein auf Grund seines geringen Umfangs auf. Es zeichnet sich formal durch das gänzliche Fehlen der Dialog- und Monologpartien aus; es wird allein vom Erzähler erzählt. In Kapitel 5 wird das Zustandekommen der die ersten vier Kapitel wesentlich gestaltenden Dialoge nachgeliefert. Anfang und Ende bilden somit eine Art Rahmenerzählung, deren zeitlicher Umfang sich auf die Tage vom 8.–10. November 1956 erstreckt.

Zunächst hatte Johnson, wie er mehrfach anmerkt,²⁶ »auf ganz treuherzige Weise« versucht, den Roman mit einem allwissenden Erzähler und in einer chronologischen Ordnung zu schreiben, »aber dann ergaben sich stilistische Schwierigkeiten, etwa von der Art, daß ein unbeteiligter Erzähler nicht gut die entschiedene Haltung und Meinung von Herrn Rohlfs wiedergeben kann, ohne sich in seiner allzu kritischen oder allzu ironischen oder allzu feindseligen Art dazu zu verhalten. Das schadet natürlich der Gestalt Rohlfs und darum wurde aus Herrn Rohlfs ein innerer Monolog.« (BU, 185)

Natürlich kann ein allwissender Erzähler durchaus Rohlfs Gedanken und Haltungen erzählen (etwa in der Form: Als Rohlfs Jakob das erste Mal länger beobachtet, dachte er: »Gut. Aber nach zwei ganzen Tagen sollte man wissen was man braucht, was ist also los mit ihm?«).²⁷ Aber durch diese Erzählung mit Nullfokalisierung und Einblick in alle Figuren würde das epische Universum in einer für den *Mutmassungen*-Roman ganz relevanten Weise verändert.

abgibt, sich einmischt. Punkt a) hätte eine testimoniale Funktion, Punkt b) eine stärker ideologische. Beide Funktionen werden in den *Mutmassungen* vom Erzähler ausgefüllt. Die letztere sieht Genette im Dienste des Realismus. Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, München 1994. In meiner erzähltheoretischen Terminologie orientiere ich mich im weiteren an diesem Buch.

26 Vgl. BU, 132; Bienek, Horst: Uwe Johnson, in: ders., Werkstattgespräche mit Schriftstellern, München 1962, S. 85–98; Roloff, Michael: An Interview with Uwe Johnson, in: *Metamorphosis Literary Magazine* 4 (1964), S. 33–42. Neustüss, Anselm: Über die Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Gespräch mit Uwe Johnson, in: Gerlach/Richter, Uwe Johnson (Anm. 11), S. 39–48.

27 Vgl. MJ, 25.

Läßt man Rohlf's selber erzählen, wie er sieht, wertet und denkt, dann gesteht man ihm eine eigene Perspektive zu, die dem Leser unmittelbar und nicht vermittelt entgegentritt.

Im übrigen wird hier Johnsons Aussage, daß er nicht mit Figuren umgehe, sondern mit Personen als ernstzunehmendem Gegenüber, bereits vorstrukturiert. Kategorial bleibt Herr Rohlf's eine erfundene Figur; die Entscheidung, ihn als Person zu sehen, ist somit eine ethische Entscheidung, die die Frage der erzählerischen Behandlung betrifft.

Rohlf's, der Stasihauptmann, ist jemand, dem der Erzähler in der ersten Fassung der *Mutmassungen* nicht unbeteiligt gegenüberstehen konnte. Das aus dieser Passage ablesbare Interesse Johnsons ist auf einen unbeteiligten Erzähler gerichtet. Der nicht-wertende Erzähler, der auch die Figur Rohlf's selbst reden läßt, stellt seine Perspektive neben die anderen und reiht Rohlf's Stimme als gleiche unter gleichen ein – er führt dadurch einen Akt narrativer Gerechtigkeit im Erzählgeschehen aus. Dennoch bedeutet die Entscheidung, eine Figur selbst sprechen zu lassen, in demselben Maße einen selektiven Akt, wie die Entscheidung, eine Figur nur durch die Erzählerinstanz zu vermitteln. Diese Auswahl der narrativen Einstellungen und Modi der Darstellung (Dialoge) hat Konsequenzen für die Informationsvergabe der erzählten Geschichte.

Man kann diese Rücknahme des allwissenden Erzählers mit Riordan einen fingierenden Akt nennen, »an illusion of restricted cognition«,²⁸ zeigt sich doch an vielen Stellen,²⁹ daß der Erzähler durchaus vollen Zugriff auf jede gewünschte Information hat. Aber die selbstauferlegte Dezentralisation und Pluralisierung der Erzählinstanz hat eine eindeutige Funktion: Sie verhindert die Bildung eindeutiger kausaler Ketten beim Leser. Narratologisch gesprochen werden Unbestimmtheitsstellen in den Text eingebaut, werden Informationen vorenthalten, Ellipsen produziert, die erst später von der Erzählung ausgefüllt werden.

Als Beispiel genügt ein Hinweis auf Anfang und Ende der *Mutmassungen*. Sie sind als Ein- und Ausgänge des epischen Universums besonders signifikant, da sie die Grenzen der Erzählung definieren.

Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen.

– Aber er ist doch immer quer über die Rangiergleise und die Ausfahrt gegangen [...] (MJ, 7).

28 Riordan, *Ethics* (Anm. 18), S. 48.

29 Vgl. ebd., S. 38f.

Was hier vorliegt, ist ein *in medias res*-Anfang des heterodiegetischen Erzählers, der dann leicht variiert vom ersten Dialogpartner wiederholt wird. Daß der Jöche heißt, erfahren wir aber erst später, da die dialogischen Sprecher in Diderotscher Manier mit Gedankenstrichen zwar kenntlich gemacht, jedoch nicht mit Namen benannt sind.

Das Anfangsgespräch zwischen Jöche und Jonas wird erst im 5. Kapitel vom Erzähler verortet und sein Zustandekommen mit einer leitmotivischen Variante des Anfangssatzes nachgeliefert: »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‹« (MJ, 304). Johnson hat auf die oft geäußerte Kritik an seinem Anfang als ›Verrätselung‹ mit dem Hinweis auf die »realistische Situation« reagiert, die eben nicht davon ausgeht, »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«, ³⁰ sondern um eine »Situation des Alltags, das Zuhören bei einem Gespräch anderer«, hier also »am Nebentisch im Krug von Jerichow«. ³¹

Das »generative Vermögen des ersten Satzes« ³² rührt aus seinem iterativen (»Aber Jakob ist immer ...«) und gleichzeitig widersprechenden Charakter (»Aber ...«). Er konstruiert eine Spannung, fordert als Gegensatz zum immer wiederkehrenden Normalen ein singulativ erzähltes Ereignis. Das wird dann auch vom zweiten Sprecher nachgeliefert – der Tod Jakobs, seine Umstände, seine vermuteten Ursachen: »Nun sieh dir mal das Wetter an, so ein November, kannst keine zehn Schritte weit sehen vor Nebel, besonders am Morgen, und das war doch Morgen, und alles so glatt. Da kann einer leicht ausrutschen« (MJ, 7). »Analytisches Erzählen« hat Popp dieses durchgängige Prinzip von »unvorbereitetem Einsetzen und nachträglicher Entschlüsselung« für die Mikro- und Makroebene genannt. ³³

30 Vgl. Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman, Frankfurt am Main 1976, S. 43f.

31 Ebd., S. 43.

32 Neumann, Uwe: »Behandeln Sie den Anfang so unnachsichtig wie möglich«. Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson, in: Johnson-Jahrbuch Bd. 3, Göttingen 1996, S. 19–49, hier: S. 33.

33 Popp, Hansjürgen: Einführung in Uwe Johnsons Roman »Mutmaßungen über Jakob«, Stuttgart 1967, S. 7. Vgl. auch: Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung, München 1975, S. 17. Weber bestimmt eine »analytische Erzählkonstruktion« als reale oder fiktive Rekonstruktion eines außerliterarischen Erfahrungsmusters.

Das zweite Genre, an dem sich der Roman von seiner Erzählweise her orientiert, ist das des Detektiv- oder Kriminalromans. Am Anfang der Geschichte steht der Tod, den die Erzählung aufzuklären versucht. Der Hinweis auf Johnsons Lehrer Bloch und dessen Aufsatz über den Detektiv- oder Kriminalroman, der die Charakteristik des Genres als Detektion der Geschichte aus dem »Dunkel des Anfangs«³⁴ beschreibt, ist schon Standard. Die metaphysische Komponente dieses Erzählschemas ist eminent. Sie zielt auf Wiederherstellung der gestörten Ordnung durch Aufklärung. »Letzten Endes ist die Grundlage der Philosophie (und jeder Psychoanalyse) die gleiche wie die Grundlage des Kriminalromans: Wer ist der Schuldige?«, formuliert Umberto Eco prägnant.³⁵ Detektivroman und Bildungsroman sind zwei ungleiche Brüder. Von der zentralen Figuration her wird deutlich, daß eine Umkehrung des positiv-teleologischen Bildungsschemas vorliegt. Trotzdem werden im ersten Kapitel der *Mutmassungen* in mehreren Analepsen, also Rückgriffen des heterodiegetischen Erzählers, die typischen Entwicklungsstationen einer Bildungsgeschichte – Elternhaus, Kindheit, Liebe, Beruf – erzählt. Könnte vom Genre des Detektivromans her der Fall kausal aufgeklärt, also erzählt werden, warum das Bildungsmuster des eudämonisch unentfremdeten Arbeitsvollzuges scheitert, so wäre die sozialistische Welt wiederhergestellt, zumindest in ihrer utopischen Perspektive. In Jakob ist diese Ordnung verwirklicht gewesen. Rohlfes vertritt hier den Aufklärungstyp des Detektives exemplarisch.

Tatsache ist, daß der Erzähler eine umfassende Stellungnahme verweigert. Das Erzählprinzip heißt: nicht eine kausalgeknüpfte Fabel, und analog dazu eine Moral, eine Erkenntnis abzuliefern, sondern den Prozeß der Erzeugung einer Geschichte zu vermitteln.

3. Geschichte und Geschichten

Wie schwer es aber überhaupt ist, eine Geschichte zu erzählen, und welche Konsequenzen der narrative Akt für das zu erzählende Ereignis hat, wird in den *Mutmassungen* mehrfach thematisiert. Auf der Ebene der erzählten Geschichte zeigt sich dies in der Schwierigkeit, eine Benennung für ein Ereignis zu finden.

34 Bloch, Ernst: Die Form der Detektivgeschichte und die Philosophie, in: Die neue Rundschau 71, 1960, S. 665–675, hier: S. 675.

35 Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose. München 1986, S. 64.

Gleich auf der zweiten Seite des Buches wird die schnell mit Begriffen operierende monopolistische Perspektive, die eine Einbettung des Todes von Jakob in ihre Erzählung vom Aufbau des Sozialismus vornimmt, im Gespräch von Jöche und Jonas scharf kritisiert: »Wenn sie auch gleich wieder Worte gefunden haben von tragischem Unglücksfall und Verdienste beim Aufbau des Sozialismus und ehrendes Andenken bewahren: der sich das aus den Fingern gesogen hat weiss es gewiß besser, wär schon einer« (MJ, 8).

Dem »sie« der herrschenden kulturellen Erzählweise, der Parteiperspektive, wird ihr eigener Trauersoziolekt ironisch entgegengehalten. Aus der Perspektive von Jonas wird die Angemessenheit der Benennung des Ereignisses von Jakobs Tod bezweifelt. Die Worte vom »tragischen Unglücksfall« und »Verdienste beim Aufbau des Sozialismus« sind Sammelbegriffe, die das Ereignis in einen bestimmten Erzählnexus stellen. Hinter jedem dieser Begriffe steckt eine Erzählung, die aufgerufen wird und das Ereignis in einen Sinnzusammenhang einbettet, ihm Kausalität verleiht.

Tragik und Unglück sind nahezu inkommensurable Begriffe. Tragik verweist auf die unabwendbare Notwendigkeit, mit der etwas geschieht, Unglück auf die Kontingenz eines Ereignisses. Diese Amalgamierung erzeugt, wenn man sie genau betrachtet, Ironie. Die Wendung von den »Verdiensten« beim »Aufbau des Sozialismus« nobilitiert den Gestorbenen in Hinblick auf seine Teilhabe am großen Projekt »Sozialismus«.

Tod kommt in der DDR-Literatur der Aufbaujahre eigentlich nicht vor. Er paßt nicht in die herrschende Erzählung von der Emanzipation und dem Aufbau einer gerechten Gesellschaft. Der Tod ist von der gesellschaftlichen Narration aus nur legitimiert als Heldentod, als Opfer für das große Ziel. Im Gegensatz dazu löst der Tod Jakobs in den *Mutmassungen* eine Rückschau aus, strukturiert das Gewesene auf einen im Jetzt abgebrochenen Zustand der Leere und Abwesenheit, birgt keine Zukunft für den Toten als die des Erinnerns.

Das hier in der Figurenrede dargestellte Problem der richtigen Benennung für ein Ereignis ist im Roman kein Einzelfall. Als Marie Abs, Jakobs Mutter, von Rohlf's befragt wird und daraufhin in den Westen geht, fragen sich Jonas und Jöche, wie Cresspahl Jakob die Nachricht wohl übermittelt hat:

– Zu denken dass Cresspahl ihm ja ein Telegramm geschickt haben muss. Was telegraphiert Cresspahl nun in solchem Fall? oder vielleicht frage mal: was findet einer hier überhaupt für Worte?

– Es darf nicht drin stehen was vorgefallen ist, ich würd auch nichts andeuten, aber nun erfinde mal was, dringend muss es auch sein, denn er hätt ja gar nicht Ruhe nehmen können ohne was in Händen und hinfahren. (MJ, 70)

Der Erzähler reagiert auf diese »Mutmaßungen«, die ihm den Einsatz geben und beschreibt Jakob, wie er das Telegramm von Cresspahl bekommt und ein zweites Mal im Zug nach Jerichow »las wie Cresspahl es nannte. Ja aber Cresspahl hatte sich gar nichts gedacht. DEINE MUTTER IST ZUM WESTEN=CRESSPAHL« (MJ, 71).

Neben diesem Beispiel für den Zugriff des Erzählers auf den Raum, die Zeit, die Gedanken Jakobs und seine Augen, die den Brief lesen, alles Beispiele für eine nicht festgelegte Fokalisierung, die kennzeichnend für auktoriales Erzählen ist, kann man hier sehen, wie das Nebeneinanderlegen von Figurenperspektiven und Erzählerperspektive ein Ereignis und seine Benennung vergleichbar macht. Hier wird sowohl die Problematisierung des grundsätzlichen Verhältnisses von Sprache und Ereignis, die Jonas in den Raum stellt (»was findet einer überhaupt für Worte?«), als auch Jöches Hineinversetzen in die Lage Cresspahls und Jakobs mit seinem impliziten Verdacht, daß das Telegramm gelesen wird und die Formulierung einer »Republikflucht« Konsequenzen hat (»ich würd auch nichts andeuten«), vom Erzähler ironisch mit Cresspahls unverschlei-erter Minimalerzählung des Vorgangs (»DEINE MUTTER IST ZUM WESTEN«) konfrontiert. Gezeigt werden die unterschiedlichen Sichtweisen und Interpretationen der Figuren. Jöche und Jonas können nicht wissen, was in dem Telegramm gestanden hat. Trotzdem sind ihre Vermutungen relevant. Sie zeigen, was die an der Geschichte beteiligten Figuren denken. Erst das macht sie komplett und verweist so wieder auf den Titel des Romans. Ein Ereignis kann mehrfach erzählt werden, aus unterschiedlichen Sichtweisen, mit unterschiedlichen Bewertungen. Die daraus resultierende Polyperspektivität wird hier vom Erzähler exemplarisch korrigiert, dem Leser die Differenz von Mutmaßungen und zugrundeliegendem Ereignis deutlich vorgeführt. Hier taucht dasselbe Kategorienproblem auf wie beim Versuch der Behandlung einer Figur als Person: In der fiktionalen Welt weiß der Autor-Erzähler sehr wohl den Wahrheitswert einer Figurenaussage zu kommentieren. Er läßt aber durch das Vorführen der falschen Vermutung den Leser teilhaben am Prozeß der Wahrheitsfindung.

Die hier gezeigte Gefahr von Mißinterpretationen kann als implizite Warnung an den Leser verstanden werden. Wie man ihnen ausweicht führt Jakob vor, als er auf die Gerüchte hin, daß Cresspahl gesehen wor-

den sei, wie er mit zwei Koffern einen Zug bestiegen habe, also in den Westen sei, folgendermaßen reagiert: »Was die Leute reden« sagte Jakob, er dachte wirklich: Dann haben sie Cresspahl bloss einsteigen nicht aussteigen sehen, nun machen sie eine Geschichte für Cresspahl als ob die Dinge wären wie einer sie ansieht« (MJ, 62f).

Hier knüpft Johnsons erkenntnistheoretische Kritik am Begriff der Wahrheit aus einem Interview von 1962 an, in dem er eine Pluralisierung des Wahrheitsbegriffs vornimmt, welche Wahrheit als erkennbares Objekt in Frage stellt.³⁶ Diese Kritik ist bereits in den *Mutmassungen* als Vorführung des Figurenerzählens, als Aufnahme verschiedener Wahrheitskonzeptionen in ihrer Konstruktivität angelegt.

Alle Figuren sind in bezug auf dieses Erzählproblem hin zueinander analog. Bernd Neumann hat also in einem viel umfassenderen Umfang recht, als er tatsächlich ausführt, wenn er die *Mutmassungen über Jakob* als einen »nicht-aristotelischen Roman«³⁷ bezeichnet. Die aristotelische Fabel ordnet die Ereignisse nach ihrer Kausalität. Johnson weist ein solches Verfahren poetologisch zurück: »Ich sage Geschichte. Damit meine ich nicht Fabeln. Das halte ich für ein gewaltsames Arrangement, das vor zwei Jahrhunderten vielleicht nötig war, das ich jetzt aber nicht mehr für durchaus angebracht halte.«³⁸ Diese Aussage knüpft an das oben geschilderte Darstellungsproblem an.³⁹ Die Frage, wie man Jakobs Tod erzählen soll, ist ja das Hauptproblem der sich über die Geschehnisse verständigenden Dialoge. Gesines erzählerischer Imperativ: »Ich möchte nur wahrhaben, dass keiner sich hinstellen kann und sagen: So war es und nicht anders. Schuld hat der und der« (MJ, 167), ist gegen den vorschnellen Schluß Jonas' gerichtet, der den Tod Jakobs mit der Aufgabe seiner Prinzipien »der Pünktlichkeit und Rücksichtnahme« (MJ, 166) durch die Geschehnisse auf der Ebene der »politischen Physik«, dem Durchlassenmüssen russischer Truppentransporte, in Verbindung bringt, ebenso wie gegen jede andere Art der festschreibenden Kausalität. Sie setzt auf die Modaloperation des »Vielleicht« (MJ, 167). Was in den Dialogen erreicht wird, ist eine Verständigung über die Unmöglichkeit ein »komplettes Bild« zu

36 Neustüss, Schwierigkeiten (Anm. 26), S. 47.

37 Vgl. Neumann, Bernd: Utopie und Mimesis. Zum Verhältnis von Ästhetik, Gesellschaftsphilosophie und Politik in den Romanen Uwe Johnsons, Kronberg 1978, S. 88ff., hier: S. 88.

38 Wie ein Roman entsteht?, in: Simmerding, Gertrud/Schmid, Christof (Hg), Literarische Werkstatt, München 1972, S. 63–72, hier: S. 66.

39 In bezug auf die Ablehnung der Fabelkonzeption könnte man Johnsons Position über Bernd Neumann hinaus als »anti-aristotelisch« präzisieren.

erzählen. Diese durch das Erzählen erzeugte Leerstellentoleranz hat Konsequenzen für die zu erzählende Biographie Jakobs und verweist auf das Problem der Identität: was ein Ereignis, was einen Menschen denn ausmacht im Netz der »Meinungen, die von ihm umlaufen« (MJ, 241). Grundsätzlich wird durch das Ablehnen der Fabel auf der Mikro- und Makroebene analog dem parataktischen Erzählen eine Hierarchisierung und Kausalisierung verhindert. Das Ereignis, Jakobs Tod, entzieht sich den festen Beschreibungen.

Aber nicht nur die durch die Figurenperspektiven erreichte Redevielfalt stellt sich quer zu einer von vornherein totalisierenden Erzähl- (und damit Partei-)perspektive. Auch die Erzählerstimme stimmt mit ein in den Ton ironischer Distanz:

Wie einer sich nennt möchte er angesehen sein. Um Johann »den Grossmütigen« zu erkennen, vergleichen wir seinen Namen mit seinen Handlungen. Dies vorausgeschickt, und angefügt dass einer schicklich nicht sich Namen anmasse sondern besser von seinen Mitmenschen (untertan oder nicht) einen annehmen solle, vergleichen wir nun das Tun der »guten, auch besten Leute« mit ihrem Heissenwollen. (MJ, 121)⁴⁰

In dieser ironischen Passage, in der der Erzähler ein genuin christliches Wertungsverfahren zitiert (»An ihren Taten sollt ihr sie erkennen«) und für den Leser sichtbar auf die »Guten«, die »das Bessere wollen« (ebd.), anlegt, wird sein poetisches Evaluierungsverfahren deutlich: das des Vergleichs von begrifflichen Benennungen (Gut und Böse) und der Resemantisierung dieser Benennungen, der Befragung auf die ihnen zugrundeliegenden Geschichten. Sichtbar wird vom Erzähler gemacht, wie hinter den Begriffen eine Kasuistik steht, eine Sammlung von exemplarischen Fällen, auf die der Begriff *Gerechtigkeit* anwendbar ist. Durch das Nebeneinanderstellen von Geschichten auf mikro – und makrostruktureller Ebene wird eine Distanz erreicht, die das Vergleichen erst einmal ermöglicht. Oft setzen die Bewertungen und Benennungen der kulturell akzeptierten Narrationen – Geschichtswissenschaft, politische Zeitungs-

40 Vgl. »Eine Haltung des Protestierens«. Johnsons Antwort auf eine Umfrage von Cecil Woolf und John Bagguley, deutsche Fassung, in: kursbuch 1967, H. 9, S. 177f. – Johnson ironisiert darin die »guten Leute« die nicht müde werden »öffentlich zu erklären, daß sie die Beteiligung ihres Landes am Krieg in Vietnam verabscheuen« und vergleicht ihre Taten mit ihrem Sagen. Am Ende legt Johnson ihnen nahe: »Die guten Leute sollen das Maul halten. Sollen sie gut sein zu ihren Kindern, auch fremden, zu ihren Katzen, auch fremden; sollen sie aufhören zu reden von einem Gutsein, zu dessen Unmöglichkeit sie beitragen.«

und Nachrichtenmeldungen – nicht erst auf der Ebene der Kommentare (also der eigentlichen Wertentscheidungen), sondern auf der Darstellungsebene an. In den *Mutmassungen* wird dieser Zusammenhang deutlich, wenn man den Erzählersatz von der gleichen »politischen Physik« (MJ, 271) für die kriegerischen Geschehnisse in Ungarn und Ägypten untersucht. Biographie und Weltgeschichte, kleine und große Erzählung stehen nebeneinander und überkreuzen sich zugleich. Zeitlich parallelisiert zu den historischen Vorgängen in Ungarn und am Suez-Kanal findet das Zusammentreffen der Zentralfiguren Jakob, Cresspahl, Gesine, Jonas und Rohlf in Cresspahls Haus statt. Analog zum Nebeneinander verschiedener Figurenperspektiven werden die zwei Ereignisse der Weltgeschichte erzählerisch zusammengeführt und vergleichbar gemacht, also nicht wie in den Geschichtsbüchern der Zeit durch die Benennung hierarchisiert (westlich: Suez-Krise, Ungarn-Aufstand), sondern nebeneinandergestellt. Der Suez-Krieg und der Einmarsch in Ungarn werden vom auktorialen Erzähler zur gleichen »einleuchtenden Reaktion innerhalb der politischen Physik« (ebd.) ironisiert – und so nicht in das oppositionelle Freund-Feind-Erzählschema gepreßt.

So liefern die Zeitungs- und Radioberichte der DDR-Seite, die man zum Vergleich aus Fahlkes Analyse der *Wirklichkeit der Mutmassungen* heranziehen kann, mit ihren Begriffen von »denselben imperialistischen Aggressoren«, »den Feinden des Friedens«, die ihre »Angriffe gegen das friedliebende Lager gestartet«⁴¹ hätten, hier exemplarisch aus dem *Sonntag* vom 4.11.1956, den Beleg für die erzählerische Konstruktion des Ereignisses. Die Benennung impliziert zugleich auch die Bewertung.

Durch die Metapher der politischen Physik wird das Ereignis in ein vollkommen anderes Feld semantisiert. Physik bedeutet Gesetzmäßigkeit. Einmarsch in Ungarn und Luftlandung in Ägypten sind so in einen Kausalnexus gebracht – von 1957 aus gesehen eine beachtenswerte, sich den Lagern und der herkömmlichen Geschichtsschreibung auf poetische Weise entziehende Sichtweise der Dinge.

Wie sehr die handelnden Personen in diese große Geschichte eingebettet sind, zeigt Jakobs gesamte Arbeit »in diesem Herbst« (MJ, 20). Der Dispatcher verliert ebenso den Überblick über die Bewegungen in »Raum und Zeit«, deren »Herrscher« er doch sein sollte, wie sein struktureller Gegenpart Rohlf, das Auge der »Großen des Landes« (MJ, 28).

41 Fahlke, Eberhard: Die »Wirklichkeit« der *Mutmassungen*. Eine politische Lesart der *Mutmassungen über Jakob* von Uwe Johnson, Frankfurt am Main 1982, S. 217ff.

4. Geschichtenerzähler statt Richter

Ganz gleich, wie sich der Leser die Geschichte zu Ende erzählt, ob er den metaphysischen Zug des Detektivromans aufnimmt und den Schuldigen bestimmt, Jakobs Tod einen Mord, einen Selbstmord, einen Unglücksfall nennt – er stellt ein sinnerfülltes Kontinuum her, wo im Roman keines ist. Nimmt man den Roman als Reflexionsform ernst, dann erzeugt seine Ästhetik hier eine Ethik.

Am Ende, im kurzen fünften Kapitel, kommt es zu einer Übernahme der Erzählperspektiven der ersten vier Kapitel durch den Erzähler. Er kann jetzt grafisch unabgesetzt die Stimmen und Gedanken der vorher noch selbst redenden Figuren in erlebter Rede erzählen. Das wirkt wie eine Zusammenfassung der vorher aufgeteilten Erzählmöglichkeiten, wie eine Ineinsnahme der Perspektiven. Der Erzähler nimmt in seine Erzählung Sätze auf, die aus den inneren Monologen von Rohlf's, Gesine oder Jonas stammen – »Mein Vater wird sich zu Tode trinken« (MJ, 301), das kann nur Gesine gesagt haben. Der Erzähler kann auch einen Dialog abbilden: »Hier ist Cresspahl; wer spricht. Teilnehmer bitte melden Sie sich. Weißt Du es schon« (MJ, 305).

Die fingierte Selbstbeschränkung des Erzählers wird aufgehoben, er vereinigt die Perspektiven. Es stellt sich die Frage, ob man es hier nicht doch mit einer Form des auktorialen Erzählens zu tun hat.⁴²

Mit einem Blick in die Philosophie wird die Funktion dieser Perspektivübernahme vielleicht deutlicher. David Hume hat in seiner *Untersuchung über die Prinzipien der Moral*⁴³ dem moralisch Urteilenden die Funktion eines Richters zugewiesen – ein Richter, der, will er gerecht und ethisch urteilen, eine Bedingung erfüllen muß: größtmögliche Kenntnisnahme und Einsicht in die zu beurteilende Situation unter Einbezug der relevanten Perspektiven aller am Geschehen beteiligten Personen.

Größtmöglicher Komplexitätsgewinn der Wahrnehmung ist also die ethische Voraussetzung des moralischen Urteilens. Die Konstruktion eines idealen Beobachters, der interesselos und unparteiisch die Ereignisse

42 Vgl. Holger Helbig: »Johnsons Erzählen ist nicht auf die Abschaffung des auktorialen Erzählers gerichtet, sondern ein Versuch, die erzählerische Kompetenz der Figuren der des Erzählers anzunähern«. Helbig, Beschreibung (Anm. 17), S. 241. Tatsächlich verhält es sich in den *Mutmassungen* auch entgegengesetzt: Johnsons Erzählen ist der Versuch, den Erzähler die narrativen Kompetenzen der Figuren einholen zu lassen.

43 Hume, David: Eine Untersuchung über die Prinzipien der Moral, Stuttgart 1984.

supervisiert, weist eine formale Ähnlichkeit mit dem Erzähler der *Mutmassungen* auf. Beobachten und Darstellen ist für das ethische Urteilen konstitutiv. Was geschieht aber, wenn sich wie in den *Mutmassungen* eine Geschichte eben nicht kausalen Grundsätzen unterordnen läßt?

Der Erzähler der *Mutmassungen* gibt auch im fünften und letzten Kapitel keinen abschließenden Kommentar, kein moralisches Urteil ab. Sein Erzählen bleibt konstatierend, in der fiktionalen Welt des Romans sind die Aussagen des Erzählers vom Wirklichkeitsstatus her keine »Mutmaßungen«. Sie erzählen das, was »tatsächlich« geschieht. Indem der Erzähler die Perspektiven der anderen, homodiegetischen Erzähler mit in sein Erzählen hineinnimmt, beglaubigt er diese als relevante Positionen für den Prozeß der Wahrheitsfindung. Der Erzähler agiert wie der Richter in Humes Ethikkonzeption, er reichert seine Perspektive mit denen der handelnden Personen an. Was der Roman produziert, ist keine Fabel, sondern eine Geschichte. Der Erzähler agiert nicht als eine Urteilsinstanz, die moralisch komplexe Situationen einer Subsumptions- oder Regellogik unterwirft, sondern bleibt ein »Richter, der nicht richtet«.

Der Richter, der nicht richtet, ist natürlich eine paradoxe Figur. Ein Richter, der einer philosophischen Ethik, die nach handlungsleitenden Maßstäben auf der Basis bestimmter Werteordnungen- und Orientierungen sucht, verpflichtet ist, muß ein Urteil sprechen. Einer literarischen Ethik geht es dagegen um den Gewinn neuer Perspektiven. »Es ist nicht mehr«, sagt Uwe Johnson in einem Selbstinterview von 1965, »als daß ein erzählendes Buch ein Modell der Welt anbietet, Geschichten als Beispiele, die Welt in der Version des Verfassers. Lesern vorgelegt zum unterhaltsamen Vergleichen mit ihrer eigenen Version.«⁴⁴

Der Richter, der nicht richtet, ist natürlich eine unmögliche Figur. Der ethische Nutzen eines Romans wie der *Mutmassungen* besteht in der größeren Sensibilisierung für verschiedene Perspektiven und mögliche Lebensentwürfe.⁴⁵ Er gewährt Einsicht in die Schwierigkeiten und Mög-

44 Johnson, Uwe: Auskünfte und Abreden zu Zwei Ansichten (Auf Fragen von Mike S. Schoelman), in: Dichten und Trachten, Heft 26, Frankfurt am Main 1965, S. 5-10, hier: S. 10.

45 Vgl. Seel, Martin: Ethisch-ästhetische Studien, Frankfurt am Main 1996, S. 26: »Wenn es zutrifft, daß die Ästhetik ihrerseits ein irreduzibler Teil der Individualethik ist, so ist sie auch für die normative Ethik relevant. Von Seiten der Ästhetik kann die Moralphilosophie Aufklärung über spezifische Bedingungen gelingenden Lebens erhalten. [...] Ästhetische Erfahrung und ästhetische Theorie vermögen Moral und Moralphilosophie über genuine Möglichkeiten selbstzweckhaften Lebens zu informieren, eine »Information«, die oft untrennbar mit einer neuen Wahrnehmung menschlicher Verhältnisse verknüpft ist.«

lichkeiten, eine Situation in ihrer ganzen Komplexität wahrzunehmen – um Urteile dann dementsprechend aufzuschieben oder mit einer größeren Fehlertoleranz zu versehen.⁴⁶ Er zeigt auf, wie abhängig die Bewertung einer Situation von ihrer Darstellung ist. Die durch Erzählen gewonnene, schärfere Wahrnehmung kann eine normative Ethik zwar nicht ersetzen, jedoch ihren Spielraum erweitern. Als Arbeit an der Sprache ist das Erzählen ein ethisch gehaltvoller Akt, und zwingt uns, das Verhältnis von Ästhetik und Ethik noch ein Mal neu zu denken. Was hier behauptet wird, ist, in Josif Brodskijs Worten, daß Literatur »als moralische Rückversicherung [...] zuverlässiger als ein Glaubenssystem oder eine philosophische Doktrin« wirkt.⁴⁷

Matthias Göritz, Rutschbahn 8, 20146 Hamburg

46 Vgl. Nussbaum, Martha: *Love's Knowledge*, New York 1990, S. 27 und 53.

47 Brodskij, *Das Volk muß die Sprache der Dichter sprechen* (Anm. 1), S. 15.