
Johnson-Jahrbuch

Band 7/2000

Herausgegeben von
Ulrich Fries und Holger Helbig

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson VIII, 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. 7. 2000 –

ISBN 3-525-20907-X

© 2000, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen.
Internet: <http://www.vandenhoeck-ruprecht.de>
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany
Satz: Competext, Heidenrod
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Uwe Neumann

Uwe Johnson und Heinrich von Kleist

Neuigkeiten aus dem Schlußkapitel der *Jahrestage*

Das beste Werk wahrt sein Geheimnis am längsten. Lange ahnt man nicht einmal, daß es ein Geheimnis hat.

Paul Valéry, *Literatur*

Uwe Johnson und Heinrich von Kleist? Ist das überhaupt ein Thema? Im Personenregister der neuen Johnson-Bibliographie, an deren Lückenlosigkeit niemand zweifeln wird, taucht der Name Heinrich von Kleist jedenfalls nicht auf.¹ Und zu Recht, kann man einwenden, denn überblickt man Uwe Johnsons Gesamtwerk, lassen sich die Bezüge zu Heinrich von Kleist an den Fingern einer Hand abzählen. Um genau zu sein: es sind nur zwei. In *Ingrid Babendererde* erfährt man, daß Klaus Niebuhr den *Zerbrochenen Krug* ins Niederdeutsche übertragen hat, um die Komödie unter eigener Regie an seiner Schule aufzuführen.² Die Wahl gerade dieses Stückes, in dem es um Fragen der öffentlich-politischen Moral und des staatlichen Machtmißbrauchs geht, läßt sich als ironischer Kommentar zu den stalinistischen Verhältnissen an Klaus' und Ingrid's Schule interpretieren. So hintergründig geht es in den *Jahrestagen* wiederum nicht zu. Nur einen Kleist-Bezug hat man bislang aus dem Roman herauslesen können, einen Satz, der auf die *Anekdote aus dem letzten preußischen Krieg* anspielt und von eher geringem interpretatorischem Wert ist.³ Rein quantitativ haben wir dem nicht viel hinzuzufügen, nur eine

1 Riedel, Nicolai: Uwe Johnson-Bibliographie 1959–1998, Stuttgart 1999.

2 Johnson, Uwe: Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953, Frankfurt am Main 1985, S. 166f.

3 Den Schlußsatz von Kleists Anekdote (»So einen Kerl, sprach der Wirt, habe ich

einzig Anspielung soll in diesem Beitrag aufgedeckt werden, gleichwohl wird sich zeigen lassen, daß sich hinter Johnson und Kleist ein Thema verbirgt, das es in sich hat.

Die Textpassage, die im Zentrum unserer Betrachtungen stehen soll, findet sich auf der letzten Seite der *Jahrestage* und dürfte jedem Leser noch in Erinnerung sein:

Einmal hatt ich mich geschnitten, gab Jakob den Fuß in die Hand aus dem Stand. Er sah sich das an, ließ den Fuß abgleiten im selben Rhythmus wie meine Hand auf seine Schulter sich stützte; die Bewegung ging mir durch den Leib ohne einen Schmerz. Ich glaub das geschieht einem im Leben ein einziges Mal. (JT, 1891)

Das Erlebnis, von dem Gesine berichtet, taucht noch an anderer Stelle auf, am Anfang des dritten Bandes, als Gesine von ihrer Tochter dazu aufgefordert wird, all die Seen zu benennen, in denen sie schon geschwommen sei. Die Aufzählung der Seen, die zu einer komprimierten Lebensdarstellung gerät, endet mit den Worten:

Zum letzten Mal im Stadtsee von Gneez: Ende Mai 1953, und Jakob nahm mir den zerstochnen Fuß hoch wie einem jungen Pferd, und die Bewegung lief mir durch den Leib nach oben ohne einen Schmerz. (JT, 1018)

Noch bevor man überhaupt auf inhaltliche Aspekte eingeht, läßt sich bereits herausstellen, daß beiden Passagen allein aufgrund ihrer exponierten Platzierung eine besondere Bedeutsamkeit zukommen muß. An einem Romananfang und einem Romanende, so will es ein Grundsatz von Uwe Johnsons Poetik, finden sich stets konstitutive Verdichtungen, in denen zentrale Themen und Motive in mehr oder minder verschlüsselter Form vorgeführt werden.⁴

In der Forschungsliteratur hat man die mittlerweile schon recht berühmte Passage bereits mehrfach kommentiert. Für einen ganz in Ver-

zeit meines Lebens nicht gesehen) betrachtet Dietrich Spaeth als »hinreichend sichere Vorlage« für den Ausspruch: »So eine Ortsgruppensitzung: sagte P. noch neunzehn Jahre später: hab ich in meinem Leben noch nicht belebt!«; Johnson, Uwe: *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Bd. I-IV, Frankfurt am Main 1988, S. 1359. Zur Funktion der Anspielung bemerkt Spaeth: »Kleist demonstriert, wie eine Anekdote wirkungsvoll abgeschlossen wird, und Johnson übernimmt das.« Vgl. Spaeth, Dietrich: ITX – literarische Bezüge in Uwe Johnsons *Jahrestage*. Ein Werkstattbericht, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 5, Göttingen 1998, S. 71-102, hier: S. 75 u. 90.

4 Vgl. hierzu 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.

zückung geratenen Fritz J. Raddatz handelt es sich um »ein Prosastück von so rhapsodischer Vollendung, man möchte es wieder und wieder lesen«.⁵ Dem läßt sich leicht zustimmen; nie wieder lesen möchte man aber, was die Passage nach Raddatz noch alles hergeben soll, nämlich: »eine einzige machtvolle, schmerzliche, geschichtssatte, emotionsgewaltige Paraphrase von Flauberts Satz ›Madame Bovary – c'est moi!‹«. Abgesehen von dieser exzentrischen Lesart, die einmal mehr auf den »Vorwurf des Autobiographischen« hinausläuft, ist sich die Forschung bei der Deutung weitgehend einig – die Szene steht für die Liebe zwischen Jakob und Gesine. In einer Preisrede hebt Rolf Michaelis die für Johnson typische Diskretion hervor und zitiert die betreffende Stelle als Musterbeispiel für die »verschweigenden« Worte, mit denen in den *Jahrestagen* von Liebe gesprochen werde.⁶ Ulrich Fries deutet die Szene ebenfalls »als Bild für Gesines Erfahrung ihrer Liebe zu Jakob« und untersucht die besondere Einbindung in die Gesamtstruktur der *Jahrestage*.⁷ Im Anschluß an Fries macht Holger Helbig für das letztmalige Auftauchen von Jakob »einen strukturellen Grund, ja geradezu einen Zwang« namhaft: »mit dieser Erinnerung Gesines beginnt das Ende vom Ende der *Jahrestage*«. ⁸ Sigrun Storz-Sahl,⁹ Ralf Zschachlitz¹⁰ und Barbara Scheuermann¹¹ be-

5 Raddatz, Fritz J.: Ein Märchen aus Geschichte und Geschichten. Uwe Johnson: *Jahrestage* 4, in: Michael Bengel (Hg.): *Johnsons Jahrestage*, Frankfurt am Main 1985, S. 177–186, hier: S. 186.

6 Michaelis, Rolf: Eines langen Jahres Reise in den Tag. Rede zur Verleihung des Literaturpreises der Stadt Köln an Uwe Johnson, in: Bengel, *Johnsons Jahrestage* (Anm. 5), S. 219–226, hier: S. 221.

7 Fries, Ulrich: Uwe Johnsons *Jahrestage*. Erzählstruktur und politische Subjektivität, Göttingen 1990, S. 80; u. ders.: *Riverside Drive Revisited*. Utopische Randmuster gegen die Hoffnungslosigkeit in der Geschichte. Eine allegorische Dimension in Uwe Johnsons *Jahrestagen*, in: Nicolai Riedel (Hg.), *Internationales Uwe-Johnson-Forum*. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte, Bd. 1 (1989), Frankfurt am Main 1990, S. 46–71, hier: S. 64 u. 71.

8 Helbig, Holger: Last and Final. Über das Ende der *Jahrestage*, in: *Johnson-Jahrbuch*, Bd. 3, Göttingen 1996, S. 97–122, hier: S. 113f.

9 Storz-Sahl, Sigrun: Erinnerung und Erfahrung. Geschichtsphilosophie und ästhetische Erfahrung in Uwe Johnsons *Jahrestagen*, Frankfurt am Main 1988, S. 276.

10 Zschachlitz, Ralf: Zur privaten und politischen Erinnerung in Uwe Johnsons Roman *Jahrestage*. Ein Vergleich mit Marcel Proust, in: Carsten Gansel, Bernd Neumann und Nicolai Riedel in Verbindung mit Ralf Zschachlitz (Hg.), *Internationales Uwe-Johnson-Forum*. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte, Bd. 5 (1996), Frankfurt am Main 1996, S. 139–157, hier: S. 156.

11 Scheuermann, Barbara: Zur Funktion des Niederdeutschen im Werk Uwe Johnsons. »In all de annin Saokn büssu hie nich me-i to Hus«, Göttingen 1998, S. 200.

trachten die Textstelle, bei jeweils unterschiedlicher Akzentuierung, vor dem Hintergrund der zentralen Erinnerungsproblematik. Wie auch immer die Deutungen ausfallen, fasziniert zeigen sich alle Interpreten. Und selbst von feministischer Seite gibt es keine Bedenken. Annekatrin Klaus ist bereit zu konzedieren, daß Johnson bei der Behandlung des »Liebesthemas« ein Bild »von geradezu poetischer Intensität« gelungen sei.¹²

Auf seine Romananfänge hat Uwe Johnson, wie man weiß, sehr viel Mühe verwandt. Äußeres Indiz ist bereits der Umstand, daß er mehr als fünf Monate benötigte, bevor die ersten Seiten der *Jahrestage* zu Papier gebracht waren. Wie lange er an den letzten Seiten gefeilt hat, ist zwar nicht bekannt, daß es aber eine aufwendige Ziselierarbeit gewesen sein muß, hierfür spricht nicht zuletzt die all seinen Romanen zugrundeliegende Ringstruktur: das Ende wird stets mit Blick auf den Anfang geschrieben, wie auch umgekehrt der Anfang mit Blick auf das Ende.¹³ Die Szene, in der Jakob Gesines Fuß »heilt«, war Johnson nicht nur bei Beginn der Niederschrift der *Jahrestage* präsent, sie existierte in einer »Urform« bereits, als es die *Jahrestage* als Projekt noch gar nicht gab. In einem Manuskriptfragment aus dem Jahre 1963 liest man folgende Passage:

Im Mai 1953 war Gesine C. etwa 1.60 gross und trug das schwarzgraue Haar mit Messern kurz geschnitten. Sie war in den Schultern so schmal wie in den Hüften, trug mit Vorliebe Hosen, zu Hause lief sie ihren nackten Füßen Hornhaut und Bräune an. Bemerkenswert damals noch ihr kleiner Kopf, von dem jedoch ein Drittel ihr Gesicht war, aus kleinen festen Muskeln, dunkler Haut zusammengehalten. In den schmalen Brauen, langsamen Augenbewegungen, faltenlosen Mundwinkeln, sparsamen Lippen war das erwachsene Gesicht gründlich vorbereitet.

Sie sass krumm, auf dem Boden, oder auf den Tisch vorgestützt, schickte ihre Blicke spazieren bei ihr lästigen Gegenständen, knetete überlegend mit einer Hand die andere. All ihr Verhalten, blickweise oder mit Worten, sogar Halswendungen, ist intim ausgerichtet auf jemand anderen am Tisch, mit dem sie ein

12 Klaus, Annekatrin: »Sie haben ein Gedächtnis wie ein Mann, Mrs. Cresspahl!« Weibliche Hauptfiguren im Werk Uwe Johnsons, Göttingen 1999, S. 40.

13 Sehr gut nachzuvollziehen ist Johnsons Arbeitstechnik anhand der im Johnson-Archiv aufbewahrten Vorarbeiten zum *Dritten Buch über Achim*. Aus den Datierungen ist zu ersehen, daß Johnson die letzte Seite des Romans bereits geschrieben hatte, als er sich daran machte, den Anfang zu verfassen. Genau befolgt hätte Johnson damit eine »Regel« aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*: »Zwei Kapitel müssen für einander und zuerst gemacht werden, erstlich das letzte und dann das erste«; Jean Paul: Werke, Bd. V, hg. von Norbert Miller, München 1959ff., S. 263.

Gedächtnis gemeinsam hat, wie mit einem richtigen Bruder. Das kann hoffnungsvollen Liebhaber, so sehr sie auch eingeht auf seine wissenschaftlichen Gegenstände, entmutigen, zumal wenn er sieht, *wie sie Jakob den Fuss in die Hand gibt aus dem Stand, sie hat sich geschnitten, er sieht sich das an, lässt den Fuss abgleiten im selben Rhythmus wie ihre Hand auf seine Schulter sich stützt* und sie neben ihm humpelt nicht schneller sondern wie es geht.¹⁴

In seinen wesentlichen Bestandteilen ist das Fragment in das Schlußkapitel der *Jahrestage* übernommen worden. Nur geringfügig abgewandelt wird die Beschreibung von Gesines Äußerem, die nun nicht mehr aus auktorialer Perspektive, sondern aus der persönlichen Sicht von Kliefoth erfolgt:

– Deine Mutter, Marie, sie war im Mai 1953 etwa einen Meter fünfundsechzig groß und trug ihr schwarzgraues Haar mit Messern geschnitten. Ausladende Schultern, schmale Hüften. Wenn sie in Jerichow war, nahm sie mit Vorliebe Hosen, lief ihren barften Beinen Bräune an. Mit den dunklen Brauen, vorsichtigen Augenbewegungen, sparsamen Lippen war das erwachsene Gesicht sorgfältig vorbereitet. (JT, 1890)

Vom zweiten Teil des Fragmentes findet nur der uns bekannte Satz Eingang in die *Jahrestage*. Bei aller Veränderung, die die ursprüngliche Version erfahren hat, bleibt aber doch die substantielle Aussage, die Einzigartigkeit der Liebe zwischen Jakob und Gesine, vollkommen unangetastet. Der Charakter einer »Liebesszene« tritt sogar noch markanter hervor: der »hoffnungsvolle Liebhaber«, hinter dem sich natürlich Jonas Blach verbirgt, wird sich der Aussichtslosigkeit seiner Liebessehnsucht gerade im Anblick der Szene bewußt, in der Jakob Gesines Fuß greift. Einmal mehr zeigt sich, daß Liebe für Johnson eine besondere Seelenverwandtschaft darstellt, eine Intimität, die des gesprochenen Wortes nicht bedarf und ganz in Innerlichkeit aufgeht – freilich immer um den Preis des Spröden und Unsinnlichen, vom Unerotischen ganz zu schweigen. Man möchte von einer Idylle sprechen, wäre da nicht das Datum, auf das es Johnson, was die mehrfache Wiederholung belegt, offenbar besonders ankommt. Vom »Mai 1953« oder, wie es noch präziser bei der erstmaligen Erwähnung heißt, vom »Ende Mai 1953« ist es nicht mehr weit bis zum 17. Juni, dem Tag des Aufstandes, den Gesine zum Anlaß nehmen wird, die DDR

14 Johnson, Manuskriptfragmente, Johnson-Archiv, Blatt 379 (meine Hervorhebung). – Dem Leiter des Johnson-Archivs, Dr. Eberhard Fahlke, möchte ich an dieser Stelle für die Erlaubnis danken, aus noch unveröffentlichten Texten und Briefen zitieren zu dürfen.

zu verlassen. Wehmut und Abschiedsschmerz legen sich über die Szene, in einem verhaltenen Pathos, wie es in einer für Johnson typischen Manier aus dem Unausgesprochenen entsteht. Nicht unwichtig zu wissen ist auch, an welchem Tag Johnson die »Urform« geschrieben hat, es ist nämlich ein Jahrestag: der 17. Juni 1963.

Es ist nunmehr an der Zeit, die Katze aus dem Sack zu lassen. Die Szene auf der letzten Seite der *Jahrestage* stellt, so meine These, eine Anspielung auf Heinrich von Kleists berühmten Aufsatz *Über das Marionettentheater* dar. Konkreter Bezugspunkt ist eine der beiden Binnengeschichten, die die Gesprächspartner zur Veranschaulichung ihrer Thesen vortragen. Die betreffende Geschichte ist für sich verständlich und kann deshalb ohne einführende Erläuterungen zitiert werden:

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: –¹⁵

Verzichten wir vorläufig auf jede Interpretation und fragen wir nur nach den Merkmalen, die für eine tatsächlich intendierte Anspielung sprechen. Anzuführen sind zunächst drei Parallelen. Erstens: Gesine hat sich eine *Verletzung am Fuß* zugezogen. Die von Heinrich von Kleist erwähnte antike Statue, der sogenannte »Dornauszieher«, stellt einen sit-

15 Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bände, hg. von Helmut Sembdner, 9., verm. und rev. Aufl., München 1993, Bd. II, S. 343f.; im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert mit: (Band, Seitenzahl).

zenden Knaben dar, der sich einen Dorn aus dem Fuß zieht.¹⁶ Zweitens: Der antike »Dornauszieher« ist berühmt für seine Schönheit, die immer wieder mit den Begriffen »Anmut« und »Grazie« beschrieben wird.¹⁷ Die harmonische Bewegung, von der bei Kleist gesprochen wird, vollzieht sich mit der gleichen *Anmut*, mit der auch Jakob Gesines Fuß greift und von dem schmerzenden Gegenstand befreit. (Bezeichnenderweise hat man die Bewegung aufgrund ihrer »Schwerelosigkeit« mit einer »Ballettszene«¹⁸ verglichen). Drittens: Das Gemeinsame an den jeweiligen Bewegungsabläufen besteht in ihrer *Unwiederholbarkeit*. Gesine meint, daß einem Menschen ein solches Erlebnis, wie sie es mit Jakob geteilt hat, »im Leben ein einziges Mal« widerfahre. Bei Heinrich von Kleist bildet gerade die Unmöglichkeit, die anmutsvolle Bewegung zu wiederholen, den eigentlichen Erzählanlaß. Eine vierte Parallele ergibt sich, wenn wir uns der Textstelle am Anfang des dritten Bandes der *Jahrestage* zuwenden. Dort ist zu lesen, daß sich Gesine *nach dem Baden* verletzt hat. Wann sich das antike Vorbild den Dorn aus dem Fuß zieht, ist nicht bekannt und im Grunde auch gleichgültig, denn bei Kleist sorgt gleich der Einleitungssatz (»Ich badete mich...«) für eine eindeutige Situation. Eine Frage ist aber weiterhin noch offen. Womit oder woran hat sich Gesine den Fuß verletzt? Sollte es ein »Dorn« oder besser noch, wie es bei Kleist

16 Das griechische Original, das von einem unbekannten Künstler aus vorchristlicher Zeit stammt, gilt als verschollen. Von den zahlreichen Kopien, die von der Antike bis in die Neuzeit entstanden sind, ist die bekannteste eine griechische Bronzestatue aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., der sog. »kapitolinische Dornauszieher«, der im Konservatorenpalast in Rom ausgestellt ist. Für weitere Informationen vgl. den instruktiven Artikel »Dornauszieher« im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, hg. von E. Gall u. L. H. Heydenreich, Stuttgart 1958, Spalte 289–299.

17 Der prominenteste Lobredner ist kein anderer als Goethe. In seiner Schrift *Über Laokoon* gedenkt er »des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht«; Goethe, Johann Wolfgang: Werke, Bd. 12, München 1998, S. 59. Es verwundert nicht, daß auch der Antikespezialist Johann Joachim Winckelmann der Statue entsprechende Betrachtungen gewidmet hat. Winckelmann spricht von der »rührenden Einfalt in seinem ganzen Wesen«, von der »unschuldigen reizenden Schönheit«, von der »reinen Naivität« des »sitzenden Knaben, welcher sich einen Dorn aus dem Fuße zieht«; Winckelmann, Johann Joachim: Werke, hg. von H. Meyer und J. Schulze, Dresden 1808–1820, Bd. 5, S. 440, 456, 145. Aber auch noch im 20. Jahrhundert hat die Statue Bewunderer gefunden. In Thomas Manns *Tod in Venedig* begeistert sich Gustav von Aschenbach über die »gottähnliche Schönheit« des jungen Tadzio und fühlt sich an »griechische Bildwerke aus edelster Zeit« erinnert. In diesem Zusammenhang erfolgt auch der Hinweis, daß Tadzios Haarschnitt dem des Dornausziehers vergleichbar sei. Vgl. Mann, Thomas: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Bd. VIII, Frankfurt am Main 1974, S. 469ff.

18 Zschachlitz, Erinnerung (Anm. 10), S. 156.

in einer leichten Modifikation der Überlieferung heißt, ein »Splitter« sein,¹⁹ hätte man ein fünftes Indiz, das auf eine bewußte Anspielung weist. Aus den beiden Textstellen, in denen Gesines Verletzung erwähnt wird, geht zunächst nicht hervor, was den Schmerz verursacht hat. Das eine Mal liest man, Gesine habe sich »geschnitten«, das andere Mal ist von ihrem »zerstochenen Fuß« die Rede. Vielerlei Gegenstände kämen mithin in Betracht, sie hätten nur spitz oder scharfkantig zu sein. Auch wenn man tatsächlich nicht erfahren wird, woran sich Gesine verletzt hat, so liefert Johnson den »Splitter« doch auf sehr raffinierte Weise nach. Nicht nur wird die Szene zwischen Jakob und Gesine zweimal erzählt, auch findet sich noch eine Art Doublette, eine kleine Erzählung, in der verschiedene Motive gespiegelt wiederkehren. Die betreffende Szene spielt im Frühsommer 1961, also wenige Wochen nach Gesines und Maries Ankunft in New York:

Die Angestellte Cresspahl hatte in der letzten Zeit vor dem unwiderruflichen Antritt der Arbeit mit ihrem Kind einen Tag am Atlantik verbracht, an der Midland Beach von Staten Island, um das Kind über die Fremde zu trösten, und schon auf dem Rückweg von der Untergrundbahn lahmte das Kind ein wenig. Am nächsten Vormittag humpelte sie. (JT, 628)

Wiederum hat sich eine Cresspahl den Fuß verletzt, wiederum geschieht dies nach dem Baden. War Jakob für Gesine der Helfer in der Not, ist es der Kinderarzt Dr. William Brewster für Marie.²⁰ In ungewöhnlicher Länge, auf knapp drei Seiten, wird beschrieben, mit welcher Einfühl-samkeit Dr. Brewster das Vertrauen der verängstigten Marie gewinnt und sie schließlich von ihrem Schmerz erlöst. Die Dankbarkeit der Cresspahls ist sehr groß, schließlich wurde hier nicht nur ein kleines Wehwehchen beseitigt: »Wir haben ihn gebraucht, für den Fall, daß uns Einer den Vorwurf macht, es sei nicht zu leben in New York. Thank you very much, doctor« (JT, 630). Aber so ausführlich die Schilderung der Behandlung auch ausfällt, vorenthalten wird uns abermals, was denn

19 Gerhard Kurz hat darauf aufmerksam gemacht, daß in den bekannten Beschreibungen des »Dornausziehers« immer von einem »Dorn« die Rede ist. Die Verwandlung in einen »Splitter« hält Kurz für einen bedeutungsrelevanten Hinweis auf Kleists Weltanschauung. Vgl. Kurz, Gerhard: »Gott befohlen«. Kleists Dialog *Über das Marionettentheater* und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 264-277, hier: S. 270f.

20 Daß Gesine gerade Dr. Brewster aufsucht, ist kein Zufall, denn dieser Arzt »gehörte zu den Leuten, die die Gräfin Seydlitz hilflosen Europäern empfiehlt, wenn sie ein humpelndes Kind haben« (JT, 628). Da die Gräfin Seydlitz, wie man weiß, Züge von Hannah Arendt trägt, läßt sich die autobiographische Dimension leicht erahnen.

nun Ursache von Maries Humpeln ist. Man wird sich noch knapp 1200 Seiten gedulden müssen, bevor auch diese Frage geklärt wird:

Zurückgetreten auf den hölzernen Strandweg, reißt sie sich beim zweiten Schritt einen Splitter in die Fußsohle, hält stoisch still nach den Regeln des Ferienlagers und würdigt ihr vielfarbiges Eis, während die Mutter ihr die Haut mit einer Scherenspitze aufritz. Dennoch bricht der Splitter mehrmals ab. Unter der Schere entsteht ein plumper, rasch kugliger Tropfen Blut. Wir haben nunmehr ein humpelndes Kind. (JT, 1812)

Daß es sowohl mit dem »Splitter« als auch mit der gesamten Episode eine besondere Bewandnis haben muß, läßt sich an mindestens zwei Indizien nachweisen. Handelte es sich tatsächlich nur um einen Vorfall, den uns der Erzähler mitteilt, um uns die Alltagsorgen einer alleinerziehenden Mutter vor Augen zu führen, dann wäre der Aufwand der erzählerischen Integration unverhältnismäßig: die Episode wird, wie nur wenig in den *Jahrestagen*, zweimal erzählt, noch dazu in so großem Abstand, daß die Aufmerksamkeit des Lesers in einer Weise gefordert wird, die nachgerade verdächtig anmutet. Erhellend ist weiterhin ein Blick auf einige autobiographische Hintergründe, über die man von Bernd Neumann unterrichtet wird.²¹ So wie für Marie mußte einst für Johnsons Tochter [] ein Arzt gefunden werden, nur: das reale Vorbild hatte sich den Finger in einer Rolltreppe geklemmt, die Verwandlung in eine Fußverletzung, die von einem Splitter herrührt, ist eine Erfindung, die als solche auf ein bewußtes künstlerisches Kalkül verweist.

Das Verfahren, mit dem Johnson bestimmte Motive wiederaufnimmt und abwandelt, läßt sich mit einem Satz aus den *Jahrestagen* beschreiben: »You could say it was done with mirrors« (JT, 1281). Diese idiomatische Formulierung, die Gesine in der »New York Times« findet, muß selbst sie, die diplomierte Übersetzerin, im Wörterbuch nachschlagen. In der Eintragung steht: »mit einem Trick getan«, und weiter: »Taschenspiel. Zauberei« (ebd.). Die kleine Lektion, die Gesine im rein Sprachlichen erhält, wird für den Leser zu einer poetologischen: in einem meta-literarischen Kommentar spricht Johnson über seine eigenen Spiegel-Tricks. »Wo immer das Spiegelmotiv in den *Jahrestagen* auftaucht«, bemerkt Beatrice Schulz, »weist sein weniger mimetisches als vielmehr generatives Vermögen auf einen Erkenntnisprozeß hin.«²²

21 Neumann, Bernd: Uwe Johnson, Hamburg 1994, S. 593.

22 Schulz, Beatrice: Lektüren von *Jahrestagen*. Studien zu einer Poetik der *Jahrestage* von Uwe Johnson, Tübingen 1995, S. 21.

Einige aufmerksame *Jahrestage*-Leser haben weitere motivische Wiederholungen ausfindig gemacht, die für unseren Zusammenhang von besonderer Bedeutung sind. In der Tageseintragung vom 5. November 1967, es geht darin um den Auftritt der geheimnisvollen Marjorie, sieht Dietrich Spaeth eine »epische Abschweifung«, in der »die Regeln der fiktiven Romanwelt außer Kraft gesetzt«²³ werden. Die Berechtigung für diese Einschätzung ergibt sich aus der illusionären Existenzform von Marjorie: sie ist eine Phantasmagorie, eine allegorische Figur, deren Fiktionalitätsstatus grundsätzlich anders ist als der von Gesine und Marie. In der Art, wie sich Marjorie den beiden Cresspahls zuwendet, »in einer schön aus Schultern und Nacken laufenden Bewegung, deren Abbild im Gefühl abgemalt wird wie eine Berührung« (JT, 264), in dieser harmonischen Bewegung meint Spaeth einen »Kontrast«²⁴ zu der Szene zwischen Jakob und Gesine am Anfang des dritten *Jahrestage*-Bandes zu erkennen. Folgt man dieser Spur, lassen sich noch weitere Korrespondenzen entdecken, sowohl innerhalb des Motiv-Gefüges der *Jahrestage* als auch intertextuell zum Kleist-Aufsatz. Das Schlüsselwort bei Kleist, das uns Johnson bislang vorenthalten hat, hier taucht es endlich auf: Marjorie wird als »anmutig« charakterisiert (JT, 264). Wie der anmutige Jüngling bei Kleist ist auch Marjorie sechzehn Jahre alt. Ihre Anmut erwächst zu einem nicht geringen Teil daraus, daß es ihr gelingt, sich nonverbal nur über Gestik, Mimik und Körpersprache mitzuteilen.²⁵ In einen Zusammenhang gebracht werden solcherart die Vorstellungskomplexe »Wahrheit«, »Authentizität« und »Schönheit«.²⁶ Und schließlich fungiert auch

23 Spaeth, Dietrich: Jahrestag mit Vexierbild oder Warum Marjorie rote Wangen bekam. Eine Lesart zur Eintragung »5. November, 1967 Sonntag« in Uwe Johnsons *Jahrestage*, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 1, Göttingen 1994, S. 127-142, hier: S. 130 u. 135.

24 Ebd., S. 134.

25 »Mit ihrem Gesicht, noch mit ihren Halssehnern kann sie eine Empfindung unversehrt und kenntlich übermitteln und sich aussprechen außerhalb der Wörter in einer Sprache, die als verloren gilt« (JT, 266).

26 »Sie verhängt ihre Wahrheit über uns. Sie kann noch nur ausdrücken, was sie ist. Sie hat eine Art, sich uns zuzuwenden, aufmerksam, heiter, fast ergeben vor Teilnehmern, in einer schön aus Schultern und Nacken laufenden Bewegung, deren Abbild im Gefühl abgemalt wird wie eine Berührung. Sie umfaßt uns mit ihrem Blick jedes Mal, als erkennte sie uns, nicht nur ihr Bild von uns, auch was wir wären« (JT, 264). Was hier nur angedeutet erscheint, die Verbindung von »Schönheit« und »Wahrheit« (bzw. »Authentizität«), erfährt eine explizite Ineinssetzung in Johnsons Nachruf auf Margret Boveri. »Sie war sehr schön geworden«, sagt Johnson über die von Krankheit und Tod schwer gezeichnete Frau, und er fügt dieser überraschenden Aussage hinzu: »Das gilt unter der stillschweigenden Voraussetzung, dass Schönheit bedeuten könnte die Zusammenfas-

Marjorie, ganz wie Jakob und Dr. Brewster, als Trostspenderin und Helferin in der Not.²⁷ In der Kunstfigur Marjorie verhandelt Johnson offenbar ästhetische Fragestellungen von sehr allgemeiner Art, ein Aspekt, dem noch einmal gesondert nachzugehen wäre. Das letzte Wort in Sachen Marjorie ist jedenfalls noch nicht gesprochen.

Die Geschichte von der zarten Schülerliebe zwischen Gesine und Pius enthält eine weitere Motiv-Klammer. Vor dem gemeinsamen Baden, und dieser Kontext ist wiederum signifikant, kommt es einmal zu einer flüchtigen Berührung: »Beim Umziehen war ich, war er ungeschickt, einen Atemzug lang kamen wir mit den Füßen an einander« (JT, 1590). Norbert Mecklenburg sieht hierin »eine Parallel- und Gegen-szene zu jener, bei der Jakob einmal Gesines Fuß hält«.²⁸ Wenn Ralf Zschachlitz schließlich sagen kann, daß die besagte Szene ein »Pendant zur Stolperpassage am Anfang« darstellt,²⁹ insofern Gesine auch dort ein Gefühl »nicht wieder finden« kann (JT, 9), dann ist es Johnson nicht nur gelungen, Anfang und Ende des Romans zusammenzubinden, sondern auch noch die zentrale Erinnerungsproblematik ins Spiel zu bringen, beinhaltet die »Stolperszene« doch eine programmatische Auseinandersetzung mit der berühmten Madeleine-Episode aus der *Recherche du temps perdu* von Marcel Proust. Deutlich wird immer mehr, daß die Bedeutung der von uns betrachteten Textstelle gar nicht zu überschätzen ist.

Die bisherigen Ergebnisse erlauben Rückschlüsse auf die Eigenheiten von Johnsons Technik der Motivverknüpfung. Im Unterschied etwa zu Thomas Mann, bei dem Leitmotive sehr häufig in der Wiederaufnahme einer stets gleichen Wortfolge bestehen und von daher leicht identifizierbar sind, verzichtet Johnson auf dieses Signalmittel und arbeitet mit einer Wiederholung rein semantischer Merkmale, die im Grenzfall aus bloßen Konnotationen bestehen können. Daß man solch filigrane Beziehungen leicht übersehen kann, versteht sich von selbst, und so sind

sung aller mimischen, damit körperlichen Möglichkeiten in einer physiognomischen Grimasse, die keinen Raum mehr lässt als für die persönliche Wirklichkeit.« Johnson, Uwe: Besuch im Krankenhaus. Erinnerung an Margret Boveri, in: ders., Porträts und Erinnerungen, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1988, S. 63–66, hier: S. 64.

27 »Wenn jemals, Mrs. Cresspahl, die Stadt New York Ihnen Schaden oder Leides getan hat, bin ich beauftragt, Ihnen zu sagen: Es sollte nicht sein. Es ist geschehen durch ein Versehen. Es tut uns leid, und ich werde Sie trösten« (JT, 266).

28 Mecklenburg, Norbert: Die Erzählkunst Uwe Johnsons. *Jahrestage* und andere Prosa, Frankfurt am Main 1997, S. 137.

29 Zschachlitz, Erinnerung (Anm. 10), S. 156.

es auch Johnson wohlgesonnene Kritiker, die den *Jahrestagen* ästhetische Mängel im Sinne einer fehlenden kompositorischen Einheit vorgeworfen haben.³⁰ Man tut also gut daran, dem zentralen Hinweis aus den *Vorschlägen zur Prüfung eines Romans* zu folgen und auf »Beziehungen« zu achten, zuvörderst natürlich auf »Beziehungen« zwischen den »Personen«, dann aber auch, und hier sticht das für Johnson untypische Fachvokabular ins Auge, auf »Beziehungen« zwischen »Motiven« und »Techniken der Substruktur«.³¹

Die Betrachtung von Johnsons Zitiertechnik bestätigt einmal mehr, daß es Johnson seinen Lesern nicht leichtmacht. Wer auf intertextuelle Spurensuche geht, muß sich darauf einstellen, daß ihm Orientierungshilfen in Gestalt eindeutiger Markierungen vorenthalten bleiben.³² Was bei unmarkierten Zitaten gemeinhin weiterhilft, die ideale Verbindung von Belesenheit und einem guten Gedächtnis, reicht indessen immer noch nicht aus, denn Johnson arbeitet obendrein mit Strategien des Versteckens, welche ihrerseits erst einmal durchschaut sein wollen. Das Spezifische an dem intertextuellen Verweis auf Kleist besteht darin, daß er wie ein Puzzle zusammengesetzt werden muß. Es sind verschiedene Einzelbezüge, die erst in der Zusammenschau den Verweis ergeben, für sich allein genommen hätten sie nur wenig oder gar keine Überzeugungskraft. »Es ist mir ein Zufall zuviel« (JT, 833), ließe sich mit Marie sagen. Auf die Schliche kommt man Johnson also nur über einen Indizienbeweis, und von dem weiß auch der juristische Laie: ein letzter Zweifel bleibt. Viel ist schon gewonnen, wenn man im Bewußtsein behält, daß Johnson gezielt Ambiguitäten einsetzt, um Spuren zu verwischen

30 Als exemplarisch kann die Kritik von Karl Migner gelten, der Johnsons Exaktheit und Realitätstreue lobt, dann jedoch im Gegenzug einwendet: »Gleichermaßen berechtigt aber erscheint die Beanstandung seiner Komposition, die in den *Jahrestagen* zwar Episoden, Vorgangsausschnitte, Zeitebenen ineinanderschiebt, aber nur zu einer schwer überschaubaren Addition und zu keiner Verknüpfung, Zusammenführung von Strängen oder Details führt, eine in Einzelheiten zerfallende Erzählwelt.« Vgl. Migner, Karl: Uwe Johnson, in: Dietrich Weber (Hg.): *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Bd. I, 3. überarbeitete Aufl., Stuttgart 1976, S. 563–583, hier: S. 581.

31 Johnson, Uwe: *Vorschläge zur Prüfung eines Romans*, in: Eberhard Lämmert u.a. (Hg.): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Königstein/Ts. 1984, S. 398–403, hier: S. 398.

32 Wie ein solches Intertextualitätssignal im Falle von Kleists Aufsatz aussehen kann, läßt sich bei Thomas Mann im *Doktor Faustus* nachlesen. Als der Erzähler einen Blick in Adrian Leverkühns Arbeitszimmer wirft, bietet sich ihm der folgende Anblick: »Auf dem Tische lagen ein paar Bücher: ein Bändchen Kleist, worin das Lesezeichen bei dem Aufsatz über die Marionetten eingelegt war.« Mann, *Werke* (Anm. 17), Bd. VI, S. 406.

und falsche Fährten zu legen.³³ Eine »Poetik des Versteckens« hat sich auch Johnson zurechtgelegt.³⁴ An etwas abseitiger Stelle, in einem Text für Günter Eich, liest man den Imperativ: »Das Versteck muss so beschaffen sein, dass die Suchenden blind werden im Findenwollen«.³⁵ Weiterhin muß der Suchende bedenken, daß er es mit einem Autor zu tun hat, der eine Vorliebe für kryptische Zitate zeigt und sich damit in einem Aussagemodus zu verständigen liebt, der dem Leser einiges an Finde- und Deutungskunst abverlangt. Johnson, der nicht müde wird, die »Unabhängigkeit« des Lesers einzufordern, dürfte sich in einer Maxime von William Faulkner wiedererkannt haben: »Um gute Dichter zu besitzen, müssen wir auch gute Leser besitzen«.³⁶ Aber auch einem noch so guten Leser kann es geschehen, daß er mit Johnsons Geheimniskrämerei nicht zurechtkommt: »Uwe Johnson bis in den letzten Hintersinn seiner Wortwahl zu verstehen«, gibt Günter Grass zu bedenken, »war oft nur Glückssache.«³⁷

Die Anspielung auf Kleist überhaupt zu erkennen, war schon schwierig genug, die Schwierigkeiten werden nicht geringer, wenn man zu einer inhaltlichen Deutung schreitet. Zunächst wird es aber hilfreich sein, noch einige Erläuterungen zum *Marionettentheater* vorzuschicken. Der Aufsatz ist 1810 in vier Fortsetzungen erschienen und hat die Form eines Dialogs zwischen einem nicht näher bezeichneten Ich-Erzähler und ei-

33 Vgl. hierzu Spaeth, ITX (Anm. 3), S. 77: »Johnson macht es allerdings auch belesenen Leuten oft schwer, etwas zu finden, weil er zwar Spuren gelegt, diese aber sofort wieder verwischt hat.«

34 Erinnert sei hier an Walter Benjamin, der in Auseinandersetzung mit Edgar Allan Poes Strategie des »offenen Versteckens« eine *Kleine Versteck-Lehre* entworfen hat, deren Grundidee auch auf Johnsons Verfahren anwendbar ist: »Verstecken heißt: Spuren hinterlassen. Aber unsichtbare. Es ist die Kunst der leichten Hand. Rastelli konnte Sachen in der Luft verstecken. / Je luftiger ein Versteck, desto geistreicher. Je freier es dem Blick nach allen Seiten preisgegeben, desto besser. Also beileibe nichts in Schubladen, Schränke, unter die Betten oder ins Klavier stecken. / Fairneß am Ostermorgen: Alles so zu verstecken, daß es entdeckt werden kann, ohne daß irgendein Gegenstand vom Fleck bewegt werden muß. / Es braucht darum nicht frei zu liegen: eine Falte in der Tischdecke, ein Bausch im Vorhang kann schon den Ort verraten, an dem man zu suchen hat.« Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt am Main 1991, S. 398-400, hier: S. 398.

35 Johnson, Uwe: *Einatmen und hinterlegen*, in: ders., *Porträts* (Anm. 26), S. 58-61, hier: S. 58.

36 Gwynn, Frederick L./Blotner, Joseph L.: *Gespräche mit Faulkner*, mit einer Einleitung von Erich Franzen, Stuttgart 1961, S. 74; Faulkner zitiert hier Walt Whitman.

37 Grass, Günter: *Der Schriftsteller als Zeitgenosse*, hg. von Daniela Hermes, München 1996, S. 290.

nem ebenfalls unbestimmten »Herrn C.«, der als erfolgreicher Tänzer vorgestellt wird. Ausgangspunkt des Gespräches sind Betrachtungen zur Grazie der Marionette im Vergleich zu der des menschlichen Tanzes, eine Thematik, aus der überraschenderweise sehr weitreichende weltanschauliche Folgerungen abgeleitet werden. Während der Text im 19. Jahrhundert nur wenig Beachtung fand, stieß er im 20. Jahrhundert auf große Aufmerksamkeit und hat teils enthusiastische Fürsprecher gefunden. Rainer Maria Rilke, um hier nur stellvertretend einige namhafte Stimmen anzuführen, spricht von einem »Meisterwerk, das [er] immer wieder anstaune«.³⁸ Thomas Mann, ohnehin ein großer Bewunderer von Kleists Erzählkunst, nennt den Aufsatz eine »unvergleichliche Studie« und ein »Glanzstück ästhetischer Metaphysik«.³⁹ Das größte Lob stammt sicherlich von Hugo von Hofmannsthal, nach dessen Dafürhalten niemand seit Platon (!) »ein so nettes von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie«⁴⁰ hervorgebracht habe. Die Beachtung von seiten der Germanistik konnte natürlich nicht ausbleiben. Die Forschungsliteratur zu dem Kleist-Aufsatz ist mittlerweile kaum noch überschaubar und läßt einen Forschungsbericht als sehr wünschenswert erscheinen.⁴¹ Für Verwirrung sorgt aber nicht die Zahl, sondern die Widersprüchlichkeit der Deutungsansätze.⁴² Ein Ende der Diskussion ist jedenfalls nicht

38 Zit. nach Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten, Neuausgabe, München 1997, S. 375.

39 Mann, Werke (Anm. 17), Bd. X, S. 637, u. Bd. IX, S. 824.

40 Zit. nach Sembdner, Kleists Nachruhm (Anm. 38), S. 392.

41 Zu den wichtigsten Forschungsarbeiten zählen: Sembdner, Helmut (Hg.): Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, Berlin 1967; Ray, William: *Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's Über das Marionettentheater*, in: *Studies in Romanticism* 18, 1979, S. 521-546; Allemann, Beda: *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch Über das Marionettentheater*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1981/82, S. 50-65; Kurz, Gerhard: »Gott befohlen« (Anm. 19); Greiner, Bernhard: »Der Weg der Seele des Tänzers«. Kleists Schrift *Über das Marionettentheater*, in: *Neue Rundschau* 98, 3/1987, S. 112-131; Man, Paul de: *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*, in: ders., *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, S. 205-233; Müller, Harro: Kleist, Paul de Man und Deconstruction. Argumentative Nach-Stellungen, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.): *Diskurtheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1988, S. 81-92; Fischer, Bernd: *Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists*, München 1988, S. 145-160; Schneider, Helmut J.: *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater und der Diskurs der klassischen Ästhetik*, in: *Kleist-Jahrbuch* 1998, S. 153-175.

42 Aus der Sicht eines sehr prominenten Kleist-Interpreten, Paul de Man, gestaltet sich die Forschungssituation wie folgt: »Das Marionettentheater hat Aufsätze von ansehnlichem Gespräch, beeindruckender Gelehrsamkeit und beachtlichem Geist (neben sol-

in Sicht. Große Aktualität hat die Auseinandersetzung mit dem *Mario-nettentheater* noch einmal in den achtziger Jahren erfahren, als die Dekonstruktivisten Kleist für sich entdeckt haben: »kein anderer Autor der klassischen Epoche in Deutschland wird in gleicher Weise gewissermaßen als Verbündeter der Dekonstruktion in Anspruch genommen.«⁴³

Worum geht es bei Kleist? In der Geschichte von dem badenden Jüngling, der sich in dem »Dornauszieher« wiedererkennt, wird in parabelhafter Form die zentrale Thematik des Aufsatzes zusammengefaßt: die Gefährdung von »Anmut« und »Grazie« durch das reflektierende Bewußtsein. Eine solche Thematik kann als zeit- und epochenspezifisch gelten, gerade im ausgehenden 18. Jahrhundert ist die Frage nach dem Wesen der »Anmut« oft gestellt und in zahlreichen kunsttheoretischen Schriften abgehandelt worden – erinnert sei nur an Friedrich Schillers *Über Anmut und Würde*.⁴⁴ Im Gegensatz zu Schiller, für den »Anmut« eine moralische Kategorie der Sittlichkeit darstellt, ist »Anmut« für Kleist etwas Naiv-Unbewußtes. Sobald die »Anmut« als solche erkannt und nachgeahmt wird, gerät sie zur »Ziererei« (II, 341). Dem wird man gedanklich leicht folgen können – nur: was hat all das mit den *Jahrestagen* zu tun? Spontan wird man zu einer rigorosen Antwort geneigt sein: gar nichts. Der Szene, in der Jakob und Gesine zum letzten Mal gemeinsam erscheinen, wird man die Anmut nicht absprechen wollen, ein wie immer gearteter Diskurs über die Anmut ist nicht zu erkennen und hätte auf der letzten Seite der *Jahrestage* thematisch auch kaum etwas zu suchen. Der intertextuelle Dialog beginnt erst, so behaupte ich, wenn man über die gleichsam punktuelle Anspielung auf die Dornauszieher-Geschichte hinausblickt und das Schlußkapitel der *Jahrestage* mit den zentralen Gedanken des Kleistschen Aufsatzes in Verbindung bringt. Hat man diesen Schritt einmal vollzogen und die Texte einander gegenübergestellt, wird man rasch feststellen, daß der Kleistsche Aufsatz auf eben das

chen von der ödesten Banalität) hervorgebracht, aber seine Interpretationen haben sich nie auch nur entfernt zu einem Konsensus, und sei's auf einem vergleichsweise einfachen Niveau der Bedeutung, zusammengefunden. [...] diese kurze Erzählung erzeugt eine Verwirrung, die um so lähmender wirkt, als sie von ihren Interpretationen noch vergrößert wird. Jeder dieser Essays (auch der schlechteste unter ihnen) ist nur so lange überzeugend, bis man den nächsten gelesen hat, der genauso überzeugend, aber mit seinen Vorgängern ganz und gar inkompatibel ist.« de Man, *Ästhetische Formalisierung* (Anm. 41), S. 213.

43 Schneider, Dekonstruktion (Anm. 41), S. 155.

44 Vgl. hierzu vor allem von Wiese, Benno: Das verlorene und wieder zu findende Paradies. Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller, in: Sembdner, Kleists Aufsatz (Anm. 41), S. 197–220.

hinausläuft, was auch die *Jahrestage* auf ihrer letzten Seite bieten: die Formulierung geschichtsphilosophischer Thesen. Die Frage ist jetzt »nur noch, welcher Art der entstehende Dialog ist.

Betrachten wir aber zunächst die jeweiligen Thesen. Nur wenige Sätze von Heinrich von Kleist sind so häufig zitiert und als Schlüssel zu seinem Werk verstanden worden wie jene beiden Passagen, die sich genau in der Mitte und ganz am Ende des Textes befinden:

Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. (II, 342)

[...] so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt. (II, 345)

Unverkennbar ist die Zeitgebundenheit dieser Gedanken. Eine heilsgeschichtliche Verheißung, die sich an einem triadischen Modell orientiert (mit den Phasen eines paradiesischen Urzustandes, einer Vertreibung in die geschichtliche Welt der Entfremdung und einem schließlichen Wiedereintritt ins Paradies), gehört zu den Leitvorstellungen des deutschen Idealismus, dessen Hochblüte mit Kleists Schaffenszeit zusammenfällt.

Bei Uwe Johnson geht es weniger emphatisch, aber nicht weniger philosophisch zu: »Im Grund weiß man vom Leben nur eines: was dem Gesetze des Werdens unterliegt, muß nach diesem Gesetze vergehen« (JT, 1891). Diese Sentenz, die von dem greisen Kliefoth gesprochen wird, fügt sich in den resümierenden Gestus, der den gesamten Schlußteil der *Jahrestage* kennzeichnet. Nicht zuletzt durch Kliefoths Bildung und Belesenheit angeregt, hat man in der Forschung hinter diesem Satz ein verstecktes Zitat vermutet.⁴⁵ Wie richtig man damit liegt, zeigt eine

45 Bernd Auerochs glaubt darin ein Zitat von Sokrates aus dem *Phaidon* zu erkennen: »Und nicht wahr, dem was man zusammengesetzt hat und was seiner Natur nach zusammengesetzt ist, kommt wohl zu auf dieselbe Weise aufgelöst zu werden wie es zusammengesetzt worden ist«; zit. nach Auerochs, Bernd: *Erzählte Gesellschaft. Theorie und Praxis des Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson*, München

frühe Textfassung, in der Kliefoths Diktum noch um eine literarische Anspielung angereichert war:

Ich weiß vom Leben nur eines: was dem Gesetz des Werdens unterliegt, muß nach diesem Gesetz vergehen. Der Mensch steht ihm gegenüber wie der Jüngling dem verhängten Bilde von Sais. Mir, da seien Sie unbesorgt, ergeht es genügend.⁴⁶

Die Anspielung gilt dem *Verschleierte Bildnis von Sais* von Friedrich Schiller.⁴⁷ Zu letzter Gewißheit wird man nie gelangen, liest man in Schillers Gedicht, Wahrheit bleibt auf ewig hinter einem Schleier verborgen. Daß die *Jahrestage* auf diese Einsicht zulaufen würden, stand bereits im August 1969 fest, wie sich aus Vorstudien ersehen läßt.⁴⁸ Die Anspielung auf Schiller steht, was einer gesonderten Untersuchung wert wäre, im Zusammenhang mit einer Vielzahl von »Klassiker-Zitaten«, die sich zum

1994, S. 241. Einwände gegen Auerochs erhebt Mecklenburg; vgl. Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 28), S. 329. Barbara Scheuermann versteht den besagten Satz sowohl als Allusion auf die letzte Strophe des Gedichtes *Selige Sehnsucht* aus dem *West-östlichen Divan* als auch auf die Worte Dubsylavs von Stechlin im Angesicht des Todes: »In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen und hebt ihn«; zit. nach Scheuermann, Funktion (Anm. 11), S. 431. – Kliefoths Diktum hat aber auch harte Worte der Kritik gefunden; Margarethe Wegenast spricht von »unmotivierten Äußerungen«, und sie nennt »allen voran das mit Pathos vorgetragene, tautologisch-banale Gesetz »vom Leben««. Wegenast, Margarethe: »Wer erzählt hier eigentlich...?« Zur fiktiven Vertragssituation in Uwe Johnsons *Jahrestagen*, in: Zeitschrift für Germanistik 1, 1994, S. 45–64, hier: S. 58.

46 Johnson, *Jahrestage* 4, 1. Fassung, Johnson-Archiv, S. 749.

47 Zu dieser Textstelle und zu einer möglichen Erklärung, warum Johnson später auf den Schiller-Bezug verzichtet hat, vgl. Helbig, Last and Final (Anm. 8), S. 115f.

48 Unter der Überschrift »Dr. Friedrich Weller am 18. August 1969« liest man in einem Manuskriptfragment: »Im Grunde wissen wir vom Leben gar nichts, als dass, wie die Buddhisten schon erkannten, alles, was dem Gesetze des Werdens unterliegt, dem der Vernichtung untersteht. Ob dann einer die menschliche Grösse Friedrich Schillers hatte oder am anderen Ende der möglichen Reihe stand, ist dann belanglos bis auf den einen Unterschied, dass dem einen ein Denkmal gesetzt wird, dem anderen nicht. Den so Unterschiedenen ist das völlig gleichgültig. Das Leben ist eine seltsame Angelegenheit, dem der Mensch gegenübersteht, wie der Jüngling dem verhängten Bilde von Sais. Es ergeht mir soweit gut. Ich muss dem Gescheiche dankbar dafür sein, mich so gnädig behandelt zu haben. Aber das kann sich jeden Tag ändern« (Manuskriptfragmente, Johnson-Archiv, Blatt 2). Der besagte Friedrich Weller ist ein Indologe, bei dem Johnsons Frau Elisabeth während ihrer Leipziger Zeit Veranstaltungen besuchte. Die Annahme, daß es sich um eine briefliche Äußerung handelt, liegt nahe; im Archiv existiert allerdings kein entsprechender Brief. Der Äußerung Wellers den Status einer »Quelle« zuzuerkennen, ist nicht ganz unproblematisch, da man es mit einer Transkription zu tun hat, bei der der Anteil sprachlicher und inhaltlicher Überarbeitung nicht mehr auszumachen ist.

Ende der *Jahrestage* hin zu häufen scheinen.⁴⁹ Es ist mithin auch das intertextuelle Umfeld, das für die von uns herausgearbeitete Kleist-Anspielung spricht.

Das zweite Diktum stammt ebenfalls aus dem Munde von Kliefoth, wird von diesem aber Heinrich Cresspahl zugeschrieben: »Geschichte ist ein Entwurf« (JT, 1891). Der mittlerweile recht berühmte Satz gibt eine Ansicht wieder, die abermals lange vor Niederschrift der *Jahrestage* formuliert wurde. Unter dem Datum des 20. März 1964 liest man in einem Manuskriptfragment: »Klaus B.: Die ganze Geschichte ist ein Entwurf«.⁵⁰ Für den vieldeutigen Satz hat man in der Forschung wiederum nach literarischen Vorlagen gesucht und die Namen von Jean-Paul Sartre, Max Frisch und Ernst Bloch ins Spiel gebracht.⁵¹ Daß die Kenntnis dieser Autoren den Bildungshorizont eines Heinrich Cresspahl bei weitem übersteigt, ist nur ein Problem, das die Deutung aufwirft. Den Satz intertextuell zu lesen, kann aufgrund des Bedeutungsgewinns nur im Sinne Johnsons sein; ihn wiederum auf *einen bestimmten* Prätext zurückführen zu wollen, würde die bewußt inszenierte Offenheit ignorieren. Daß die Geschichte (oder der Mensch ganz allgemein) ein »Entwurf« sei, stellt ein Philosophem dar, das sich überall dort findet, wo eine Nähe zu existenzphilosophischen oder existentialistischen Positionen besteht.⁵²

49 Mehrere Klassiker-Zitate hat Scheuermann ausfindig gemacht; vgl. Scheuermann, Funktion (Anm. 11), S. 409. Eine entsprechende Auflistung literarischer Anspielungen, welche noch genauer ausgewertet werden müßten, findet sich bei Spaeth, ITX (Anm. 3), S. 96ff. Zu nennen ist hier auch die »Allegorie der Klugheit«, die Ulrich Kinzel aus den Schlußsätzen der *Jahrestage* herausliest; vgl. Kinzel, Ulrich: Seneca in Jerichow. *Jahrestage*, 17. November 1967, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 5, Göttingen 1998, S. 144-166, hier: S. 154.

50 Johnson, Manuskriptfragmente, Johnson-Archiv, Blatt 294. – Wer sich hinter »Klaus B.« verbirgt, ist in der Forschung umstritten; genannt hat man einerseits Klaus Böttcher (vgl. Zetzsche, Jürgen: Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker, Heidelberg 1994, S. 274) und andererseits Johnsons Leipziger Studienfreund Klaus Baumgärtner, was mir wahrscheinlicher erscheinen will; vgl. Scheuermann, Funktion (Anm. 11), S. 430.

51 Vgl. Scheuermann, Funktion (Anm. 11), S. 431; u. Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 28), S. 458.

52 In Alfred Anderschs Roman *Winterspelt* (1974) findet sich beispielsweise das folgende markierte Sartre-Zitat: »Der Mensch ist zuerst ein Entwurf, der sich subjektiv lebt, anstatt nur ein Schaum zu sein oder eine Fäulnis oder ein Blumenkohl; nichts existiert vor diesem Entwurf; nichts ist im wahrnehmbaren Himmel, und der Mensch wird zuerst sein, was er zu sein geplant hat; nicht, was er sein will.« Andersch, Alfred: *Winterspelt*, Zürich 1977, S. 494. Daß der Mensch ein »Entwurf« sei, liest man auch ganz am Ende von Christa Wolfs 1979 erschienener Kleist-Erzählung: Kein Ort. Nirgends, München 1998, S. 149.

Die nunmehr folgende Konstruktion eines intertextuellen Dialoges sieht sich mit der Schwierigkeit konfrontiert, daß sich die Texte von Johnson und Kleist durch eine enorme, vor allem aber irreduzible Vieldeutigkeit auszeichnen. Da Johnson keine Rezeptionsanweisungen gibt, denen zu entnehmen wäre, wie sich die intertextuelle Lektüre zu vollziehen hätte, muß die Zugangsweise zwangsläufig eine sehr subjektive sein. Die Gefahren der Willkür und der Überinterpretation liegen auf der Hand. Ohne den Anspruch zu erheben, eine erschöpfende Deutung vorzulegen, sollen im folgenden vier Annäherungsversuche vorgestellt werden.

(1.) Beginnen wir mit einem polterigen Zwischenruf, den manch einer als Wohltat empfinden wird. Wer sich bei der Lektüre literarischer Utopie-Entwürfe schon immer die Frage gestellt hat, wie die schönen Wolkengebilde eigentlich auf den Boden der Realität herunterzuholen seien, diese Frage dann aber doch – eingeschüchtert von brillanter Rhetorik, poetischem Bildreichtum oder auch nur einem großen Namen – nicht laut auszusprechen wagte, für den haben Karl Otto Conradys »unphilologische« Bemerkungen etwas Befreiendes. Conradys Ansatz ist dabei so einfach wie provokant: es geht um die schlichte Frage nach der Umsetzbarkeit von Kleists Utopie. Die oben zitierten geschichtsphilosophischen Thesen kommentiert Conrady wie folgt:

Es ist jene einfache Glaubensstruktur, die »Utopisches« zur Phantasterei verkommen läßt, die belanglos ist, weil sie nicht zur jeweils wirklichen Gegenwart hinführen vermag: Einmal gab es den »wahren« Menschen, aber das war im »Paradies«, vor aller Geschichte, und der Mensch kann wieder sein, was er angeblich einmal gewesen ist, nach aller Geschichte. Keine Rede davon, daß hier auch nur der Versuch der Analyse der wirklichen Geschichte der Menschheit unternommen worden wäre. Hilflosigkeit ist das Zeichen des Blicks zurück und der in eine Zukunft verrückten Utopie, die kein Mensch je erfahren wird. Wohin wir blicken in Glaubensphantasien dieser übergeschichtlichen Dreiphasigkeit, wir schauen ins phantasievoll ausgeschmückte Einst und Dermal einst und finden keinen gebahnten Weg ins Hier und Jetzt.⁵³

Diese harten Worte, über die manch ein Kleist-Verehrer die Nase rümpfen wird, sind wiederum geeignet, einen zentralen Imperativ von Uwe Johnsons Poetik zu beleuchten. Der unbedingte Realitätsbezug, den

53 Conrady, Karl Otto: Unphilologisches zu Kleists unmöglicher Utopie, in: Hiltrud Gnüg (Hg.): Literarische Utopie-Entwürfe, Frankfurt am Main 1982, S. 196–203, hier: S. 198f.

Conrady einfordert, die Verbindung zur »wirklichen Geschichte«, ist ein Merkmal aller Texte Uwe Johnsons. Als historischer Materialist ist Johnson am *hic et nunc* interessiert, alle seine Figuren bewegen sich denn auch in einem historisch und soziologisch genau bestimmbareren Raum.⁵⁴ Von hieraus scheint also kein Weg zu Kleist zu führen. Man kann sogar sagen, daß Johnson in seiner streng mimetischen Orientierung einen »Entwurf«, der über die Schilderung des Bestehenden hinausginge, gar nicht erst wagt:

»Geschichte ist ein Entwurf« – dieser etwas enigmatische Spruch Cresspahls paßt zwar zu dem Versuchscharakter von Johnsons historisch-narrativem Diskurs, aber er paßt nicht zu dem Bild der Geschichte, das er entwirft. Geschichte selbst als Entwurf, als Projekt, als Praxis zu denken und zu erzählen, hat Johnson nicht versucht.⁵⁵

(2.) Aus der Sicht der dekonstruktivistischen Literaturwissenschaft rennt Conrady nur offene Türen ein. Kleist entwerfe zwar eine heilsgeschichtliche Konstruktion, allerdings nur, um diese in ein ironisches Licht zu setzen, sprich: zu dekonstruieren. Die suggestive Rede vom »letzten Kapitel von der Geschichte der Welt« sei nur ein »Deutungsköder«,⁵⁶ Kleist zitiere zwar Philosopheme des deutschen Idealismus, aber nur in der Absicht, diese in einer »subversiven Aneignung«⁵⁷ zu widerlegen. Man muß freilich kein Dekonstruktivist sein, um für solch eine Sichtweise Argumente zu finden. Im *Marionettentheater* funkelt es nicht nur

54 Udenkbar bei Johnson ist daher die Lesart von Thomas Manns Adrian Leverkühn, der sich gerade daran interessiert zeigt, daß Kleist im »rein Ästhetischen« verbleibt: »Es gibt im Grunde nur *ein* Problem in der Welt, und es hat diesen Namen: Wie bricht man durch? Wie kommt man ins Freie? Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling? Die Gesamtsituation ist beherrscht von der Frage. Hier wird *auch*«, sagte er und zupfte an dem roten Einlegebändchen in den Schriften Kleists auf dem Tische, »vom Durchbruch gehandelt, nämlich in dem vortrefflichen Aufsatz über die Marionetten, und er wird darin geradezu ‚das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt‘ genannt. Dabei ist nur von Ästhetischem die Rede, von der Anmut, der freien Grazie, die eigentlich dem Gliedermann und dem Gotte, das heißt dem Unbewußten oder einem unendlichen Bewußtsein vorbehalten ist, während jede zwischen Null und Unendlichkeit liegende Reflexion die Grazie tötet. Das Bewußtsein müsse, meint dieser Schriftsteller, durch ein Unendliches gegangen sein, damit die Grazie sich wiederefinde, und Adam müsse ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.« Mann, Werke (Anm. 17), S. 410f.

55 Mecklenburg, Norbert: Ein Junge aus dem »Dreikaiserjahr«. Uwe Johnson als Historiker, in: Forum 1 (Anm. 7), S. 96–113, hier: S. 110.

56 Schneider, Dekonstruktion (Anm. 41), S. 164.

57 Greiner, Der Weg der Seele des Tänzers (Anm. 41), S. 113.

vor Paradoxien, es gibt auch verschiedene Signale, die den Leser vor einem allzu wörtlichen Verstehen warnen; man denke nur an die zögerliche Reaktion der Gesprächspartner (»sagte ich ein wenig zerstreut«) oder an die hintersinnige Frage: »Glauben Sie diese Geschichte?« (II, 345). Wie Kleist selbst zu der Möglichkeit steht, ob das Paradies auf Erden eingerichtet werden könne, läßt sich auch seinen Werken entnehmen, vor allem dem *Erdbeben in Chili*. Die auf das Erdbeben folgende Idylle, die den Eindruck vermittelt, »als ob es das Tal von Eden gewesen wäre« (II, 149), ist von trügerischer Scheinhaftigkeit, sie fungiert eher als retardierendes Moment, mit dessen Hilfe eine tragische Fallhöhe konstruiert wird, die den Einbruch der Schlußkatastrophe nur umso härter wirken läßt. Für die Hoffnung auf ein zukünftiges »Goldenes Zeitalter« ist gerade Heinrich von Kleist ein schlechter Kronzeuge.

Will Johnson durch einen Verweis auf das *Marionettentheater* den Glauben an eine bessere (sozialistische) Welt ins Zwielicht rücken? Der Gedanke hat einiges für sich, immerhin betrachtet Johnson Ideologien, die mit Glücksversprechungen vom »unfremden Leben« operieren, unmißverständlich als »Märchen« (JT, 1543). Auch ist der letzte Tag der *Jahrestage* der Vortag zu jenem 21. August 1968, an dem die Rote Armee in Prag einmarschiert und damit die letzte Hoffnung auf eine sozialistische Alternative blutig zerstört. Schon vorher hatte ja Gesine angekündigt: »Wenn auch dies nicht gelingt, gäbe ich auf« (JT, 683). Laufen mithin alle Eintragungen, die durch die *Jahrestage* in das Schuldbuch der Weltgeschichte gemacht werden, auf eine totale Hoffnungslosigkeit, gar auf einen Geschichtspessimismus hinaus? Ulrich Fries wehrt sich gegen diesen Gedanken: »Und doch will das Moment der Hoffnung nicht aufhören zu existieren, auch wenn dafür kein systematischer Grund mehr angegeben werden kann«.⁵⁸ Ob es in den *Jahrestagen* noch eine utopische Dimension gibt, auf diese Frage hat die Forschung bislang noch keine schlüssige Antwort finden können. Sollte mit dem Verweis auf Kleist die Intention verbunden sein, jedwede utopische Hoffnung als illusionär zu denunzieren, ergibt sich sogleich ein weiteres Dilemma: gerade dem Bild,

58 Fries, Johnsons *Jahrestage* (Anm. 7), S. 177.

59 Ralf Zschachlitz spricht von der »Utopie einer im Individuellen gelungenen, vollkommenen Harmonie«; Zschachlitz, Erinnerung (Anm. 10), S. 156. Holger Helbig argumentiert etwas vorsichtiger: »Gesine hat jenen Moment erlebt; nun ist er unerreichbar, weil nicht wiederholbar. Diese Konstellation entspricht dem Umstand, daß ein Leben mit Jakob unmöglich war, Marie aber seine Tochter ist. Sie könnte durchaus als Realisierung einer Utopie gelesen werden, das Einlösen eines Traums mit Verlusten«; Helbig, Last and Final (Anm. 8), S. 113.

das als Scharnier zwischen den Texten von Johnson und Kleist fungiert, sind utopische Momente inhärent.⁵⁹ Wie man sieht, manövriert man sich zunehmend in Aporien hinein. Man mag das der Unfähigkeit des Interpreten anlasten, vielleicht hat sich Johnson aber auch als gelehriger Schüler Goethes zeigen wollen: »Je inkommensurabler und für den Verstand unfäßlicher eine poetische Produktion, desto besser.«

(3.) Wie bei Uwe Johnson muß man auch bei Heinrich von Kleist auf jedes Wort achten. Bedeutsames nistet überall, und gerade das Unscheinbare hat es häufig in sich. Leicht hinweglesen kann man über ein Detail, das sich gleich in der ersten Zeile des *Marionettentheaters* befindet. Das Gespräch der beiden Erzähler wird dort auf den »Winter 1801« datiert. Diese zeitliche Angabe, auf die gar nicht weiter rekurriert wird, scheint in ihrer Genauigkeit zunächst nur Authentizität zu verbürgen. Eine Bedeutung für die Textaussage ergibt sich erst, wenn man die Biographie von Kleist kennt. 1801 ist das Jahr, in dem sich Kleist mit der Philosophie von Immanuel Kant auseinandersetzt und unter dem tiefen Lektüreindruck jene Erschütterung erfährt, die in der Forschung bündig als »Kantkrise« bezeichnet wird. Das zentrale Zeugnis ist ein Brief vom 22. März 1801 an seine Verlobte:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nichts mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich – / Ach, Wilhelmine, wenn die Spitze dieses Gedankens Dein Herz nicht trifft, so lächle nicht über einen andern, der sich tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet fühlt. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – (II, 634)

Die Krise, in die Kleist gerät, ist nicht nur eine erkenntnistheoretische, sie ist eine existentielle.⁶⁰ Der metaphysische Gralssucher Kleist hat si-

60 Der berühmteste Kommentator von Kleists »Kantkrise« heißt Friedrich Nietzsche. In seiner Schrift *Schopenhauer als Erzieher* benennt Nietzsche die Gefahren, in deren Schatten Schopenhauer heranwuchs. Vereinsamung nennt er als erste Gefahr: »Die zweite heißt: Verzweiflung an der Wahrheit. Diese Gefahr begleitet jeden Denker, welcher von der Kantischen Philosophie aus seinen Weg nimmt, vorausgesetzt, daß er ein kräftiger und ganzer Mensch in Leiden und Begehren sei. – Sobald Kant anfangen sollte, eine populäre Wirkung auszuüben, so werden wir diese in der Form eines zernagenden

cherlich einen anderen Wahrheitsbegriff als Johnson, gleichwohl lassen sich Johnson und Kleist in ihren Absolutheitsansprüchen vergleichen, immerhin führt Johnson den Titel eines »Weltmeisters der Wahrheitsliebe« (Max Frisch). Entscheidend ist aber etwas anderes: Kleists erkenntnistheoretische Skepsis findet ihr strukturelles Korrelat darin, daß seinen Werken ein zentral vermittelndes Sinnsystem fehlt. Die für seine Texte konstitutive »Doppeldeutigkeit« zeichnet sich dadurch aus, daß sie nicht auflösbar ist und insofern auf die Brüchigkeit aller Wirklichkeitsmodelle verweist.⁶¹ Die entschieden didaktische Absicht dieses Verfahrens arbeitet Bernd Fischer schlüssig heraus:

In dem Maße, wie es dieser Prosa gelingt, den Leser bei der Interpretation der angebotenen ästhetischen Sinnmodelle vor unlösbare Probleme zu stellen, hört sie selbst auf, ideologisch zu sein. Es entsteht eine Ästhetik, die sich gegen die Ästhetik der Sinnsetzung (und damit gegen deren ideologische Eingebundenheit) stellt; [...] Auch am Essay *Über das Marionettentheater* läßt sich diese Technik beobachten. Auch hier wird das Sinnbedürfnis des Lesers – jetzt im Zitat einer scheinbar didaktischen Erzählhaltung auf explizit ausformulierte zeitgenössische Philosopheme gerichtet – auf eine ästhetisch hintergründige Weise in Gang gesetzt und auf einen (in der Tat »unendlichen kreisförmigen«) Weg geschickt, auf dem es sich totlaufen muß.⁶²

Genau hier liegt ein Ansatz für einen intertextuellen Dialog. Die Einsicht in die Unmöglichkeit der Erkenntnis von Wahrheit korrespondiert mit Kliefoths Satz über das Leben (und auch mit dem Schiller-Zitat). Zugleich bekräftigt der Intertext die erkenntniskritische Position, die

und zerbröckelnden Skeptizismus und Relativismus gewahr werden; und nur bei den tätigsten und edelsten Geistern, die es niemals im Zweifel ausgehalten haben, würde an seiner Stelle jene Erschütterung und Verzweiflung an aller Wahrheit eintreten, wie sie z.B. Heinrich von Kleist als Wirkung der Kantischen Philosophie erlebte.« [*es folgt der Auszug aus dem oben zitierten Brief zur »Kantkrise«*] »Ja, wann werden wieder die Menschen dergestalt Kleistisch-natürlich empfinden, wann lernen sie den Sinn einer Philosophie erst wieder an ihrem »heiligsten Innern« ermessen?« Zit. nach Sembdner, Kleists Nachruhm (Anm. 38), S. 315f.

61 Vgl. Müller-Saget, Klaus: Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen, in: Walter Müller-Seidel (Hg.): Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978, Darmstadt 1981, S. 166–199. – Wem dies alles »kafkaesk« vorkommt, der ist schon auf der richtigen Spur. Kafka sah nicht nur in Kleist seinen »eigentlichen Blutsverwandten«, auch lassen sich in der Tat strukturelle Affinitäten aufzeigen, die das jeweilige Wirklichkeitsverständnis und die hieraus hervorgehende Darstellungsweise betreffen; vgl. hierzu vor allem Allemann, Beda: Kleist und Kafka. Ein Strukturvergleich, in: Claude David (Hg.): Franz Kafka. Themen und Probleme, Göttingen 1980, S. 152–172.

62 Fischer, Ironische Metaphysik (Anm. 41), S. 160.

sich in dem Satz »Geschichte ist ein Entwurf« ausgesprochen findet. Was sich in diesem lakonischen Satz alles an erkenntniskritischem Potential kondensiert, faßt Eberhard Lämmert zusammen:

Alle Bemühungen, die des akribischen Quellenkritikers so gut wie die des synthetisch entwerfenden Romanciers, und übrigens alle Bilder, die jedermann sich von der Vergangenheit macht, sind mit diesem einen Satz getroffen. Er enthält den Fingerzeig, daß in solchen Entwürfen, die in der Form von erinnerten und von aufgeschriebenen Geschichten Vergangenheit der Gegenwart überantworten, Geschichte überhaupt erst entsteht.⁶³

In den *Jahrestagen* sind es vor allem die Dialoge zwischen Gesine und Marie, in denen der Wahrheitsanspruch des Erzählten reflektiert und relativiert wird: »Nie habe ich die Wahrheit versprochen./Gewiß nicht. Nur deine Wahrheit./Wie ich sie mir denke« (JT, 670). Solch persönlich verbürgte Wahrheit wird wiederum zum Prüfstein für das, was politische Systeme als Wahrheit ausgeben. In einer frühen Fassung des Schlußkapitels sollte auch dieser Aspekt noch in einem ideologiekritischen *Aperçu* ausgesprochen werden: »Jeder Staat braucht seine Legende.«⁶⁴

Bislang war nur von Intertexten die Rede, auf die Johnson zitierend oder anspielend Bezug nimmt. Die Wirkungsgeschichte der *Jahrestage* erlaubt es schon, die komparatistische Blickrichtung umzukehren und nach solchen Texten Ausschau zu halten, in denen sich Schriftsteller die *Jahrestage* zum Prätext gewählt haben. Zu nennen wäre hier Christoph Hein, der ein erklärter Bewunderer von Uwe Johnsons Erzählkunst ist. In seinem Roman *Horns Ende* (1985) äußert sich eine Figur zum Begriff der Geschichte in einer Weise, die überaus bekannt anmutet: »Ich bin heute dreiundsiebzig Jahre alt, und wenn ich die Erfahrungen meines Lebens für eine daran uninteressierte Nachwelt in einem Satz formulieren müßte, würde ich sagen: Es gibt keine Geschichte.«⁶⁵ Der gesamte Kontext spricht dafür, daß sich Hein auf das Schlußkapitel der *Jahrestage* bezieht. Gegenüber den *Jahrestagen* hat Heins Roman den Vorzug, daß auf die pointierte Äußerung noch weitere Erklärungen folgen, die wiederum ganz im Sinne Johnsons ausfallen:

Geschichte ist hilfreiche Metaphysik, um mit der eigenen Sterblichkeit auszukommen, der schöne Schleier um den leeren Schädel des Todes. Es gibt keine

63 Lämmert, Eberhard: »Geschichte ist ein Entwurf«: Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman, in: *German Quarterly* 1, 1990, S. 5-18, hier: S. 13.

64 Johnson, *Jahrestage* 4, 1. Fassung, Johnson-Archiv, S. 748.

65 Hein, Christoph: *Horns Ende*, Berlin 1996, S. 26f.

Geschichte, denn soviel wir auch an Bausteinen um eine vergangene Zeit ansammeln, wir ordnen und beleben diese kleinen Tonscherben und schwärzlichen Fotos allein mit unserem Atem, verfälschen sie durch die Unvernunft unserer dünnen Köpfe und mißverstehen daher gründlich. Der Mensch schuf sich die Götter, um mit der Unerträglichkeit des Todes leben zu können, und er schuf sich die Fiktion der Geschichte, um dem Verlust der Zeit einen Sinn zu geben, der ihm das Sinnlose verstehbar und erträglich macht. Hinter uns die Geschichte und vor uns Gott, das ist das Korsett, das uns den aufrechten Gang erlaubt. Und ich glaube, das Röcheln der Sterbenden ist die aufdämmernde Erkenntnis der Wirklichkeit. Die Toten brauchen kein Korsett. (ebd.)

(4.) Den Grundgedanken, daß alles Übel vom reflektierenden Bewußtsein herrühre, vermittelt Heinrich von Kleist durch die biblische Mythe vom Sündenfall. Nachdem der Mensch vom Baum der Erkenntnis gegessen hat, kann es keine Unschuld mehr geben, das Paradies bleibt auf ewig verschlossen.⁶⁶ Betrachtet man die *Jahrestage* vor dem Hintergrund dieser Denkfigur, wird man einige Strukturanalogien entdecken.

Von großer Suggestionskraft ist das vielzitierte Schlußbild der *Jahrestage*. Bei einem Strandspaziergang an der dänischen Ostseeküste halten drei Generationen, vertreten durch Gesine, Marie und Klieföth, einander an den Händen. Bernd Auerochs sieht in dieser symbolischen Konstellation »das Schliessen der Traditionskette, das endliche Gelingen der Aneignung und Weitergabe der geschichtlichen Erfahrung«.⁶⁷ Die Ereignisfülle, die in den *Jahrestagen* zur deutschen und amerikanischen Geschichte ausgebreitet wird, mutet zunächst unüberschaubar an, gleichwohl gibt es aber einen Konvergenzpunkt, und dieser trägt den Namen Auschwitz. In der Forschungsliteratur hat man Auschwitz denn auch als »geheimes Zentrum der historischen Topographie der *Jahrestage*«⁶⁸ bezeichnet. Bereits in den *Mutmassungen über Jakob* wurde deutlich, wenn auch nur am Rande, daß Gesine das Wissen um die Geschehnisse in den deutschen Konzentrationslagern als existentiellen Schock erlebt. Genaueres erfährt man in den *Jahrestagen*:

66 Bedenkt man, daß der »Dornauszieher« im Mittelalter als ein Symbol der Erbsünde galt, erscheint auch Kleists Rückgriff auf diese Statue keinesfalls als zufällig; vgl. hierzu: Reallexikon (Anm. 16), Sp. 291.

67 Auerochs, Erzählte Gesellschaft (Anm. 45), S. 240.

68 Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 28), S. 307; dieselbe Formulierung taucht bei Auerochs auf, der den Holocaust als »geheimes Zentrum von Gesines politischem Bewußtsein« ansieht; vgl. Auerochs, Bernd: »Ich bin dreizehn Jahre alt jeden Augenblick«. Zum Holocaust und zum Verhältnis zwischen Deutschen und Juden in Uwe Johnsons *Jahrestagen*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 112, 1993, S. 595–617, hier: S. 599.

Das Schockmittel war eine Fotografie, die die Briten im Konzentrationslager Bergen-Belsen gemacht hatten und abdruckten in der Zeitung, die sie nach dem Krieg in Lübeck laufen ließen.

Die Wirkung hat bis heute nicht aufgehört. Betroffen war die eigene Person: ich bin das Kind eines Vaters, der von der planmäßigen Ermordung der Juden gewußt hat. Betroffen war die eigene Gruppe: ich mag zwölf Jahre alt sein, ich gehöre zu einer nationalen Gruppe, die eine andere Gruppe abgeschlachtet hat in zu großer Zahl (einem Kind wäre schon ein einziges Opfer als Anblick zuviel gewesen). (JT, 232)

Aus diesem Schock leitet Gesine ihre Ethik ab: Der Toten zu gedenken und »Wenigstens mit Kenntnis zu leben« (JT, 210). Bezeichnenderweise ist sie auch die erste aus der Familie Cresspahl, »die das Vergessen fürchtete« (JT, 937). Wie Johnson selbst zu dieser Haltung steht, hat er, der sich bei der Erörterung schriftstellerischer Absichten sonst wenig redselig zeigt, unmißverständlich zum Ausdruck gebracht: »[Gesine] hat durch das Leben im Ausland annehmen müssen, daß die Deutschen noch auf Dekaden hinaus in den Augen der anderen Völker gemessen werden auf ihre Distanz zum versuchten Genozid an den Juden, und der Verfasser hält diese ihre Einsicht für eine, die er unter die Leute zu bringen hat.«⁶⁹

Diese »Einsicht« erhält eine gleichsam mythische Vertiefung, wenn man sie mit dem Bild des Sündenfalls in Verbindung bringt, wie es im *Marionettentheater* entwickelt wird. Nicht die Frage freilich, ob es einst ein Paradies gegeben habe und ob es einmal wiederkehren werde, interessiert Johnson, sondern allein das Mythologem des unaufhebbaren Bruches, des Verlustes der »Unschuld«. Für Johnson und seine Protagonistin markiert Auschwitz einen Zivilisationsbruch, eine Grenze, die den Geschichtsprozeß unwiderruflich in ein Vorher und ein Nachher teilt.⁷⁰ Was bei Kleist durch das reflektierende Bewußtsein geschieht, bewirkt bei Johnson die geschichtliche Erkenntnis: mit dem Verlust der Unschuld beginnt die Zeit der Entfremdung. In beiden Fällen gilt: »das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns«.

69 Johnson, Uwe: Rede anlässlich der Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1971, in: Bengel, Johnsons *Jahrestage* (Anm. 5), S. 53–72, hier: S. 58.

70 Natürlich ist Johnson nicht der einzige Nachkriegsautor, der diese Position vertritt. Die Formel »Schreiben nach Auschwitz« ist längst zum Topos geworden. Stellvertretend genannt sei hier nur Günter Grass, der dafür plädiert, »die Menschheitsgeschichte und unseren Begriff von menschlicher Existenz mit Ereignissen zu datieren, die vor und nach Auschwitz geschehen sind«; Grass, Günter: *Schreiben nach Auschwitz*. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Frankfurt am Main 1990, S. 10.

Die Frage nach der (deutschen) Schuld ist in den *Jahrestagen* omnipräsent. Natürlich wäre Gesine gerne »ordentlich gewesen, unbeeinflußt von Biographie und Vergangenheit, mit richtigem Leben, in einer richtigen Zeit, mit den richtigen Leuten, zu einem richtigen Zweck« (JT, 889). Übersetzt man diesen Wunsch nach einem »richtigen Leben« dahingehend, daß sie sich offenbar in einem »falschen« weiß, erkennt man das zentrale Diktum aus den *Minima Moralia* von Theodor W. Adorno: »Es gibt kein richtiges Leben im falschen.«⁷¹ Sinnfällig zum Ausdruck gebracht wird dieses Postulat auch durch das bereits in der Ouvertüre angeschlagene »Ferien«-Motiv, das sich durch die ganzen *Jahrestage* hindurchziehen wird. »Ferien«, hier verstanden als Zustand von Schuldlosigkeit und Verantwortungslosigkeit, solche »Ferien« von der Wirklichkeit kann es nicht geben. Auch und gerade dem Bild, das für die Liebe zwischen Jakob und Gesine entsteht, ist dieser Gedanke eingesenkt. Am Anfang des dritten *Jahrestage*-Bandes bildet die Szene den Abschluß einer ganzen Liste von Verlusten, so daß die Erfahrung von Liebe untrennbar mit dem Andenken an die Toten verbunden bleibt. Um wieviel mehr ist das im Schlußkapitel der Fall, als Gesines Erinnerung an Jakob unmittelbar der Übergabe jenes Buches vorangeht, das vielleicht wie kaum ein anderes der Toten dieses Jahrhunderts gedenkt.

»Gesine war auf Erden nicht zu helfen«,⁷² so faßt Ulrich Fries Gesines »Lebensproblem« zusammen und gerät damit in die Nähe zu den berühmten Worten, die Kleist am Morgen seines Todes an seine Schwester richtet: »Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war« (II, 887). Keine zwingende Konstellation, natürlich, wie steht es aber mit jenen Sätzen aus den *Mutmassungen über Jakob*, die das nämliche Problem in so gravitatisch-literarisiertem Ton präsentieren: »Du hast kein Woulgefalln inne Welt« (MJ, 37), und: »Jerichow kann di nich helpn«? (MJ, 212). Und wie steht es mit Lisbeth, die wie Kleist im Selbstmord endet und ihre ganze Hoffnungslosigkeit in die Worte legt: »*Mi is kein Helpn mihr*« (JT, 619). Sind das alles nur zufällige Echo-Effekte oder steckt doch mehr dahinter? Das Dilemma, in das man als Johnson-Leser immer wieder gerät, läßt sich mit Jean Paul auf den Punkt bringen: »Ein Autor, der auf das Erschauen fernster Anspielungen Anspruch macht durch diese selber, muß sich nachher das Mißgeschick gefallen lassen, daß man da,

71 Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 4, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1969, S. 43.

72 Fries, Johnsons *Jahrestage* (Anm. 7), S. 175.

wo er ohne Anspielung hingeflossen, wieder An- und Ausspühlungen sucht.«⁷³

Zieht man ein Fazit, kommt man um das Eingeständnis nicht herum, daß in diesem Aufsatz mehr Fragen als Antworten angeboten werden. Der unbefriedigende Umstand ist nicht unwesentlich der Natur des Gegenstandsbereiches geschuldet: Wenn zwei so hochkomplexe Texte wie die *Jahrestage* und der Aufsatz *Über das Marionettentheater* in einen Dialog treten, löst sich die Vieldeutigkeit nicht auf, sie potenziert sich noch. Nicht der Lösung ist man nähergekommen, wohl aber dem Rätsel. Viel wäre schon gewonnen, wenn man nur einige Anhaltspunkte hätte, wie Johnson Kleist wahrgenommen hat. Zeugnisse hierzu sind bislang nicht bekannt, und auch ein Blick in Johnsons Privatbibliothek bietet, wie so oft, keinen Aufschluß.⁷⁴ Gekannt haben wird Johnson den Text bereits Anfang der fünfziger Jahre durch seine Lektüre des *Doktor Faustus*, in dem sich Thomas Mann auf unübersehbare Weise mit dem *Marionettentheater* auseinandergesetzt hat. Möglich ist zudem, daß sich Johnsons Kleist-Rezeption nicht unabhängig von dem Interesse entwickelt hat, das gerade Schriftsteller der DDR in den siebziger Jahren an Heinrich von Kleist genommen haben.⁷⁵

Welche Schätze liegen eigentlich noch in den *Jahrestagen* verborgen? Uwe Johnson, der neben Arno Schmidt sicherlich größte Zitier-Virtuose, den die deutsche Nachkriegsliteratur hervorgebracht hat, dürfte es so gehalten haben wie James Joyce mit seinem *Ulysses*: »Ich habe so viele Rätsel und Geheimnisse hineingesteckt, daß es die Professoren jahrhundertlang in Streit darüber halten wird, was ich wohl gemeint habe, und nur so sichert man sich seine Unsterblichkeit.«⁷⁶ Wo solche Rätsel und

73 Jean Paul: Ideen-Gewimmel. Texte & Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlaß, hg. von Thomas Wirtz und Kurt Wölfel, Frankfurt am Main 1996, S. 59.

74 Die Werke von Kleist besitzt Johnson in der Ausgabe: Werke in zwei Bänden, ausgewählt u. eingeleitet von Helmut Brandt, Berlin 1976; die Sekundärliteratur beschränkt sich auf zwei biographisch ausgerichtete Publikationen: Sembdner, Helmut (Hg.): Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, München 1969; und Siebert, Eberhard: Heinrich von Kleist. Leben und Werk im Bild, Frankfurt am Main 1980.

75 Vgl. hierzu Küntzel, Heinrich: Der andere Kleist. Wirkungsgeschichte und Wiederkehr Kleists in der DDR, in: Jahrbuch zur Literatur der DDR 1, 1980, S. 105-139; Honnef, Theo: Heinrich von Kleist in der Literatur der DDR, Frankfurt am Main 1988; Leistner, Bernd: Kleist in der neueren DDR-Literatur, in: Dirk Grathoff (Hg.): Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 329-354.

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

Geheimnisse zu finden sein könnten, ergibt sich gelegentlich aus kleinen Hinweisen, die gar nicht einmal den Werken selbst entnommen sein müssen.⁷⁷ Mitten in der Arbeit an den *Jahrestagen*, am 13. Mai 1969, schreibt Johnson in einem Brief an Hans Mayer:

Hofmannsthal, oder Kafka, haben einmal die Qualität einer Prosa (vielleicht Kafka die Hofmannsthals) lobend beschrieben mit dem Vergleich

wie der Anblick feuchter (roter) Steine in einem (weissen) Hausflur.

Wenn es keine Umstände macht, möchte ich darum bitten, mir die Angabe von Stelle und Autor gelegentlich ohne Aufsehen, am besten heimlich, zustecken zu lassen.⁷⁸

Der so inständig Gebetene macht sich daraufhin auf die Suche, wird aber nicht fündig. In seiner Antwort muß Hans Mayer gestehen, daß selbst ein von ihm beauftragter Hofmannsthal-Spezialist »versagt« habe.⁷⁹ Nur drei Tage später schickt Johnson eine Erfolgsmeldung. Enttäuscht vom Kopfschütteln der Experten, habe er sich selbst daran gemacht, »nach dem Kafka-Zitat zu graben«, um es schließlich bei Max Brod zu finden.⁸⁰ Die Preisfrage ergibt sich nunmehr von selbst. Was wollte Johnson mit dem Zitat? Taucht es in den *Jahrestagen* auf? Wer das Zitat findet, erhält zwar keinen Preis, darf aber des ganzen Lobes von David Lodge sicher sein: »Bravo. Ich habe größte Hochachtung vor Leuten, die noch Zitate erkennen, es ist eine aussterbende Kunst.«⁸¹

Dr. Uwe Neumann, Goldbekweg 12, 22303 Hamburg

77 Ein solcher Hinweis stammt etwa von dem Lyriker Michael Hamburger, der mit Johnson befreundet war. Hamburger berichtet »von der ganz besonderen Bedeutung, die einige von Goethes esoterischsten lyrischen Gebilden – aus dem *West-östlichen Divan* – für ihn hatten«; Hamburger, Michael: Uwe Johnson. Eine Freundschaft, in: ders., *Das Überleben der Lyrik. Berichte und Zeugnisse*, München 1993, S. 113-130, hier: S. 115.

78 Johnson, Brief an Hans Mayer vom 13.5.1969, Johnson-Archiv.

79 Hans Mayer, Brief an Uwe Johnson vom 3.6.1969, Johnson-Archiv.

80 Johnson, Brief an Hans Mayer vom 6.6.1969, Johnson-Archiv; das Zitat findet sich in: Brod, Max: *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main 1966, S. 46; an der angegebenen Stelle zitiert Kafka einen Satz von Hofmannsthal aus dessen *Gespräch über Gedichte*.

81 Lodge, David: *Kleine Welt. Eine akademische Romanze*, Zürich 1996, S. 299.

