
Johnson-Jahrbuch

Band 8/2001

Herausgegeben von

Ulrich Fries, Holger Helbig und Irmgard Müller

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson IV, 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. 8. 2001 –

ISBN 3-525-20908-8

© 2001, 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

Norbert Mecklenburg

Jahrestage *als Biblia pauperum*

Uwe Johnsons Filmästhetik und der Fernsehfilm
Margarethe von Trotta

I

Anlässlich des Medienereignisses, das im November 2000 den *Jahrestagen* passiert ist,¹ kann es von Nutzen sein, auf die Poetik Uwe Johnsons hinzuweisen, zu der die Auffassung gehört, dass die Form einer mit Kunst erzählten Geschichte nicht beliebig ist. Nehmen wir Johnsons Poetik dort beim Wort, wo sie den Roman von anderen Medien, namentlich dem erzählenden Film, klar abgrenzt!

Im November 2000 brachte das Radioprogramm des SWR ein Hörspiel von Alfred Behrens *Riverside Drive 1968/2000*, das den Spuren der Hauptfigur der *Jahrestage*, Gesine Cresspahl, in New York nachzugehen behauptet – wenig glaubwürdig, trifft sich doch der Hörspielmacher in New York vor allem mit seiner Tochter.² Etwas später wurde die *Jahrestage*-Verfilmung Margarethe von Trotta von der ARD unter großer publizistischer Begleitmusik ausgestrahlt. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* klang das so: Die Filmautoren hätten Johnson »vor sich selbst gerettet«, und Frau von Trotta habe die Legende von der Unverfilmbarkeit der *Jahrestage* »hinreißend widerlegt«.³ Gewiss ist es nicht ausgeschlossen,

1 *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Regie: Margarethe von Trotta, Fernsehfilm in vier Teilen. Erstsendungen in der ARD am 14., 16., 21. und 22. November 2000, jeweils 21.00–22.30 Uhr.

2 Erstsending am 9. 11. 2000, 21 Uhr, im SWR 2.

3 Kegel, Sandra: Das Wunder der 42. Straße trägt ein Jerseykleid und Pumps, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14.11.2000, S. 62.

dass solche Medienproduktionen Interesse für das Werk Uwe Johnsons wecken können. Aber sperrt sich dieses Werk nicht doch in besonderem Maße gegen eine Medienverwertung? Oder gibt es auch Berührungen zwischen der Ästhetik Uwe Johnsons und der Filmästhetik? Diesen Fragen möchte ich im Folgenden ein Stück weit nachgehen.

Im August 1964 fragte der Verleger Siegfried Unseld seinen Autor Uwe Johnson, ob er einer vom Hessischen Rundfunk erwogenen Hörspielbearbeitung seines Romans *Mutmassungen über Jakob* zustimmen möchte. Das war keine so ganz abwegige Idee. Besteht doch Johnsons zuerst veröffentlichter Roman nicht aus einer herkömmlichen Erzählung, sondern aus einer kunstvollen Montage aus mehreren Stimmen und Gesprächen, von Personen nämlich, die sich nach dem plötzlichen Tod des Eisenbahners Jakob im Herbst 1956 Gedanken über sein Leben machen. Johnson antwortete jedoch:

Ich bin nicht dafür, aus den »Mutmassungen« ein Hörspiel zu machen, und seien es zwei. Das hiesse zugeben, dass die Form, in der die Geschichte vorgetragen ist, beliebig sei und auswechselbar. So weit bin ich noch nicht. Und sollte ich dahin kommen, würde ich die neue Form jedenfalls allein suchen und machen müssen.⁴

Johnsons Ablehnung war nicht total. Einerseits zeigte er einen richtigen Instinkt für die Risiken, die eine Bearbeitung des eigenen literarischen Werks durch andere und in einem anderen Medium bergen. Andererseits schätzte er seine eigene mediale Beweglichkeit vielleicht zu hoch ein: er hat niemals ein Hörspiel gemacht. Was er in seiner Antwort jedoch glasklar herausstellte, ist die Überzeugung, dass die Form, in der eine Geschichte dargeboten wird, nicht beliebig oder auswechselbar sei. Das ist nun zwar eine Grundüberzeugung moderner Kunstauffassung, aber gerade diese mag im postmodernen Zeitalter medialer, multimediale Verwandlungs- und Verwertungskünste hoffnungslos altmodisch klingen. Wie dem auch sei, Johnson jedenfalls hat sie wiederholt bekundet, am nachdrücklichsten mit der bildhaften Maxime, die Geschichte, die ein Autor erzählen wolle, müsse sich »die Form auf den Leib gezogen haben«.⁵ Gilt das und gelingt das, dann kann eine Erzählung beschädigt, entstellt werden, wenn sie aus der literarischen in eine andere Form, ein

4 Johnson, Uwe/Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel, hg. von Eberhard Fahlke und Raimund Fellingner, Frankfurt am Main 1999, S. 345.

5 Johnson, Uwe: Wenn Sie mich fragen, in: Eberhard Fahlke (Hg.), »Ich überlege mir die Geschichte ...«. Uwe Johnson im Gespräch, Frankfurt am Main 1988, S. 51–64, hier: S. 60.

anderes Medium gebracht wird. (Das literarische Werk selbst kann natürlich durch noch so viele, noch so schlechte Verfilmungen zum Glück überhaupt nicht beschädigt werden.)

Zwölf Jahre später, als Johnson die ersten drei Bände *Jahrestage* veröffentlicht hatte, war neben das Hörspiel längst der Film als beliebte Form der Literaturverwertung und -vermittlung getreten. Johnson registrierte und kommentierte das ganz im Sinne seiner alten Auffassung von der Nicht-Beliebigkeit und Nicht-Ersetzbarkeit der Form literarischen Erzählens, des Romans. Anstatt in den Chor der Kulturkonservativen einzustimmen, die die Literatur durch die Medien bedroht sahen, erklärte er nüchtern, Film, Rundfunk und Fernsehen hätten »dazu beigetragen, die Funktion und die Stelle der Literatur genauer zu definieren«. ⁶ Wo die elektronischen Medien mit der erzählenden Literatur konkurrieren, also im Hörspiel und im Spielfilm, sah er allerdings einen uneinholbaren Vorsprung des reinen Schriftmediums: Denn Hörspiel und Film können – so der Autor – nur einzelne »Elemente« der Erzählkunst benutzen; auch »die vielberühmte Rückblende ist dem Erinnern des Romans und der Novelle entlehnt«. Aber den »umfassenden Zugriff der Sprache«, wie sie dem Roman zu Gebote steht, »entbehren« ⁷ diese Medien. So behält der Roman sein Prioritätsrecht, denn der Film ist nur »eine Tochter des Erzählens«. ⁸

Und dann argumentiert Johnson mit Beispielen für den unersetzbaren Wert literarischer Erzählkunst, für ihre spezifische Art, Wirklichkeit zu vermitteln, die in Literaturverfilmungen nicht adäquat aufgenommen werden könne:

Das Lebensgefühl der Bundesrepublik von 1960 könnte der Film in einzelnen Aspekten rekonstruieren; einheitlich und nachprüfbar wird das erst durch einen Roman wie Martins [Martin Walsers; N. M.] »Halbzeit« (wie ich denn das Ende des deutschen 19. Jahrhunderts bei Fontane verlässlicher fände als in der Verfilmung eines seiner Romane). Der Film, ob nun im Kino betrachtet oder vom eigenen Sessel aus, legt die Phantasie fest: Effi Briest soll also ausgesehen haben wie diese oder jene Schauspielerin, da kann dann ja nur das Kostüm stimmen; ⁹

6 Johnson/Unseld, Briefwechsel (Anm. 4), S. 893.

7 Ebd.

8 Johnson, Uwe: Ree Post-Adams. Antworten von Uwe Johnson, in: Fahlke (Hg.), »Ich überlege mir ...« (Anm. 5), S. 273–280, hier: S. 279.

9 Die gleiche Kritik, nur aus produktionsästhetischer Sicht, formulierte Johnson als Antwort auf die Frage, ob er »gerne im Medium des Films arbeiten« würde: »Recht ungern, da ich von meinen Personen, so erfunden sie sein mögen, sehr genaue Vorstellungen habe, und es mir unbehaglich wäre, wenn ich dieses Bild jetzt plötzlich wieder-

wo der Roman mir Vorschläge macht für das Imaginieren des Szenariums, sperrt der Film mich darin ein. Ein Film nach einer Erzählung von Heinrich Böll läuft eben ab, ohne dass man die Möglichkeit des Nachprüfens, des Nach-Sehens hätte, und notwendig muss er bei der Wiedergabe der Vorlage sie verstümmeln durch die Beschränkungen seiner Mittel; einleuchtend, und behaltbar, ist mir die Geschichte dann erst durch das Nachlesen geworden.¹⁰

Nachlesen ist denn auch – meint Johnson – das Beste, was ein Fernsehfilm nach einem guten Roman bewirken kann. Gewiss, auch ein Regisseur kann ein Künstler, ein Film ein Kunstwerk sein, es gibt »Filme, die möchte man noch einmal sehen«, und der Videorecorder kommt diesem Wunsch entgegen, auch wenn Johnson persönlich auf eine einsame Insel lieber »drei oder fünf Bücher« mitnehmen würde als Videocassetten. Die Literatur bleibt für Johnson aus zwei Gründen unersetzbar: Nur sie kann sich abarbeiten an der Spannung zwischen Wort und Wahrheit, zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit. Und nur sie kann persönliche Situationen von »Glück oder Unglück«, kann »Gedanken und Gefühle« von Individuen so darstellen und mitteilen, dass dadurch die Situationen, Gedanken und Gefühle von Lesern einer »Klärung« näher kommen können.¹¹

Johnson hat diese Überlegungen, wie er betonte, nicht als Autor, als Vertreter »des eigenen Faches«, formuliert. Es sind Überlegungen eines leidenschaftlichen und permanenten Lesers, aber eines wohl nur gelegentlichen Rezipienten von Filmen. Die spezifischen Möglichkeiten des Mediums Film und der Filmkunst, die vielleicht im Genre der Literaturverfilmung am wenigsten zum Vorschein kommen, hat er nicht angesprochen – was nicht heißen muss, dass auch sie ihn nicht angesprochen hätten. Denn er war kein konservativer Verächter der Medien. Die Kriterien seiner Medienkritik, die er im Rahmen seiner Romane und Erzählungen und temporär eingreifender Publizistik (*Der 5. Kanal*) artikuliert hat, sind verwandt mit denen von Karl Kraus und Walter Benjamin, Adorno und Enzensberger. Zweifellos hat ihn am Film weniger das Traumfabrik- und Storyhafte als das Realistisch-Dokumentarische interessiert, das als spezifische Möglichkeit dem photographischen Medium innewohnt und das Siegfried Kracauer in seiner Filmtheorie als »Er-

finden müsste in der Gestik, in der Mimik, in der Bewegungsart, überhaupt im Gesicht eines Schauspielers, an den ich ja nicht gedacht habe, als ich die Person erfand. Der Film setzt für den Autor eine Art Verwechselbarkeit der Personen voraus, und dazu ist mein Verhältnis mit ihnen, nun sagen wir, zu intim.« Ebd., S. 280.

¹⁰ Johnson/Unseld, Briefwechsel (Anm. 4), S. 893f.

¹¹ Ebd., S. 894–896.

rettung der äußeren Wirklichkeit« herausgearbeitet hatte. Johnson selbst hat an einem dokumentarisch-experimentellen New-York-Film *Summer in the City* von Robert Leacock als Skriptautor und Sprecher mitgewirkt. Der Film entstand 1968, wurde zweimal, 1969 und 1970, von der ARD gesendet und dann nicht mehr. Für Johnson war dieser Versuch mit dem sozialkritischen Dokumentarfilm einerseits eine Vorstudie zu den *Jahrestagen*, andererseits eine episodische Gegenprobe zum Beweis dafür, dass die Möglichkeiten eines Romans seinen Intentionen ungleich mehr entsprachen.¹²

Beachtenswerte filmkritische Einsichten Johnsons enthalten seine Besprechungen des DDR-Fernsehens aus dem Jahr 1964 – Einsichten, die sich hier und da auch an heutigen Film- und TV-Produkten bewähren. Johnson zeigte sich prinzipiell bereit, auch Filmwerke als Kunst wahrzunehmen und zu beurteilen.¹³ So bewertete er einen russischen Film (*Ein Menschenschicksal*) nach einer Erzählung von Scholochow als »sachgerecht erzählt, ohne Agitation, mit der Absicht und dem Effekt, die Vergangenheit zu begreifen«.¹⁴ Ähnlich bewertete er den Film *Fall Gleiwitz* von Gerhard Klein als »dramaturgisch wie technisch auf der Höhe der Zeit« und als gelungenen Versuch, »einen Vorfall der Vergangenheit mit Mitteln des Spielfilms zu rekonstruieren«. Johnson formulierte dabei als kritische Maxime: Je »ehrlicher« sich ein Film zu erkennen gibt »als Version des Geschehenen, desto authentischer wird er«.¹⁵ Seiner scharfen Kritik verfiel dagegen filmischer Pseudorealismus, wenn z.B. »Klischees, die allein genommen wahrscheinlich sind, [...] mit anderen unwahrscheinlich verbunden« werden.¹⁶ Authentizität, Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit sind Johnsons Hauptkriterien. Falsch gewählte filmische Mittel können – so schreibt er – die Version gerade diskreditieren, die die Filmemacher »hatten glaubwürdig machen wollen«.¹⁷

12 Vischer, Sabine A.: Wider den Roman? *Summer in the City* von Uwe Johnson und Christian Schwarzwald, in: Carsten Gansel/Nicolai Riedel (Hg.), *Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe Johnson-Symposium*, 22.–24.9. 1994, Berlin 1995, S. 233–251, hier: S. 245f.

13 Johnson, Uwe: *Der 5. Kanal*, hg. von Raimund Fellinger, Frankfurt am Main 1987, S. 8.

14 Ebd., S. 33.

15 Ebd., S. 91; vgl. auch S. 27.

16 Ebd., S. 13.

17 Ebd., S. 154.

Pseudorealismus und Pseudodramatik behindern Authentizität. Pseudorealismus macht aus Zeitgeschichte Folkloreszenen. Aus Elend macht er Idyllik, indem er einen Flüchtlingstreck als »Ausflug gut genährter Figuren durch Seenlandschaft«¹⁸ präsentiert. Wenn Szenen zum »Judenboykott« am 1. April 1933 auf ein paar Jahre später verschoben werden, dann hätte Johnson mit Sicherheit das Datum gegen die Dramaturgie ins Feld geführt. Wenn ein Pfarrer im November 1938 direkt beim Segenspenden vor der Gemeinde von zwei Gestapo-Ledermänteln abgeführt wird, statt »in der Nacht, vier Stunden vor Morgen«,¹⁹ dann hätte Johnson da wahrscheinlich einen Mangel an Glaubwürdigkeit festgestellt. Den Hang von Fernsehanstalten zu Literaturverfilmungen führte er auf den Stoffbedarf der »dramatische[n] Industrie«²⁰ zurück und empfahl, lieber die entsprechenden literarischen Werke zu lesen, als sie aufgelöst zu sehen »in Szenenbilder, in denen zum Beispiel eine Uhr tagelang auf fünf nach halb elf stehen bleibt«.²¹

Im *Jahrestage*-Film hängt einmal kurz – merkwürdige Verfremdung! – ein Gerät der Filmaufnahme von oben in das rheinische Dorf, das ein mecklenburgisches Jerichow vortäuschen muss. Räumlich-Geographisches verkommt zu Pseudorealismus, wo es im Stil von Urlaubs- und Immobilienwerbung dargeboten wird. Leierige Begleitmusik (Ojott, Schneider!) bei schicksalsschweren Cresspahl-Szenen hätte Johnson gewiss mit ebensolchem Sarkasmus kommentiert wie das Absingen eines Liedes aus dem katholischen Gesangbuch²² in einer evangelischen Kirche. Schlicht geärgert hätte einen Autor, der sensibel wie wenige aus der Sicht einer weiblichen Hauptfigur zu erzählen sich bemüht hat, die anachronistische Umstilisierung einer psychisch Kranken zu einer feministischen Theologin. Brühaver im Trotta-Film: »Du bist nicht Gott und nicht sein Sohn.« – Lisbeth: »Aber seine Tochter.« Und nach Glaubwürdigkeit hätte Johnson eine Regisseurin gefragt, die einen Vater 1943 seine elfjährige Tochter als Spionageassistentin einsetzen lässt.

18 Kaiser, Joachim: Kein Herz und keine Seele, in: Süddeutsche Zeitung vom 11.11.2000.

19 Johnson, Uwe: *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Bd. I-IV, Frankfurt am Main 1970–1983, S. 768.

20 Johnson, Der 5. Kanal (Anm. 13), S. 149.

21 Ebd., S. 150.

22 Das Lied »Großer Gott, wir loben dich« ist zwar auch in evangelische Gesangbücher eingegangen, aber mit einer etwas abgewandelten, nicht der korrekt katholischen Melodie, die Trottas Jerichower ahnungslos singen.

Was aber hätte der Filmkritiker Johnson zu dem sonderbaren Wort »Kornkapitalist« gesagt, das die Film-Gesine im Munde führt? Zwischen Kornkaffee und Kornschnaps findet man dieses Wort mitnichten im *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften der DDR.²³ In den *Jahrestagen* nennt Cresspahl seinen Schwiegervater, den Getreidehändler Papenbrock, gelegentlich einen »Agrarkapitalisten«.²⁴ Das ist marxistisches Soziologenchinesisch, das Heinrich Cresspahl ebenso wie seine Tochter halb ernsthaft, halb ironisch gebraucht, gewissermaßen zitiert. Wird daraus ein »Kornkapitalist« gemacht, weil das andere Wort die Fernsehzuschauer zu sehr erschrecken könnte – Johnson hätte sich darüber gewundert. Nicht weniger darüber, dass gute Schauspieler, die vorgeben, Mecklenburger zu spielen: Gesine, D. E., Dora, das Wort »Mecklenburg« nicht wie Mecklenburger, sondern eher wie Rheinländer aussprechen.

II

Eine Affinität zum Film ließe sich aus Johnsons Poetik des Sehens herauslesen, die in seiner Erzählkunst realisiert ist. Sehen heißt dabei, Wissen über Wirklichkeit zu so anschaulicher, konkreter Vorstellung zu bringen, dass dadurch dieses Wissen besser auf seinen Wahrheitsgehalt, seine Haltbarkeit geprüft werden kann, nämlich als Ansicht, als Version von Wirklichkeit. Als »Versuche, die Vergangenheit wenigstens als Vorstellung zu prüfen«,²⁵ hat Johnson das Projekt der *Jahrestage* beschrieben. Was heißt die Vergangenheit »prüfen«, und was heißt »wenigstens als Vorstellung«? Ich verstehe Johnsons Formeln so, dass sie Poetik, Historik und Erkenntnistheorie auf einen kritischen Nenner bringen sollen: Die Vergangenheit kann geprüft werden hinsichtlich ihrer Wirkungen auf die Gegenwart, und diese hinsichtlich ihrer möglichen Wirkungen auf die Zukunft. Das ist ein Leitkonzept in den *Jahrestagen*.

Die Vergangenheit ist aber, im Unterschied zur Gegenwart, als Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar greifbar und erfahrbar. Und so muss die Vergangenheit rekonstruiert, als Vorstellung entworfen und als Bild gesehen werden. Das betrifft Historiker, Romanerzähler und Filmemacher

23 *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, hg. von der Akademie der Wissenschaften, Berlin 1970, ²1973.

24 JT, IV.

25 Johnson/Unseld, Briefwechsel (Anm. 4), S. 664.

gleichermaßen. Was den Romanerzähler vom Historiker unterscheidet, ist, dass sein Sehen nicht nur die äußere, objektive, sondern auch eine innere, eine subjektive Sehkraft umfasst, nämlich eine erzählerische Imagination, die Geschichte in Geschichten zur Vorstellung bringen kann. Und was ihn vom Filmemacher unterscheidet, ist seine Befähigung zu begleitender kritischer Reflexion auf das Gesehene und seinen Wahrscheinlichkeitsgrad. Diese Subjektivität und Reflexivität trennt Johnsons Poetik des Sehens von der Ästhetik filmischen Sehens.

Affinität zum Film könnte man auch in einem sehr charakteristischen Grundzug von Johnsons Erzählweise sehen, der auf dem Prinzip der Unterbrechung beruht. Die philologischen Johnson-Fachleute sprechen hier von »intermittierendem«, »diskontinuierlichem« oder »parataktischem Erzählen«, aber jeder Johnson-Leser kennt auch ohne diese Ausdrücke die ständigen Brüche, Lücken und Sprünge, mit denen seine Texte durchsetzt sind. Schnitt und Montage könnte man diese Technik mit Recht und mit filmischen Begriffen nennen, und man hat es getan. Gibt es also bei Uwe Johnson so etwas wie ein »filmisches Erzählen«? Ich habe mich darüber mit einer jungen Filmemacherin unterhalten, die eine begeisterte Johnson-Leserin ist und seine Kurzgeschichte *Osterwasser* verfilmen wollte. Wir stimmten darin überein, dass sogar dieser relativ einfache Text, der eine einfache Geschichte erzählt, in typisch Johnsonscher Weise voller Schnitte ist, die die einzelnen Erzähleinheiten trennen.

Die Kurzgeschichte fängt so an: Gesine, dreizehnjährig, sieht beim Vorübergehen im Spiegel, wie hässlich mager sie ist. Man hungert in Jerichow, es ist das Frühjahr nach dem Krieg. Und sie denkt daran, wie man schön werden soll durch den magischen Brauch des Osterwassers. Das ist die erste Szene. Mitten im Sprung aus dem Fenster kommen ihr Zweifel. Das ist die zweite Szene. Ausgelassen ist Gesines Weg vom Spiegel zum Fenster. Die Erzählung springt ruckartig voran, hier und ebenso im weiteren Verlauf. Diese Schnitttechnik ließe sich – so überlegten wir – filmisch direkt umsetzen, also Schnitte im Film, wo Schnitte im Text sind. Der Film ist inzwischen fertiggestellt,²⁶ eine atmosphärisch dichte filmische Ballade, die in enger Tuchfühlung mit Johnsons Kurzgeschichte bleibt. Trotzdem ist hier die Schnitttechnik eine ganz andere als im literarischen Text.

Eine mögliche Übertragung der Textschnitte in Filmschnitte besagt also noch gar nichts. Denn Johnsons diskontinuierliches Erzählen ist,

26 Walker, Saskia: *Osterwasser*. Literaturverfilmung nach Uwe Johnson, Kunsthochschule für Medien, Köln 2000 (20min/DigiBeta und S16mm).

deutlicher im Jakob- und im Achim-Roman als in dieser kleinen Gesine-Geschichte, eine Verfremdung konventionellen Erzählens und damit eine Störung desjenigen Lesers, der die Einhaltung dieser Konventionen erwartet, mit einem Wort: ein avantgardistisches Erzählverfahren. Im Film dagegen ist diese Art von Diskontinuität das Konventionellste, was es nur geben kann, denn ohne Schnitt und Montage gibt es überhaupt keinen Film, sei er trivial, sei er hochkünstlerisch, sei er avantgardistisch, sei er traditionell. So macht auch diese scheinbare Affinität der Texte Johnsons zur Technik des Films am Ende nur die spezifische Differenz deutlich.

III

Die Differenz der künstlerischen Medien erfordert differenzierende Kritik. Produkte des Zwittergenres Literaturverfilmung lassen sich auf drei Ebenen bewerten: nach den Genreregeln des Fernsehfilms, als filmkünstlerisches Werk, aus dem intermedialen Bezug zur literarischen Vorlage.

Als Fernsehfilm, d.h. in einem institutionell-organisatorischen Rahmen gesehen, in dem elitärer Anspruch (literarisches Fernsehspiel) und Massengeschmack, Prestigeproduktion und Quotenkalkül, künstlerische Intention und ökonomischer Zwang kompromisshaft ausgehandelt werden müssen, sind Trotts *Jahrestage* nicht eben schlecht geraten. Die Bauform der vier Teile, der Rhythmus des Wechsels zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die Abrundung und Verknüpfung der Sequenzen – all das ist stimmig und sinnfällig, mit vielen guten Drehbuch- und Regieeinfällen.²⁷ Jerichower Dorfkatsch ist ebenso gelungen in Szene gesetzt (in der Kirche, beim Friseur) wie New Yorker Büro-Smalltalk. Besonders die Gespräche der Gegenwartsebene sind oft frisch, lebendig, witzig. Im Ganzen also eine bündige deutsche Familiensaga mit zeitgeschichtlichem Hintergrund, ein im Ganzen sehenswerter, stellenweise sehr anrührender Fernsehfilm.

Anders nimmt sich Trotts Arbeit unter filmkünstlerischem Gesichtspunkt aus. Beachtet man, dass Filmkunst nicht in filmischem *Erzählen*

²⁷ Michael Bengel lobt ähnlich »die Gewichtung der Teile, die feinen Anschlüsse der Themen und Motive, die einfache, doch kunstgerechte Exposition der Erzählsituation, die den insgesamt sechs Stunden Erinnerungsarbeit einen haltbaren Rahmen verleiht«. Bengel, Michael: Panorama einer schlimmen Zeit. Margarethe von Trotts Vierteiler »Jahrestage« nach Uwe Johnson, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 14.11.2000.

wie dieses nicht in *Literaturverfilmung* aufgeht, so findet sich an dem Produkt wenig Aufregendes. Es ist zu glatt und gefällig, zu eindimensional und konventionell gemacht, als dass es Anspruch erheben könnte, als moderne, zeitadäquate filmische Darbietungsform oder gar als »Meisterstück«²⁸ bewertet zu werden.²⁹ In Hinblick auf die filmkünstlerische Technik fällt es – als Fernsehfilm gesehen – weit hinter Arbeiten z.B. von Reitz oder Breloer zurück. Wie weit es von filmischer Meisterklasse entfernt ist, zeigt exemplarisch – man vergleiche dazu nur, was Wajda aus dem Motiv gemacht hat – die immer gleich lächerliche Präsentation von Jakobs Geist. An den von der Kritik viel gerühmten Schauspielerleistungen darf gleichfalls gezweifelt werden: Suzanne von Borsodys Gesine in New York ist eine Empfangsdame mit einem Gesicht wie eine Holzpuppe – ein Habitus, der in Widerspruch steht mit ihrer Lebensgeschichte und Gesinnung. Matthias Habichs Cresspahl bietet nach anfänglichem Mundzucken der Verliebtheit ein ewiges Sauergesicht, das penetrant unheilschwanger in die Zukunft zu blicken scheint.

Der Titel von Trottas Werk – identisch mit dem des Johnsonschen – und die Spekulation der Filmproduzenten mit dessen literarischem Rang zwingen dazu, die Beziehung Buch-Film und die Adaptionsleistung der Filmemacher kritisch abzuwägen. Ist es dem Filmteam »gelingen, eine eigenständige Filmsprache zu entwickeln, die dem hohen Anspruch der Vorlage gerecht« wird?³⁰ Leider sind schnell etliche gravierende Punkte benannt, die ein überwiegend negatives Urteil nahe legen, gemessen nicht etwa an einer abstrakten Norm für »gute« Literaturverfilmung, sondern an der Vielzahl künstlerisch höchst verschiedenartiger herausragender Werke, von Fassbinders *Fontane Effi Briest* und Moorses *Lenz* über Chabrols *Wahlverwandtschaften* und Rohmers *Marquise von O.* bis zu Fechners *Tadellöser & Wolff* und Monks *Bauern, Bonzen, Bomben*. Ich nenne hier nur die mir am meisten ins Auge springenden Punkte. Wenigstens ein positiver Punkt sei jedoch vorangestellt: Trottas Interesse, als Frau eine Frau zu verstehen, »die aus dem Empfindungsbereich eines Mannes heraus definiert ist«,³¹ hat Gesine und deren Geschichte etwas

28 Kegel, Wunder (Anm. 3).

29 So urteilt auch Joachim Kaiser, *Kein Herz* (Anm. 18).

30 Wiebel, Martin: Produktionsnummer 823 682, in: ders. (Hg.), *Mutmassungen über Gesine*. Uwe Johnsons *Jahrestage* in der Verfilmung von Margarethe von Trotta, Frankfurt am Main 2000, S. 29.

31 Trotta, Margarethe von: Ich habe immer versucht, ihn mir versöhnlich zu stimmen (Gespräch mit Martin Wiebel), in: ebd., S. 178–194, hier: S. 178.

mehr Heiterkeit, Leichtigkeit, Vitalität gegeben, als Johnson ihr hatte gewähren mögen. Dafür ist man/frau dankbar.

Wenn man sich in Gegensatz zu der Meinung, bei Roman und Film handele es sich einfach um »verschiedene mediale Versionen einer Geschichte«, ³² Johnsons Auffassung anschließt, dass die mediale Form einer Geschichte nicht beliebig sei, dann wird man den durchgehenden Reduktionismus, den die *Jahrestage*-Verfilmung gegenüber dem fast 2000 Seiten umfassenden Werk notgedrungen betreibt, dort nicht mehr rechtfertigen können, wo die Reduktion einer Verfälschung nahe kommt. Das betrifft vor allem die politisch-sozialgeschichtliche, die zeitdiagnostisch-dokumentarische Ebene des Romans, von der im Film fast nur Verstümmeltes, Trivialisierendes und Unglaubliches übrigbleibt.³³

Ein paar Beispiele dafür in Hinblick auf Figurenauswahl und -modellierung: Der deutschnationale Besitzbürger Papenbrock wird – in Gegensatz zum Roman und dessen historiographisch treffender Gestaltung dieser Figur – im Film durch den pseudodramatischen Konflikt mit seinem Nazi-Sohn (»SA oder Erbe!«) fast zu einem Antifaschisten – eine schlimme Verharmlosung. Wenn von 1931 bis 1951 statt dreier nur ein Pastor in Jerichow zu sehen ist, Brühaver, dann wird dadurch ungewollt das Bild der Kirche im Dritten Reich arg schöngefärbt, das der Roman mit den *drei* exemplarischen Pfarrern so exakt zeichnet. Sogar Schwachstellen am Erzählen Johnsons macht der Film noch schwächer: Begreift man Jakobs plötzliche Liebe zu Gesine schon in den *Mutmassungen* kaum, so bleibt bei Trotta als Motiv nur seine fade Phrase, sie sei ja eine »wirklich schöne Frau geworden«. Und hat Johnson schon im Roman Mrs. Ferwalter allzu starr auf das Muster »Überlebende« eingeeengt, so denkt im Film ihre Tochter Rebecca unablässig an KZs und nichts anderes.

Die konsequente Entpolitisierung, die der Film betreibt, geht so weit, dass er den utopisch-resignativen Diskurs des Sozialismus, der den Roman durchzieht, gerade da unfreiwillig denunziert, wo er ihn zu Wort kommen lässt: nicht nur im nachplappernden Mund Maries, sondern auch in dem Gesines, die hier von Borsody wortwörtlich unglaubwürdig dargestellt wird: Man glaubt ihr kein Wort, wenn sie mit Jakobs

32 Hickethier, Knut: Literatur im Fernsehen, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 38/39 (1995), S. 183–209, hier: S. 185.

33 Die Zeitgeschichte trete in »klischeebesessener und operettenhafter Kostümierung auf«, urteilt Helmut Böttiger: *Uns Uwe. Zum Desaster der Fernseh-Jahrestage*, in: *Frankfurter Rundschau* vom 15.11.2000.

Geist den »alten Traum von Sozialismus und Freiheit« beschwört oder mit D. E. schmolzt, ob er denn gar nichts mehr träume. So ist Gesines Sozialismus-Gerede im Film allenfalls gut als Anlass für einen Türen knallenden Beziehungskrach, den die Pseudo-Dramaturgie der Privatisierung benötigte und darum hinzuerfand.

Es ist leider in der Literatur nichts so schwer wiederzugeben wie ein denkender Mensch, hat Musil gesagt, und für den Film gilt das natürlich noch viel mehr. Johnson hat – wie Musil – diese Schwierigkeit gemeistert, eine Figur geschaffen, die vor allem dadurch fasziniert, dass sie versucht, »mit Kenntnis zu leben«. Das erfordert beträchtlichen literarischen Aufwand. Nichts auch nur annähernd Äquivalentes bietet der Film. Schon dadurch, dass die beiden Hauptmedien für Gesines Kenntnis fortfallen: Erinnerungsarbeit und Zeitungsstudium. Dieses wird ersetzt durch Szenen vom Zeitungskauf sowie durch ein bisschen schwarzweißes TV-Geflimmer zu Vietnam. Jene wird ersetzt durch einen simplen Mechanismus: Marie fragt, Gesine erzählt, bunte Bilder spielen Vergangenheit, ebenso suggestiv wie unglaublich. In Unterschied zu der komplizierten Erzählsituation des Romans erzählt Trotts Gesine allwissend im Voice over, was sie gar nicht wissen kann, z.B. über Cresspahls Gefühl »künftiger Schuld« im März 1933. Natürlich haben besonders die für Johnsons Schreibweise charakteristischen modalen Einfärbungen und reflexiven Zusätze des literarischen Erzählens im Film kaum eine Überlebenschance. Dass die einzigartige Sprache Uwe Johnsons in diesem Film nicht zu hören ist, macht dessen Titel besonders verdächtig: als Schwindel.

Schwindel ließe sich andererseits auch nennen, dass der Film nicht außer den *Jahrestagen* auch die *Mutmassungen über Jakob*, die *Ingrid Babendererde* und die *Begleitumstände* im Titel führt. Denn aus diesen Werken Johnsons haben sich die Drehbuchautoren unbekümmert »ergänzendes Material«³⁴ besorgt, vor allem um den Schlussteil, die DDR-Geschichte Gesines, melodramatisch zu inszenieren – ein sonderbarer Widerspruch zu ihrem sonstigen Reduktionismus, der beschönigend »Kunst des Verzichts«³⁵ genannt wird. Die dramaturgische Maxime für diese Auffüllungstechnik könnte lauten: »Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen« – und was der Direktor im *Vorspiel auf dem Theater*, Prototyp des Fernsehdirectors, außerdem noch zu raten weiß (*Faust*, V. 89–133).

34 Wiebel, Produktionsnummer (Anm. 30), S. 26.

35 Haubold, Peter: Der lange Weg nach Cydamonoe, in: Wiebel, *Mutmassungen über Gesine* (Anm. 30), S. 73–86, hier: S. 77.

Im Mittelalter, als die Heilige Schrift nur den Eingeweihten zugänglich war, gab es für die Masse der Analphabeten die Biblia pauperum, die Bilderbibel. Auf sie hat sich Margarethe von Trotta ausdrücklich berufen.³⁶ Sollten wir uns heute im Medienmittelalter befinden, so wären ihre *Jahrestage* als Literaturverfilmung gerechtfertigt.

Prof. Dr. Norbert Mecklenburg, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln

36 Trotta, Ich habe immer versucht (Anm. 31), S. 179–182.

