
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

Ulrich Kinzel

Bergungen

Das Wrack, die Wahrheit und die Kunst in Johnsons
Ein unergründliches Schiff

Es nehmet aber
Und giebt Gedächtniß die See
Friedrich Hölderlin, *Andenken*

Zu dem weiten Bereich maritimer Erfahrungen, die von der Literatur aufgenommen und gestaltet werden, gehört zweifellos das Schiffswrack. Folgt man Hamilton-Patersons ozeanischen Reflexionen, so besteht die eigentümliche Faszination des Wracks darin, dass an ihm die Komplizität von Meer – oder genauer Meerestiefe – Sichtbarkeit und Zeit deutlich wird. Angesichts des Wracks der *Arizona* in Pearl Harbour entdeckt Hamilton-Paterson,

daß das Meer, wenn es etwas verschlingt, weniger mit Wasser als mit Zeit darüber hinwegspült, so daß alles, was es in seine Gewalt bringt, fast augenblicklich alt wird. Das hängt damit zusammen, daß es der Sichtbarkeit entrissen wird [...]. Man hatte das Gefühl, als ob die achthundert Skelette in dem immer noch auslaufenden Rumpf der *Arizona* zeitlich zurückversetzt worden wären, aus der Geschichte hinaus, bis sie und die Opfer der *Titanic* und der *Mary Rose* oder aller phönikischen Galeeren ein und demselben Zeitraum angehörten.¹

Die Verwandlung der Dinge durch ihre Entführung aus der Oberwelt der Luft in die Unterwelt des Wassers hat auch damit zu tun, dass die Meeresfläche eine Grenze bildet, die das Leben vom Tod trennt. Wenn

1 Hamilton-Paterson, James: Seestücke. Das Meer und seine Ufer, Berlin 1998, S. 176f.

Strandgut in gleichem Maße wie Wracks wie »in Zeitlosigkeit eingelegt«² wirkt, dann hat die »wohlige Melancholie des Strandgutsammelns«,³ die von den Spekulationen über die angespülten Dinge herrührt, damit zu tun, dass der melancholische Blick die tödliche Zeitenthobenheit in Leben zurückzuverwandeln sucht.

Hamilton-Paterson verbindet das Thema der ozeanischen Zeitenthobenheit in kritischer Weise mit dem philosophischen Prinzip der Sichtbarkeit. Wenn die griechische *theoria* eine Erkenntnis ermöglicht, die das Sehen und die Sichtbarkeit der Dinge impliziert, so ist sie für Hamilton-Paterson kaum geeignet, der ozeanischen Tiefe gerecht zu werden und das »Verbergende des Ozeans«⁴ einer Erkenntnis zugänglich zu machen. Hinsichtlich der wissenschaftlichen Erkenntnis des Ozeans muss man davon ausgehen, dass die empirische Erkenntnisweise der Aufklärung die ozeanische Tiefe ausschließt.⁵ Erst mit dem 19. Jahrhundert beginnt die »geologische« Dimension des Meeres – seine Tiefenschichtung – Gegenstand des Interesses zu werden, begleitet übrigens von literarischen Thematisierungen und Erkundungen der Meerestiefe bei Melville, Baudelaire oder Verne.⁶ Und selbst die wissenschaftlichen Tiefseer-

2 Ebd., S. 208.

3 Ebd., S. 207.

4 Ebd., S. 195.

5 Hamilton-Paterson folgt in diesem Punkt einer linearen Geschichte der Erkenntnis, die die historischen Konstellationen etwas vereinfacht, denn die Aufmerksamkeit für die Tiefe im 19. Jahrhundert offenbart nicht einfach einen Erkenntnisfortschritt, sondern entspringt, wenn man sich an Foucaults historische Epistemologie hält (vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1974, S. 308f.), einer komplexen Reorganisation des Wissens.

6 »We know the sea to be an everlasting terra incognita, so that Columbus sailed over numberless unknown worlds to discover his one superficial western one«, heißt es bei Melville (Melville, Herman: Moby-Dick; or, The Whale, hg. von Harold Beaver, Harmondsworth 1972, S. 379), der immer wieder den Gegensatz von Oberfläche und Meerestiefe – »the bottomless blue« (ebd. S. 649) – thematisiert, so auch am Beispiel des Pottwals und Ahab's und hier mit Bezug auf den Ort des Wahren: »I account him [the Sperm Whale] no common, shallow being, inasmuch as it is an undisputed fact that he is never found on soundings, or near shores [...]. He is both ponderous and profound. And I am convinced that from the heads of all ponderous profound beings, such as Plato, Pyrrho, the Devil, Jupiter, Dante, and so on, there always goes up a certain semi-visible steam, while in the act of thinking deep thoughts.« (Ebd., S. 481f.) »Ahab's larger, darker, deeper part remains unhinted. But vain to popularize profundities, and all truth is profound.« (Ebd., S. 284.) – Bei Baudelaire wird die Meerestiefe zum Grund des Unbekannten, der das Neue zu finden verspricht; vgl. Baudelaire, Charles: Le Voyage, in: ders., Les Fleurs du Mal, Paris 1961, S. 154–160, 160 (VIII). – Verne, Jules: Zwanzigtausend Meilen unter Meer, 2 Bd., Zürich 1976 (siehe insbesondere die Illustration Bd. II,

fahrungen des 20. Jahrhunderts sind von der literarischen Imagination aufgegriffen worden, wenn man an Beebes Beschreibung phosphoreszierender Seewesen denkt, die ihren Weg in Thomas Manns Faustusroman gefunden hat.⁷

Was Hamilton-Patersons maritime Reflexionen nun aber geeignet erscheinen lässt, sich Johnsons Text *Ein unergründliches Schiff* – gewissermaßen von See her – zu nähern, sind vielleicht weniger die wissenschaftsgeschichtlichen Dimensionen einer buchstäblich zu verstehenden Ozeanographie, als vielmehr die grundsätzliche Verbindung, die er zwischen der Tradition der theoretischen Erkenntnis und der Erfahrung der Meerestiefe herstellt. Denn in Johnsons Text wird das »Verbergende des Ozeans« zum Dreh- und Angelpunkt einer fundamentalen Wahrheitssuche, die wiederum auf die Wahrheitssuche eines anderen (vom Land herkommenden) Textes antwortet.

I.

Die Erfahrung des Zugereisten, mit der Johnson seinen Text einleitet, stilisiert einen ersten, noch unverfänglichen Blick. Zu ihm gehört, dass er sich an Dinge heftet, die auffallen und sich herausheben. Dies ist buchstäblich der Fall bei »jene[n] Stangen«,⁸ die der Zugereiste und eher an den »Spiegelungen des Lichts« (19) in der Nordsee Interessierte »anfangs für Reusen, von einem rabiaten Westwind schiefgedrückt« (ebd.), hält. Der erste Blick verwandelt sich dann sogleich in einen prüfenden; ihm kommen Zweifel daran, dass es sich bei den nie versetzten Stangen um

S. 408). – Weitere Belege bei Carlsson, Anni: Der Meeresgrund in der neueren Dichtung. Abwandlungen eines symbolischen Motivs von H. C. Andersen bis Th. Mann, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 28, 1954, S. 221–233.

7 Mann, Thomas: Doktor Faustus, Frankfurt am Main 1971, S. 267–270. Zu den hier geschilderten phosphoreszierenden Meerwesen vgl. auch Gide, André: Die Falschmünzer, Frankfurt am Main 1970, S. 132. Zu William Beebes Tauchfahrt als einer Quelle für Adrian Leverkühns Tiefseefahrt vgl. Bergsten, Gunilla: Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, Lund 1963, S. 64–66; Bild und Text bei Thomas Mann, hg. Hans Wysling u. Mitarb. v. Yvonne Schmidlin, Bern, München 1975, S. 380f.; zu Beebe siehe Hamilton-Paterson, Seestücke (Anm. 1), S. 243–246.

8 Johnson, Uwe: Ein unergründliches Schiff, in: ders., Inselgeschichten, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1995 (Schriften des Uwe Johnson-Archivs Bd. 5), S. 19–40, hier: S. 19. Im Folgenden werden die Zitate aus diesem Text in Klammern im Text nachgewiesen.

Reusen handelt, und es stellt sich die zugleich einfache und fundamentale Frage: »Was ist das?« (ebd.) Die Antwort wird verzögert durch die humorvolle Einführung eines Motivs, das Gefahr und Hoffnung zusammenführt: »Es möge eine Wolke noch so dunkel sein, einen Silberstreif habe sie doch.« (ebd.) Die Wolke symbolisiert zwei Bedrohungen, denen die Bewohner von Sheerness ausgesetzt sind: die Überflutung der Stadt, die zweimal nicht verhindert werden konnte durch technische Maßnahmen, und das Wrack des amerikanischen Munitionsschiffes *Richard Montgomery*. Sheerness erweist sich als Ort einer doppelten Gefahr: »Entweder gehen wir feucht unter, oder wir werden zerfetzt in einem Feuerball!« (20) Die sorgsam komponierte Annäherung an das Wrack vom staunenden über den prüfenden Blick bis hin zur ersten Benennung des Phänomens – dessen, was über der Meeresfläche an den Tag kommt – findet mit der Erkenntnis der doppelten Bedrohung ihren Abschluss.

»Sind wir bis dahin imstande«, heißt es weiter, »dieser Strandbeute auf den Grund zu gehen, das aufgelaufene Gut zu bergen, historisch, magisch, biografisch, soziologisch, chemisch, administrativwissenschaftlich, poetisch, statistisch?« (ebd.)

Dieser Satz ist in zweifacher Hinsicht konstitutiv für den gesamten Text. Zum einen führt er über das »bis dahin« eine Frist ein, die den Text für das Folgende öffnet, zum anderen formuliert er programmatisch das Prinzip der Wahrheitsfindung. Dem Strandgut auf den Grund gehen, es bergen, heißt nichts anderes, als die verborgene Wahrheit des Wracks zu finden. Nachdem die Annäherung sich der Sichtbarkeit des Wracks widmete, wird nun die Möglichkeit einer Bergung, einer Hebung des Verborgenen in Aussicht gestellt. Und diese Erkenntnisarbeit hat sich einzurichten in dem Zeitraum einer Frist, die durch die ultimative Gefahr einer Explosion gegeben ist. In diesem Sinne öffnet der Text an dieser Stelle den Zwischenraum für eine Erkenntnisarbeit.

Was sich an diese programmatische Öffnung anschließt, lässt sich als die analytische Bergung einer technischen Katastrophe bezeichnen. Ihr erstes Kapitel besteht in einer historischen und biographischen Rekonstruktion, die vom Namen des Schiffes und der Baureihe, der es zugehört, ausgeht. Das Schiff ist benannt nach dem amerikanischen General Richard Montgomery, der im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zunächst auf Seiten der Engländer kämpfte und dessen Leben mit der Blamage einer vollständigen militärischen Niederlage seiner Einheit gegen die Engländer endet. In Johnsons Historie erscheint er als der »Söldner mit der wechselhaften Loyalität« (ebd.). Der Name der Baureihe, *Liberty*, evoziert als historisches Echo die Geschichte der Liberty Bell

(21f.), vor allem aber die Anekdote ihres missratenen Gusses, die mit dem Entzweigen der Glocke endet. 1950, nach der Blockade West-Berlins durch die Rote Armee, stiften Bürger der U.S.A. eine Nachbildung der Freiheitsglocke für das Rathaus in Berlin-Schöneberg. Diese Fortsetzung der Geschichte der Liberty Bell und mit ihr der »amerikanische[n] Art der Freiheit« (22) bildet den Übergang zur Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, zum Vietnamkrieg zunächst, dann zum Zweiten Weltkrieg. Die Biographie des Industriellen Henry J. Kaiser, der auf seinen Werften die Liberty-Schiffe bauen lässt, wirft ihre Schatten auf die amerikanische Kriegswirtschaft, auf das Einfrieren der Löhne, das Streikverbot (das vor allem von den Kommunisten unterstützt wurde), auf die forcierten Produktionsmethoden und die Absicherung der Profite durch die Regierung (vgl. 22-36).⁹

Die Fracht der Liberty-Schiffe¹⁰ wird zum Ausgangspunkt für die Geschichte des Leih- und Pachtgesetzes von 1941. Es bildet die juristische Grundlage für die Materiallieferungen der U.S.A. an die Sowjetunion. Verschwiegen durch die marxistische Geschichtsschreibung der SED, offenbart sich die Praxis des Lend and Lease als taktisches Manöver zwischen der Sowjetunion und den Alliierten: die Amerikaner beschuldigen die Sowjetunion der Undankbarkeit, was zu einer ungeschickten Veröffentlichung einer Liste der gelieferten Materialien in der *Pravda* führt; Stalins Forderung nach einer zweiten Front in Nordfrankreich und im arktischen Norden wird von den Alliierten nicht erfüllt, die gleichwohl die Kürzung der Lieferungen mit dem Aufbau einer zweiten Front erklären; nach dem Ende des Krieges werden die Lieferungen kurzerhand eingestellt, und dies führt dazu, dass die Rote Armee von einem Tag auf den anderen ohne den ausländischen Anteil an ihrer Ernährung auskommen muss. Die nur aus strategischen Gründen gewährte Hilfe wird so zu einer der »frühesten Wurzeln des Kalten Krieges« (30).

Das erste Kapitel der analytischen Bergung orientiert sich nacheinander an der mit dem Schiffsnamen verbundenen politischen Genealogie, an der mit seinem Bau verbundenen Geschichte der industriellen Kriegsproduktion und, ausgehend von der Fracht und dem Transportauftrag des Schiffes, an der misstrauischen Zusammenarbeit von Alliierten und

9 Die technischen Anstrengungen zur Verteidigung der Freiheit, die »einstmals durch die Truppen der Londoner City«, später »durch die Unterseeboote der Deutschen und Italiener« (22) bedroht war, bringt die Arbeiter in eine Lage, die »in dieser Zeit hinausgelaufen [ist] auf das Gegenteil von *Liberty*« (24).

10 Sie finden übrigens Erwähnung auch in Alfred Anderschs Roman *Winterspelt*, Zürich 1974, S. 380.

Sowjets. Die politische Genealogie der Liberty-Baureihe gibt sich deutlich als ein Stück Ideologiekritik zu erkennen, als kritische Entbergung des westlichen Freiheitsbegriffs. Doch geht Johnsons historische Erzählung nicht in den großen Linien der ideologiekritischen Entwicklung auf. Von der wechselhaften Loyalität Montgomerys über die kommunistische Durchsetzung des Streikverbots bis zu den Manövern um das Lend and Lease wird von Widersprüchlichkeiten und Paradoxien erzählt, die die großen Linien der Ideologiekritik und der Dialektik unterlaufen wie die Details die großen Frontlinien der politischen und militärischen Auseinandersetzungen. Die historische Bergung des Schiffswracks gibt sich als Probe eines literarischen Materialismus zu erkennen, dessen Details die großen Ordnungen zerbrechen und die Orientierungen verunsichern und verschieben.

Das zweite Kapitel der analytischen Bergung widmet sich dem Ereignis des Untergangs der *Richard Montgomery* (30–32) und der Darstellung der Explosionsgefahr, die noch immer von der Ladung ausgeht (33–38). Diese chemische Analyse wird verschränkt mit den angekündigten administrativwissenschaftlichen Betrachtungen, das heißt, der Unfähigkeit der Behörden und der Politik, sich der unermesslichen Gefahr, die von dem Wrack ausgeht, zu stellen und sie technisch zu bewältigen.¹¹ Diese Möglichkeit einer technischen Katastrophe ist dabei in der Konzeption und der Produktion der Liberty-Schiffe angelegt: »die neue Technik des Schweissens an Stelle des Nietens« (26) führt dazu, dass das Schiff leicht auseinander bricht, die einfache Ausführung der Schiffe, insbesondere der Verzicht auf eine Ausstattung mit Navigationsgeräten, trägt zur Havarie bei. Besonders in diesem Abschnitt tritt das in der Programmatik angeführte Gerüst der klassifikatorischen Methode hervor. Auf die eindringliche Darstellung der immensen Gefahr, die von dem Wrack ausgeht (32f.) – ihr ist die Idee der Frist geschuldet –, folgen Bemerkungen zu dem, was als belletristische Verarbeitung, Folklore und Psychologie der Gefahr bezeichnet wird (36f.).

Das letzte Kapitel vervollständigt die in der Annäherung vorgezeichneten Themenkreise und zeichnet die Flut vom Januar 1978 nach (38). Auch hier sind es technische Nachlässigkeiten und uneingelöste politische Versprechen, die Teile der Stadt versinken lassen, Schäden, die die

11 »Eine Verlautbarung aus Whitehall: Wie Ihnen bekannt ist, vertreten die Sprengstoffsachverständigen der Regierung die durchgehende Auffassung, dass jeder Versuch, das Wrack oder seine Ladung zu bergen, in sich gefährlicher ist, als es unberührt zu lassen (Herbst 1977)« (33).

Bewohner treffen, verursachen und für eine gewisse Zeit die Stadt zu einem technischen Wrack werden lassen. Das Schiffswrack und die überflutete Stadt bilden die unmittelbare Umgebung des Zugezogenen, seine Position – verborgen hinter der Objektivität der rekonstruierten Details – ist als die Perspektive zu denken, aus der die Gegenstände der Gefahr in den Blick kommen. So gesehen, vollzieht *Ein unergründliches Schiff* die Meditation eines Subjekts über seinen Wohnort als einen Ort der Gefahr.

Das Ende des Textes nimmt das Motiv von Gefahr und Hoffnung wieder auf, und zwar in der Form eines Zitats. Es wird aus dem Kontext des Alltags in den der Literatur zurückversetzt, aus dem es stammt, um zugleich wieder mit der Alltagserfahrung verbunden zu werden. Auf Miltons »Was I deceived, or did a sable cloud / Turn forth her silver lining on the night?« (39)¹² lässt Johnson Murphys Gesetz antworten, welches die Unausweichlichkeit von Katastrophen unterstreicht. Die statistische Alltagsweisheit wird nun aber wiederum potenziert und mit dem eingangs eröffneten Thema der Wahrheitserkenntnis zusammengeslossen:

The importance of a subject can be judged by the lack of interest in it, woraus folgt: Sobald eine Gefahr unsere Aufmerksamkeit und unsere Gegenwehr verlangt, kann sie unserer theoretischen Bemühung gewiss sein. Sei das ein zerbrochenes Bombenschiff in der Mündung der Themse. (40)

Aus der Perspektive von Murphys Gesetz betrachtet, ist die Gefahr etwas, das von der Alltäglichkeit verborgen wird.¹³ Die theoretische Bemühung ist demnach der Versuch, dem, was der Alltag verschleift, verbirgt und unbedeutend macht – die Präsenz des halbverborgenen Wracks –, Aufmerksamkeit entgegenzubringen, es herauszuheben, da es das Gefahrbringende sein kann. Die Alltäglichkeit überschwemmt die Gefahr in der gleichen Weise, wie das Meer das Schiff und seine bedrohliche Ladung überschwemmt,¹⁴ während die theoretische Bemühung (ausge-

12 Johnson weist selbst das Zitat nach: »John Milton, *Comus: A Mask*, 1/272« (39).

13 Dabei ist hinzuzufügen, dass diese Alltäglichkeit in der Gestalt politischer Manöver erscheint. Zu dem »Ausmass der britischen Kenntnisse« über die Gefahr des Wracks heisst es: »Der Regierung ist der Zustand des Sprengstoffs unbekannt, und sie wird kein Risiko eingehen, ihn zu erforschen. Dies betreibt sie gründlich.« (34) Zugleich gehört diese Übung der Unwissenheit in das Arsenal kurzsichtiger Regierungsstrategien: »Die Möglichkeit einer Explosion ist unumstritten. Eine davon, bei dem Versuch einer Bergung, fiele als Verantwortung auf die jeweils amtierende Regierung; der Versuch muss daher vermieden werden« (35).

14 »Zum letzten Mal wurden die Bomben amtlich betrachtet im Jahr 1952. Seitdem

hend von dem ersten Blick auf die Reste des Sichtbaren) umgekehrt das Überschwemmte und Verschliffene zu heben bemüht ist, um am Geborgenen die verborgene Gefahr und ihr wirkliches Ausmaß bestimmen zu können. Wenn das Meer (nach Hamilton-Paterson) das ist, was über die Dinge mit Zeit hinweggeht, sie der Zeit enthebt und sie alt werden lässt, dann ist die Theorie die Bemühung, die verborgene Zeit wiederzufinden, historisch zu rekonstruieren, und zwar im Hinblick auf die Aktualität einer Gefahr. Genau hierin liegt der Unterschied zur ›wohligen Melancholie‹ des Strandgutsammlers, wie Hamilton-Paterson ihn sieht. Er ist außerdem darin zu sehen, dass die aktuelle Reflexion mit dem politischen Ziel der Gegenwehr verbunden wird, und in diesem Rahmen ist sie als Beitrag zur Rettung anzusehen (nachdem alle technischen Versuche, die Gefahr zu bewältigen, gescheitert sind) – die theoretische Bemühung, die die verborgene Gefahr ans Licht holt, manifestiert sich ihrerseits als das Leuchten des Silberstreifens in der Nacht der Gefahr.

Die Metaphorik des Bergens und Auf-den-Grund-Gehens verklammert das Prinzip der Wahrheitsfindung mit einem Element maritimer Erfahrung. Hinzu kommt, als Drittes, die Poetik. Johnsons Text lässt sich begreifen als beispielhafter Versuch über die Möglichkeiten einer narrativen Gegenstandskonstitution. Der Gegenstand des Schiffes wird aufgefaltet in verschiedene Aspekte. Lessing hat in grundlegender Weise das Verfahren einer solchen poetischen Gegenstandskonstitution beschrieben. Indem der Dichter den Gegenstand »in eine Folge von Augenblicken«¹⁵ zerlegt, konstituiert er über die narrative Aufeinanderfolge die räumliche Illusion eines Bildes oder Körpers. Diese narrative Synthese wird bei Johnson ersetzt durch die Analytik des topischen Erzählens.¹⁶ An die Stelle der Augenblicke und Merkmale des Objekts tritt das klassifizierende Raster der Wissensbereiche, das Erzählen wird verschränkt mit Argumentation und historischer Rekonstruktion, der epische Analytiker tritt an die Stelle des dichtenden Malers. Die Gegenstandskonstitution ist nun in ihrem Kern verbunden mit dem Prinzip der Erkenntnis. Gleichzeitig wiederum wird der Prozess der theoretischen

lautet die amtliche Legende: je mehr und je länger ihnen das Seewasser zusetze, desto unschädlicher wurden sie« (34).

15 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hg. von Kurt Wölfel, Frankfurt am Main 1982, S. 7–171, hier: S. 91.

16 Vgl. hierzu Mecklenburg, Norbert: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein/Ts. 1986, S. 194f.

Bemühung durch den Text als Erfahrung gestaltet. Nach einer ersten Annäherung öffnet der Text den Raum (und den Weg) für eine Erkenntnisarbeit und schließt ihn durch die Wiederaufnahme des Motivs von Wolke und Silberstreif und des Themas der theoretischen Bemühung. Diese narrative Komposition gestaltet das Denken als Übergang und verleiht ihm eine Frist, deren Pole durch die Nähe der Katastrophe und ihrer möglichen Vermeidung durch die Gegenwehr markiert sind, und stellt es auf diese Weise in das narrativ-theoretische Zeichen von Notwendigkeit und Möglichkeit, von Gefahr und Rettung. Sowohl die topische Positionierung des Schiffswracks durch die theoretische Bemühung als auch deren eigene zeitliche Positionierung werden durch die gestaltete Dynamik des Textes erst hervorgebracht.

II.

Für Johnsons Erzählen ist, das hat Mecklenburg früh herausgestellt, der Bezug zur Wahrheit und zur Wahrheitssuche grundlegend.¹⁷ Was an der narrativen Studie *Ein unergründliches Schiff*, die sich in weiten Zügen an das Prinzip und die Methodik eines empirischen Wissens hält, auffällt, ist der Rekurs auf die philosophische Vorstellung von der verborgenen Wahrheit, vom Sichtbaren (der aus dem Wasser ragenden Masten), das seinen Grund (das Wrack) verbirgt, dessen Erschließung der Kunst zur Aufgabe gemacht wird, die wiederum durch den Titel unterlaufen wird. Es ist, als antwortete Johnsons Text einem anderen, der auch im Hinblick auf die weiteren zentralen Themen und den Gang seiner Argumentation große Ähnlichkeiten zu *Ein unergründliches Schiff* aufweist: Heideggers *Die Frage nach der Technik*.¹⁸

»Wohin haben wir uns verirrt? Wir fragen nach der Technik und sind jetzt bei der *aletheia*, beim Entbergen angelangt. Was hat das Wesen der Technik mit dem Entbergen zu tun? Antwort: Alles. Denn im Entbergen gründet jedes Her-vor-bringen.«¹⁹ Dieser Satz markiert im Gang von Heideggers Reflexion eine Wende. Bis hierhin hat Heidegger

¹⁷ Vgl. ebd., S. 183f., 194, 198, 202.

¹⁸ Bond ist einer anderen Spur gefolgt: derjenigen, die Johnsons Text mit Hebels *Unglück der Stadt Leiden* verbindet. Vgl. Bond, D. G.: Two Ships: Correspondences Between Uwe Johnson and Johann Peter Hebel, in: *The German Quarterly* 64, 1991, S. 313-324.

¹⁹ Heidegger, Martin: Die Frage nach der Technik, in: ders., *Die Technik und die Kehre*, Stuttgart 1996, S. 5-36, hier: S. 12.

versucht, die gewöhnliche Auffassung vom instrumentellen Charakter der Technik zu modifizieren, um die fundamentale Auffassung der Technik als *poiesis* vorzubereiten. Die Lehre von den vier Ursachen wurde transformiert in das Prinzip des Veranlassens, das heißt an die Stelle des kausalen Prinzips der Wirkung lässt Heidegger das Spiel des Entbergens, des Eintritts des Abwesenden in das Anwesende treten. Und bezeichnenderweise zitiert Heidegger an dieser Stelle aus Platons *Symposion*, einem Text, in dem das Wirken und Erzeugen in der ästhetischen Form der *poiesis* gedacht wird: »Jede Veranlassung für das, was immer aus dem Nicht-Anwesenden über- und vorgeht in das Anwesen, ist *poiesis*, ist Her-vor-bringen.«²⁰ Von hier wird dann der doppelte Bezug zur Technik hergestellt: sie ist zum einen, im Sinne der griechischen *techne*, der Name für die schönen Künste und gehört zur *poiesis*; zum anderen ist *techne* verschränkt mit *episteme*, mit dem Erkennen des Wahren. Auf diese Weise nähert Heidegger im Modus des Spiels um Verbergung und Entbergung Kunst und Wahrheitssuche einander an. »Das Entscheidende der *techne*«, gibt er zusammenfassend zu bedenken, »liegt somit keineswegs im Machen und Hantieren, nicht im Verwenden von Mitteln, sondern in dem genannten Entbergen. Als dieses, nicht aber als Verfertigen, ist die *techne* ein Her-vor-bringen.«²¹

Es sind genau diese beiden Modi der Technik, die in Johnsons Text verhandelt und gestaltet werden. Die Geschichte der Produktion der Liberty-Schiffe samt der Details über die Produktionsverhältnisse ist die Geschichte ihrer *techne* als Verfertigung, und sofern die hastige Bauweise, die Methode des Schweißens und die mangelnde Ausstattung mit Navigationsinstrumenten zur Havarie der *Richard Montgomery* beigetragen haben, wird das Scheitern des Machens und Verfertigen vorgeführt. Aber nicht spezifische Fehler der Produktion allein sind für dieses Scheitern verantwortlich. Die Versuche, das Wrack zu bergen oder wenigstens seine Gefahr einzudämmen, schlagen allesamt fehl, so als bliebe die Technik vor *dieser* Gefahr (aber das gilt auch für den beherrschbareren Fall der Flut) nichts anderes übrig, als zu kapitulieren. Johnson führt von Anfang bis Ende das Scheitern der Technik vor Augen, und in diesem Sinne bleibt das Schiff in der Tat unergründlich. Die theoretische Bemühung realisiert den anderen Modus der *techne*, denn ihr Weg wird

20 Ebd., S. 11. In der Schleiermacher-Übersetzung heißt diese Stelle: »Denn was nur für irgend etwas Ursache wird aus dem Nichtsein in das Sein zu treten ist insgesamt Dichtung.« Platon: *Symposion*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. IV, Griechisch/Deutsch, hg. von Karlheinz Hülser, Frankfurt am Main 1991, S. 53-183, hier: S. 137 (205b).

21 Heidegger, *Die Frage nach der Technik* (Anm. 19), S. 13.

einerseits, wie gesagt, durch eine Poetik des Textes organisiert, andererseits gehört sie selbst, wie man jetzt sehen kann, zur *poiesis*, da sie den Versuch darstellt, »dieser Strandbeute auf den Grund zu gehen, das aufgelaufene Gut zu bergen« (20), und das heißt, die durch das Meer verborgene Wahrheit der Gefahr sichtbar zu machen, hervorzubringen. Es scheint sogar, als ob der Titel, den Johnson seinem Text verlieh, auf jene Paradoxie weist, die das Denken des Ursprungs kennzeichnet:²² dass der Grund unergründlicher wird, je mehr man sich ihm zu nähern sucht, dass dieses Zurückweichen aber zugleich den Riss freisetzt, der die Präsenz des Grundes ankündigt. Die die Meeresfläche durchstoßenden Maststangen des Schiffswracks wären die sinnliche Erscheinung, das *eidōs*, dieser Paradoxie.

Zur Bestimmung des Wesens der Technik entwickelt Heidegger im weiteren Verlauf seiner Reflexionen den Begriff des Gestells. Seine Herrschaft »droht mit der Möglichkeit, dass dem Menschen versagt sein könnte, in ein ursprüngliches Entbergen einzukehren [...]. So ist denn, wo das Ge-stell herrscht, im höchsten Sinne *Gefahr*.«²³ Ist es bei Heidegger die moderne Technik, die den im frühen Begriff der *technē* implizierten Wahrheitsbezug verstellt, so ist es bei Johnson die Alltäglichkeit (und die Lächerlichkeit der technischen und politischen Maßnahmen), die das Bewusstsein für die Gefahr trübt. Die technischen Bemühungen und politischen Manöver, das Wrack zu bergen, erweisen sich als das, was die Wahrheit des Wracks – seine Gefahr – verhüllt, sie sind ein Teil der Gefahr. Die bemerkenswerte thematische Ähnlichkeit zwischen Johnsons und Heideggers Text wird gesteigert dadurch, dass das Milton-Zitat seine Entsprechung in dem von Heidegger angeführten Hölderlin-Vers findet:

»Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.«²⁴

Die Rettung erwartet Heidegger von der Kunst (*technē*), die »eines Tages durch alles Technische hindurch«²⁵ die Wahrheit hervorbringen und in den Glanz des Schönen stellen wird.²⁶ Bis dahin wird das Denken versuchen müssen, durch das Fragen die Möglichkeit des Übergangs von der Technik zur Kunst offenzuhalten und zu bewahren. »Je mehr wir uns

22 Vgl. hierzu Foucault, Die Ordnung der Dinge (Anm. 5), S. 402f.

23 Heidegger, Die Frage nach der Technik (Anm. 19), S. 28.

24 Ebd., zitiert wird Hölderlins Hymne *Patmos*.

25 Ebd., S. 35.

26 Vgl. ebd., S. 34.

der Gefahr nähern, desto heller beginnen die Wege ins Rettende zu leuchten, um so fragender werden wir.«²⁷ Diesem Fragend-Werden, das sich dem Dunkel der Gefahr aussetzt, um den Weg in das Rettende zu beleuchten, entspricht bei Johnson die theoretische Bemühung. Auch sie ist mit einem Leuchten ausgestattet, dem »silver lining on the night«, und auch sie ist zu verstehen als das, was aus der Nacht der Gefahr, der Gefahr der Vernichtung in die Rettung führen soll.²⁸ Sie ist das Ziel der analytischen Bergung, verstanden als Gegenwehr.

Die Hervorhebung der Ähnlichkeit in der thematischen Anlage beider Texte darf nun allerdings nicht die wesentlichen Unterschiede vergessen machen. Heidegger denkt die Gefahr in der Erwartung dessen, was er den »Zuspruch einer anfänglicheren Wahrheit«²⁹ nennt. Johnson dagegen antwortet der Gefahr nicht mit einer Reflexion über das Wesen der Technik, sondern mit einer Beschreibung ihrer Wirkungen, um ihr Scheitern zu enthüllen. In entsprechender Weise wird die Freiheit, in der sich bei Heidegger das Spiel von Schleier und Wahrheit manifestiert,³⁰ zum Gegenstand einer ideologiekritischen Entschleierung. Dort wo Heidegger eine Fundamentalanalyse der Technik bietet, deren Gefahr nicht erst in ihrem Instrumentcharakter und ihrer tödlichen Wirkung besteht, sondern im Verhüllen der Möglichkeit einer ursprünglichen Wahrheit, dort bietet Johnson eine empirisch-klassifizierende Analyse von Technik und Ideologie. Während in Heideggers philosophischem Ästhetizismus die Kunst zu einem Fluchtpunkt wird, an dem sich die Rückkehr der Wahrheit ereignen soll, werden bei Johnson theoretische Bemühung, ihre Komposition und die Kunst der realistischen Gegenstandsbeschreibung zu aktuellen Instrumenten der Wahrheitssuche. Auf den Grund gehen, bergen impliziert bei Johnson die Verklamme-

27 Ebd., S. 36.

28 An dieser Stelle sei angemerkt, dass das Motiv von Gefahr und Rettung natürlich auch zu einer Philosophie führt, die Johnson näher zu sein scheint: die Blochs. Für ihn, Bloch, bezeichnet der Hölderlin-Vers das »Wendement« (Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1972, S. 127), an dem der positive Erwartungsaffect der Hoffnung die Furcht ersetzt, um statt der apokalyptischen Verengung, wie sie nach Bloch Heidegger betreibt (ebd., S. 124, 126), eine utopische Öffnung des Horizonts herbeizuführen. Allerdings wird man Blochs Öffnung des Realen auf den utopischen Horizont nur in eingeschränktem Maße für Johnsons erzählerisches Projekt in Anspruch nehmen können. Vgl. hierzu Baker, Gary Lee: (Anti-) Utopian Elements in Uwe Johnson's *Jahrestage*: Traces of Ernst Bloch, in: *The Germanic Review* 68, 1993, S. 32-45.

29 Heidegger, *Die Frage nach der Technik* (Anm. 19), S. 28.

30 Vgl. ebd., S. 25.

nung nicht von Dichten und Denken, sondern von empirischem Wahrheitsbezug und Erzählung, die »Aufmerksamkeit [...] für das, was man vorzeigen, nachweisen, erzählen kann«.³¹ Gleichwohl bleibt für *Ein unergründliches Schiff* bemerkenswert, dass die empirische Arbeit am Wahren verschränkt wird mit der Metapher von Grund und Bergung³² und darüber hinaus mit der Paradoxie des Unergründlichen, die der analytischen Bergung ihren Gegenstand und damit ihren Grund zu entreißen droht. Jenseits der Poetik, die den Realismus und die Wahrheitssuche des Textes ermöglicht und hervorbringt, belässt der Name des Textes dem Schiffswrack die Seinsweise, sich zugleich (in den Masten) zu zeigen und (in seinem Körper) zu verbergen. Dies ist es, was den Verkehr beider Texte kompliziert, insofern die Probe einer narrativen Analytik durch den Hinweis auf ihre Begrenztheit (die zu ihrem Wahrheitsspiel gehört) mit einem philosophisch-poetischen Projekt in Korrespondenz tritt, dem sie hinsichtlich ihrer epistemologischen Ausrichtung entgegengesetzt ist.

Die Rettung, die Heidegger sich von der Kunst erhofft, besteht darin, dass sie den Bezug zum Wahren birgt. »Was heißt ›retten? Es besagt [...] bergen.«³³ Und dieses Bergen wiederum ist insofern an die Kunst gebunden, als sie ihrerseits verbunden ist mit der Erde; sie nämlich ist »das Bergende«,³⁴ und zwar auch im Hinblick darauf, dass sie den Grund des Wohnens bildet.³⁵ Der von Heidegger angeführte Hölderlin-Vers fügt diese Elemente zusammen: »dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde«.³⁶ Durch das Aufrufen auf der Erde geborgen, erhält das Kunstwerk – und dies gilt auch für das Wohnen – Sicherheit und Festigkeit. Im Kunstwerk-Aufsatz heißt es: »das Unerschütterte des Werkes steht ab gegen das Wogen der Meerflut und lässt aus seiner Ruhe deren Toben erscheinen.«³⁷

31 Johnson, Uwe: Begleitumstände, Frankfurt am Main 1980, S. 23. Vgl. in diesem Sinne auch ders., *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Bd. I-IV, Frankfurt am Main 1988, S. 832: »Hier wird nicht gedichtet. Ich versuche, dir etwas zu erzählen.«

32 In der letzten Manuskriptfassung der *Jahrestage* wird sie erscheinen als Verhältnis von Schleier und Wahrheit. Vgl. Helbig, Holger: Last and Final. Über das Ende der *Jahrestage*, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 3, Göttingen 1996, S. 97-122, hier: S. 115f.

33 Heidegger, Martin: Die Kehre, in: ders., *Die Technik und die Kehre*, Stuttgart 1996, S. 37-47, hier: S. 41.

34 Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 42.

35 Vgl. ebd.

36 Heidegger, *Die Frage nach der Technik* (Anm. 19), S. 35.

37 Heidegger, *Ursprung des Kunstwerks* (Anm. 34), S. 42. Das Werk wird hier mit der Standfestigkeit und Ruhe des Weisen ausgestattet, für deren Bewährung gern das

Diese die Kunst und das Wohnen umgreifende Figur der Bergung steht in diametralem Gegensatz zur Konstellation von *Ein unergründliches Schiff*. Die Wohnung des Zugereisten befindet sich am Rand des Meeres, das alles, Schiff und Stadt, überflutet und bedroht. Und diese völlig andere Sichtweise zeigt sich auch in der Art der Bewältigung der Gefahr des Nicht-zu-Bergenden. Johnson transponiert das durch die Fluten Verborgene in eine Geschichte des Schiffs, die seinen atlantischen Bahnen folgt und die die empirische Rekonstruktion mit epischer Weltläufigkeit verbindet. Das ist die maritime Dimension der theoretischen Bemühung, sie birgt sich nicht im landgebundenen Sein der Dichtung, sondern entfaltet sich im weltumspannenden Verkehr der Erzählung, die der ozeanischen Tiefe das Vergessen entreißt und über dem Unergründlichen der äußersten Gefahr die Zeiten und die Wege häuft, Zwischen- und Vorspiel zum letzten Band der *Jahrestage*. Die Fiktion, die die verborgene durch die sichtbare Wahrheit zu ersetzen sucht, bleibt gebunden an das Sehen, das Organ der empirischen Recherche, das Organ auch der maritimen Erfahrung. Von dem engen Bezug zwischen Sehen und maritimer Erfahrung zeugen eindringliche Bemerkungen Georg Forsters über das »Auge des Seemanns«³⁸ und den »Beobachtungsgeist« des Navigators, der lernt, »seine Aufmerksamkeit auch auf die Tiefe des Meeres«³⁹ zu richten. In Johnsons Konzeption bleibt dieser Blick, anders als Heideggers erdgegründetes Werk, erschütterbar wie ein Schiff, und so wie dessen Körper »in schmalem Streif [...] die Pfade von Tod und Leben trennt«,⁴⁰ so ist der Fremde »von der aussichtsreichen Explosion getrennt durch eine einzige Fensterscheibe« (37). Sie ermöglicht für eine gewisse Zeit den Blick des Erzählens auf die weltläufige Wahrheit, für

Bild des aufgewühlten Meeres oder des Sturms aktiviert wird: »wie manche in die hohe See hinausragende Klippen die Meereswogen brechen und selber keine Einwirkung der Elementargewalt, obwohl ihr so viele Jahrhunderte ausgesetzt, erkennen lassen, so ist des Weisen Seele fest (*sapientis animus solidus est*).« Seneca: De constantia sapientis, in: ders., Philosophische Schriften. Lateinisch/Deutsch, Bd. I, hg. u. übers. von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1995, S. 44–93, hier: S. 50/51 [III, 5]; vgl. auch De tranquillitate animi, in: ebd., Bd. II, S. 104–173, hier: S. 161 [XIV, 10]: »mitten im Sturm Ruhe (*in media tempestate tranquillitas*)«.

38 Forster, Georg: Cook, der Entdecker, in: ders., Werke, Bd. 2, hg. von Gerhard Steiner, Frankfurt am Main 1969, S. 103–224, hier: S. 159.

39 Ebd., S. 205. Vgl. auch Conrad, Joseph: The Mirror of the Sea, London 1975, S. 87: »To see! to see! – this is the craving of the sailor, as of the rest of blind humanity. To have his path made clear for him is the aspiration of every human being in our beclouded and tempestuous existence.«

40 Seneca: Medea, übers. u. hg. Bruno W. Häuptli, Stuttgart 1993, V. 30f.

eine Frist, die die Drohung der Gefahr in der Schwebe zu halten ermöglicht und die erzählende Rede über die Ufer dieses Textes treten lassen wird, damit sich diese Rede behaupte, bis sie ihre Frist ausgeschöpft hat und ihre eigene Grenze erreicht, das der Bergung Entzogene, »den Ort wo die Toten sind« (JT 1891).⁴¹

PD Dr. *Ulrich Kinzel*, Institut für Germanistik II, Neuere deutsche Literatur und Medienkultur, Universität Hamburg, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg

41 Zum Tod als Grenze des Erzählens vgl. Benjamin, Walter: Der Erzähler, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 2, hg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 438–465, hier: S. 450; Foucault, Michel: Das unendliche Sprechen, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt 1988, S. 90–103, hier: S. 90.

