
Johnson-Jahrbuch

Band 9/2002

Herausgegeben von

Ulrich Fries, Holger Helbig und Irmgard Müller

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson VII, 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. 9, 2002 –

ISBN 3-525-20909-6

© 2002, 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

Dirk Oschmann

Die »Berichtigungen« des Dr. Hinterhand

Über die poetologische Dimension von Uwe Johnsons
Skizze eines Verunglückten

Am Ende seines als »novellistische Skizze« bezeichneten Textes *Ein Dachstubenidyll* lässt Johannes Schlaf den Erzähler die Frage formulieren, »warum sollte eine Skizze nicht auch einmal einen so skizzenhaften Helden haben?«¹ Obwohl Schlaf ihre Beantwortung dem Leser überlässt, kann es angesichts der Rhetorizität der Fragestellung keinen Zweifel an ihrer doppelten Funktion geben, zum einen die Illusion des Erzählten wie des Erzählens zu sprengen und zum anderen auf den zwingenden ästhetischen Zusammenhang zu verweisen, der zwischen der gewählten Erzählform der »novellistischen Skizze« und der unscharfen Kontur des Protagonisten besteht.

Einem analogen Zusammenhang geht die folgende Untersuchung der *Skizze eines Verunglückten* von Uwe Johnson nach. Auch bei diesem Text handelt es sich um eine »Skizze« mit einer gewissermaßen »skizzenhaften« Hauptfigur, auch hier scheinen sich die Gattungen Novelle und Skizze zu verbinden.² Darüber hinaus jedoch ist vor allem zu zeigen, dass die *Skizze eines Verunglückten* implizit ein Kompendium poetologischer Grundsätze Johnsons darstellt, weil in diesem Text die wesentlichen formalen und thematischen Perspektiven, die der Autor bis zur Niederschrift des Textes entwickelt hat, wie in einem Brennpunkt gebündelt werden. Insofern wird hier Ernst Ribbats Vorschlag aufgegrif-

1 Schlaf, Johannes: *Ein Dachstubenidyll*. Novellistische Skizze, in: Arno Holz/Johannes Schlaf: *Papa Hamlet. Ein Tod*, hg. von Fritz Martini, Stuttgart 1999, S. 83–102, hier: S. 102.

2 Johnson, Uwe: *Skizze eines Verunglückten*, Frankfurt am Main 1998.

fen, die *Skizze eines Verunglückten* als »poetologischen Text« zu lesen.³ Ein Blick auf Johnsons Werkchronologie mag diese Überlegung stützen. Die *Skizze eines Verunglückten* entstand ungefähr zur gleichen Zeit wie Johnsons Frankfurter Poetik-Vorlesungen, die der Autor 1980 unter dem Titel *Begleitumstände* publizierte. Aufgrund dieser Parallelität ließe sich die Hypothese aufstellen, dass die *Begleitumstände*, wie Johnson selbst behauptet hat, allein die »Erfahrungen im Berufe des Schriftstellers«⁴ vermitteln, den Autor demnach als öffentliche Person und Institution in den Blick nehmen, während die *Skizze* die von Johnson bevorzugten poetischen Verfahrensweisen im Medium des literarischen Textes zur Anschauung bringt; die *Begleitumstände* würden, metaphorisch verkürzt, gleichsam die »äußere«, die *Skizze* hingegen die »innere Poetik« bieten. Zwei Gesichtspunkte sollen dabei im Vordergrund stehen, von denen aus sich Grundzüge dieser Poetik erschließen lassen. Das betrifft zum einen den Titel des Textes und zum anderen das mit dem Namen der Hauptfigur de Catt alias Hinterhand verknüpfte ästhetische Problemfeld.

I. Die Voraussetzungen

Entstanden ist der Text in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre als Hommage zu Max Frischs 70. Geburtstag im Jahr 1981. »[...] wenn man einem Freund eine Festschrift macht, dann gibt man sich viel Mühe. Und eines der Themen von Max Frisch ist die Eifersucht und das Leiden an dem falschen Bild, das man sich vom Partner gemacht hat, deswegen hab ich diese Hinterhand-Geschichte für ihn ausgesucht und aufgeschrieben.«⁵ Dem Text ist somit, wie sich zeigen wird, eine doppelte Orientierung eingeschrieben, nämlich sowohl auf das Werk Max Frischs hin, auf das Johnson unablässig anspielt, das er zitiert, dem er auch formal und thematisch entspricht. Zugleich jedoch bewegt sich Johnson ganz im eigenen ästhetischen Raum und Darstellungsverfahren.

3 Vgl. Ribbat, Ernst: »Skizze eines Verunglückten« als poetologischer Text, in: Carsten Gansel/Nicolai Riedel (Hg.), Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe Johnson-Symposium, 22.–24.9.1994, Berlin 1995, S. 253–266. Ribbat belässt es jedoch beim Vorschlag, ohne ihm selbst nachzukommen.

4 Johnson, Uwe: *Begleitumstände*. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1989, S. 24.

5 Becker, Jürgen/Michaelis, Rolf/Vormweg, Heinrich: »Gespräch mit Uwe Johnson«, in: Eberhard Fahlke (Hg.), »Ich überlege mir die Geschichte ...« Uwe Johnson im Gespräch, Frankfurt am Main 1988, S. 300–312, hier: S. 311.

Johnson war bereits Ende der fünfziger Jahre ein exzellenter Kenner des Werkes von Max Frisch und bekam daher nicht zufällig zum 25-jährigen Jubiläum des Suhrkamp Verlages im Jahr 1975 die Aufgabe übertragen, ein Buch mit Texten Frischs unter dem Titel *Stich-Worte* zu edieren. Dabei präsentiert sich Johnson bewusst als *Leser* Frischs, der in diesem Band durch die Auswahl und Anordnung der Texte und Zitate dessen vorliegendes Werk einer kritischen Revision und besonderen Akzentuierung unterwirft.⁶ In der *Skizze eines Verunglückten* setzt sich dieser Dialog auf kaum verborgene Weise fort, indem Johnson erneut eine Fülle an Frisch-Zitaten aufgreift, diesmal jedoch zum eigenen Text und einer Vielzahl weiterer Zitate von anderen Schriftstellern, Künstlern und Philosophen in spannungsreiche Beziehung setzt. Auf der textimmanenten Ebene ist diese Methode durch den Protagonisten motiviert, den *Autor* Hinterhand, der ebenfalls als *Leser* vorgeführt wird und der sowohl die Auswahl der zitierten Autoren von Platon bis Bloch, sämtlich als »Eideshelfer« herangezogen (SV, 25, 71), als auch die Selektion der Zitate steuert, so dass ein dichtes intertextuelles Geflecht entsteht.

Konkret verbinden die *Skizze eines Verunglückten* mit Frischs Werk auf den ersten Blick die Themen Identität, unechtes Leben, Liebe und Eifersucht und dass man sich in der Liebe kein Bild vom Partner machen dürfe.⁷ Der Form nach greift der Text die für Frisch relevante Darstellungstechnik der »Skizze« auf. Johnsons eigene Darstellungsziele spiegeln sich vor allem in den Fragen nach der Herkunft einer Person und ihrem Verhältnis zum eigenen Gedächtnis, ein Zusammenhang, dem er in erster Linie in seinem Hauptwerk *Jahrestage* nachgegangen ist. Aus formaler Sicht gibt Johnson, wie noch darzulegen ist, dem Begriff der Skizze freilich eine spezifische Wendung. Im Thema und in der Struktur der Biographie schließlich treffen sich dann Frischs und Johnsons ureigene Interessen, und mit einer biographischen, wenngleich skizzenhaften Darstellung des Lebens von Hinterhand hat man es ja in der Tat zu tun. Bereits im Jahr 1964 ist Frisch selbst mit Blick auf seinen soeben erschie-

6 »Unvermeidlich« sei für Frisch »die Gefahr, daß er hier nichts erfährt als etwas über die Haltung eines einzigen seiner Leser«, schreibt Johnson im Vorwort. Vgl. Frisch, Max: *Stich-Worte*. Ausgesucht von Uwe Johnson, Frankfurt am Main 1975, S. 7. Der von Johnson für den Band ursprünglich vorgesehene, vom Verlag jedoch abgelehnte Titel »Frisch angestrichen« hätte die Rolle von Johnson als Leser noch stärker akzentuiert.

7 Mecklenburg dagegen beschränkt die Bezüge auf die Motivkonstellation Liebe, Eifersucht, Verrat und Tötung. Vgl. Mecklenburg, Norbert: *Die Erzählkunst Uwe Johnsons. Jahrestage und andere Prosa*, Frankfurt am Main 1997, S. 497.

nenen Roman *Mein Name sei Gantenbein* die Kongruenz seiner eigenen und Johnsons künstlerischer Ziele aufgefallen. Sein Vorhaben sei gewesen, so Frisch mit deutlicher Anspielung auf Johnsons ersten Roman, »die Wirklichkeit einer Person zu zeigen, indem sie als weißer Fleck erscheint, umrissen durch die Summe der Fiktionen, die dieser Person möglich sind. Und dieser Umriß [...] wäre präziser als jede Biographie, die, wie wir wissen, auf Mutmaßungen beruht. Wenn Sie so wollen, ein negatives Verfahren.«⁸ Diese Beschreibung Frischs kennzeichnet freilich auch einen fundamentalen Aspekt der drei wichtigsten Werke Johnsons *Mutmassungen über Jakob*, *Das dritte Buch über Achim* und *Jahrestage*: sie alle greifen das Muster der Biographie auf, um es einzulösen und im selben Moment in der überlieferten Form ad absurdum zu führen. Die *Skizze eines Verunglückten* veranschaulicht dieses »negative Verfahren« noch einmal auf exemplarische Weise, nämlich in der formalen Gestalt, die nichts als »Umriß« ist: in der Form der »Skizze«.

Erzählt wird hier auf den ersten Blick ein fast typisch deutsches Künstler- und Emigrantenschicksal im 20. Jahrhundert. Die Hauptfigur, der Schriftsteller Hinterhand, muss nach der Machtübergabe an die Nazis das Land verlassen und gemeinsam mit seiner Frau im Exil zu überleben versuchen. Als er nach mehreren Jahren vom Verhältnis seiner Frau mit einem italienischen Faschisten erfährt, fühlt er sich um sein gesamtes Leben betrogen, tötet sie, womöglich im Affekt, und büßt seine Strafe im Gefängnis ab. Soweit zur äußeren Handlung.

Was aber macht nun den Text zum poetologischen Text, zu einem Text also, dem programmatische Bedeutung für das Dichtungsverständnis des Autors beizumessen wäre? Neben der weitverbreiteten Lesart, die *Skizze eines Verunglückten* sei ein dezidiert autobiographisches Werk Johnsons, weil der Autor hier das Scheitern seiner eigenen Ehe darzustellen scheine, existiert die eher an der Literarizität des Textes ausgerichtete Argumentation. Deren Vertreter stimmen sämtlich darin überein, dass sie den Text als »Novelle« bezeichnen,⁹ genauer noch als »Künstlernovelle«, und ihn damit in die lange Tradition deutscher Künst-

8 Frisch, Max: Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen, in: ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Bd. V/2: 1964–1967. Kleine Prosaschriften. Zürich-Transit. Biographie: Ein Spiel, Frankfurt am Main 1976, S. 323–334, hier: S. 325.

9 Vgl. z.B. Fries, Ulrich: How bizarre: *Skizze* revisited, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 5, Göttingen 1998, S. 167–202, hier: S. 168; Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 7), S. 513. Zwar hat Golisch vermerkt, dass der Titel »Skizze« »zugleich einen Genrebegriff«

lernovellen rücken. Die Angemessenheit dieser Bezeichnung resultiert etwa für Ribbat »aus dem Umfang genauso wie aus der Handlungsführung mit ihrem ›Wendepunkt‹ (Tieck), der plötzlichen und radikalen Umkehr im Verhältnis zwischen Subjektbewußtsein und Welt«. ¹⁰ Auf diese Weise jedoch setzt man sich kurzerhand über den Titel des Textes, den kein Untertitel zusätzlich spezifiziert, als seiner gattungspoetologischen Situierung hinweg. Gemessen an Johnsons Sorgfalt bei der Auswahl seiner Titel erscheint dieses Vorgehen höchst problematisch. Die Titel aller größeren Werke Johnsons zeichnen sich bekanntlich dadurch aus, dass sie stets die Gelenkstelle zwischen Thema und Struktur des Textes präzise benennen. Das gilt für Johnsons ersten Roman *Mutmassungen über Jakob*, in dessen Gefolge nicht zufällig die Bezeichnung »Mutmaßprosa« geprägt worden ist, ¹¹ ebenso wie für den zweiten Roman *Das dritte Buch über Achim*, der ursprünglich »Beschreibung einer Beschreibung« heißen sollte, weil er die Unmöglichkeit einer Beschreibung beschreibt. Es gilt aber auch für Johnsons Hauptwerk *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, in dem der Begriff des Jahrestages sowohl den Struktur- wie auch den Sinnzusammenhang herstellt und absichert. In seinem Buch über Johnsons *Jahrestage* hat Schmidt diesen Aspekt der Titelwahl des Autors pointiert zusammengefasst:

Alle Titelsuchen treffen sich am Ort einer größtmöglichen referentiellen Kohärenz zwischen Titel, Textinhalt und Darstellungsverfahren. Sämtliche Titel tragen den Ausweis der (literarischen) Produktion an sich. Die Titelemente *Mutmassung*, *Beschreibung* (selbst noch *Buch*) und *Ansicht* lassen sich dahingehend rubrizieren, dass sie zugleich sowohl eine literarische Darstellungsform als auch einen mentalen Akt zu fassen suchen. Die Hinzunahme von *Skizze eines Verunglückten* (1980) bekräftigt diese Tendenz. Als mentalen Akten eignet *mutmassen*, *beschreiben*, *ansehen* (im Sinne von *meinen*) und *skizzieren* eine Semantik des Verzichts auf den Anspruch auf Gewißheit und ein letztgültiges Urteil. ¹²

enthalte, sie verzichtet jedoch darauf, ihn auch zu explizieren. Vgl. Golisch, Stefanie: Die notwendige Niederlage. Zu Uwe Johnsons *Skizze eines Verunglückten*, in: Carsten Gansel/Bernd Naumann/Nicolai Riedel (Hg.), Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte, Bd. 3 (1993), Frankfurt am Main 1994, S. 11–24, hier: S. 14.

10 Ribbat, *Skizze* (Anm. 3), S. 255.

11 Der Begriff geht auf den Literaturkritiker Fritz J. Raddatz zurück. Vgl. dazu kritisch Popp, Hansjürgen: Lektürehilfen. Uwe Johnson, *Mutmaßungen über Jakob*, Stuttgart 1988, S. 126f.

12 Schmidt, Thomas: Der Kalender und die Folgen. Uwe Johnsons Roman »Jahrestage«. Ein Beitrag zum Problem des kollektiven Gedächtnisses, Göttingen 2000, S. 53–66, hier: S. 58.

Angeichts dieser Überlegungen wird Johnsons eigentümliche Individualisierung der Form deutlich, wie sie insgesamt in der Moderne zu beobachten ist. In einem Kommentar zu Frischs *Montauk*, der nicht nur Frischs Text, sondern auch wesentliche Aspekte von Johnsons eigener Poetologie erfasst, artikuliert Johnson den Grundsatz, dass die »Entwicklung der Form« stets die »Entwicklung der Erkenntnisfähigkeit« widerspiegeln.¹³ Die Arbeit an der Form, ihre Individualisierung also, steht für Johnson folglich nicht im Horizont eines radikalen literarischen Autonomiepostulats etwa in der Tradition des Ästhetizismus, weil die Arbeit an der Form sich nicht Selbstzweck ist oder gar in ihre Verdinglichung einmünden darf. Vielmehr kann die formale Gestalt jedes seiner einzelnen Werke als zugleich historischer und geschichtsphilosophischer Index ihres ästhetischen und politischen Entstehungszusammenhangs aufgefasst werden, den Johnson jeweils im Titel auf den Begriff zu bringen versucht.

In einem wichtigen Vortrag zur Romanpoetik macht Johnson eigens auf die grundsätzliche Relevanz eines Titels aufmerksam: »Sollten Sie weiterlesen, behalten Sie den Titel in Gewahrsam. Hat er Sie hineingelockt in eine Erwartung, die dann nicht erfüllt wird? Was immer Sie finden, es muss Platz finden unter der Überschrift. Am Ende muss der Titel so in Form sein, dass er jedes einzelne Wort des Buches umfassen kann.«¹⁴ Die sich hieraus ergebenden zentralen Fragen lauten demzufolge, warum die *Skizze eines Verunglückten* eine »Skizze« heißt und was den Begriff der »Skizze« als eine literarhistorisch kaum gebräuchliche Gattungsbestimmung auszeichnet? Im Rahmen ihrer Beantwortung ist ein gründlicherer Blick auf die Genese des Skizzenbegriffs unumgänglich.

II. Die Skizzen

Seinem Ursprung nach geht der Begriff der »Skizze«, der namentlich in der bildenden Kunst eine Rolle spielt, zurück auf italienisch »schizzo« und bedeutet im primären Wortsinn »Spritzer«. Seit dem mittleren 16. Jahrhundert zielt der Terminus in der italienischen Kunstschriftstellerei auf die Vorbereitung einer Sache, also auf den bloßen, unvollständigen

13 So Johnson in einem Brief an Marianne Frisch vom 13. Januar 1975. Vgl. Frisch, Max/Johnson, Uwe: *Der Briefwechsel*, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1999, S. 106.

14 Johnson, Uwe: Wenn Sie mich fragen ... (Ein Vortrag), in: Fahlke, »Ich überlege mir die Geschichte ...« (Anm. 5), S. 51–64, hier: S. 54f.

Entwurf oder die flüchtig hingeworfene Zeichnung.¹⁵ Er unterscheidet sich damit vom Konzept des Disegno, dem er gleichwohl nahesteht: das Disegno bezeichnet in der italienischen Renaissance die Zeichnung oder Skizze, daneben jedoch die jedem Kunstwerk zugrundeliegende ursprüngliche künstlerische Idee. Aus terminologischer Sicht trennt man deshalb noch einmal das »disegno interno«, die konstitutive Idee, vom »disegno esterno«, von der praktischen Ausführung der sichtbaren Form. Dieser doppeldeutige Charakter des disegno-Begriffs präfiguriert wiederum die im Begriff »schizzo« angelegte, hier noch zu erörternde eigene Ambiguität.¹⁶ In Analogie zu »schizzo« definiert später das Grimmsche Wörterbuch die »Skizze« als »entwurf, abrisz einer bildlichen darstellung, der nur das wesentliche enthält«; außerdem habe man das Wort »schon früh übertragen auf die darstellung durch worte«.¹⁷ Der Begriff verweist demnach nicht nur auf etwas Unfertiges, Vorläufiges, Unabgeschlossenes im Sinne des Fragmentarischen, sondern auch auf eine gewisse Prozesshaftigkeit. Die Skizze als »Werdeform« im Unterschied zum Bild als »Seinsform«¹⁸ ist durch eine offene, nicht verfestigte Struktur gekennzeichnet, durch Formen der Andeutung und unscharfe Konturen, wobei allerdings das Charakteristische stets sogleich zum Vorschein kommt.

Die Unbestimmtheit der Form, die der Begriff Skizze zu fassen sucht, haftet ihm nun wiederum als Begriff selbst an. Im kunstgeschichtlichen Zusammenhang, wo sich mit dem Auftauchen des Begriffs umgehend die Schwierigkeit einstellt, wann die Skizze endet und das Bild beginnt oder wodurch sie sich etwa von der Studie unterscheidet, und wo der Skizze aufgrund ihrer »Ursprünglichkeit« erst im 19. Jahrhundert Dignität und Autonomie gegenüber dem Bild zuwachsen,¹⁹ mehr aber noch im literarhistorischen Kontext hat die Skizze als Form sich gegenüber anderen Gattungen zu behaupten. Das von Beginn an zu beobachtende, durchgängige Problem der gattungspoetologischen Abgrenzung stellt sich da-

15 Vgl. Koeplin, Dieter: Skizzen, Skizzenbuchblätter, Skizzenhaftes, in: Ulrich Weisner (Hg.), Skizzen. Von der Renaissance bis zur Gegenwart aus dem Kupferstichkabinett Basel, Bielefeld 1989, S. 9–17, hier: S. 9.

16 Ital. »disegno« kann heißen Zeichnen, Zeichnung, Muster, Skizze, Modell, Entwurf, Plan, Vorhaben. Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung des Begriffs vgl. Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 303 u.ö.

17 Jakob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 16: Seeleben-Sprechen, München 1984, Sp. 1309.

18 Vgl. Weisner, Ulrich: Eine Skizze über Skizzen, in: Weisner, Skizzen (Anm. 15), S. 18–20, hier: S. 18.

19 Vgl. Koeplin, Skizzen (Anm. 15), S. 13.

bei in zwei Richtungen, weil die Skizze als Mischform einerseits der Fiktion zuneigt, andererseits dem Dokumentarischen nahe steht. Auf der Grenze zwischen Dichtung und Publizistik angesiedelt, bedarf es sowohl der Profilierung gegenüber der Novelle, dem Genrebild oder der Kurzgeschichte, als auch gegenüber der Studie, dem Feuilleton oder dem Essay. Vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus handelt es sich bei der Skizze, verglichen mit anderen epischen Kleinformen, ohnehin um eine relativ junge Gattung.²⁰ Nicht in allen Wörterbüchern oder Lexika zur Literaturgeschichte oder ihrer Theorie findet sich daher das Lemma »Skizze«. Volker Meids 1999 erschienenenes Sachwörterbuch verzeichnet folgenden Eintrag: »Skizze, Bezeichnung für den ersten Entwurf oder das Gerüst eines Werkes bzw. – seit dem 18.Jh. – für eine kurze Prosaform, die bewußt auf Abrundung oder vollständige Ausformung verzichtet. Programmatische Verwendung findet die S. im Naturalismus (Sekundenstil) und in den Stimmungsbildern des Impressionismus; die Verwendung der S. in der modernen Literatur reflektiert eine Skepsis gegenüber festen literarischen Formen.«²¹ Wichtige Vorstufen waren La Bruyères Charakteristiken sowie die Paris-Bücher Merciers mit ihren detaillierten Charakterskizzen. Des Weiteren bildet die Tradition der französischen Physiologien der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts, in denen in Anlehnung an naturwissenschaftliche Beschreibungsmethoden Wesenscharakteristiken der verschiedenen Stände unternommen wurden, einen wesentlichen Hintergrund. Sie hatte großen Einfluss auf die Form des »fiziologičeskij očerk«²² im Rahmen der Natürlichen Schule der russischen Literatur, der beispielsweise Turgenjews *Zapiski ochotnika*²³ mit ihren starken personalen Typisierungen verpflichtet sind.²⁴ Doch auch in diesem Kontext zeigt sich, wie Gorki ausführt, die Problematik der gattungspoetologischen Abgrenzung: »Der očerk steht irgendwo zwischen einer wissenschaftlichen Abhandlung

20 Noch Jolles gilt sie nicht als eigenständige, der Erwähnung würdige Form. Vgl. Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorial, Märchen, Witz, Tübingen 1999.

21 Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur, Stuttgart 1999, S. 481.

22 Russ. »očerk« weist folgende Bedeutungen auf: Skizze, Umriß, Abriß, Grundriß, kurze Darstellung, Essay; im Plural versteht man darunter Studien.

23 Vgl. Turgenjev, Ivan S.: *Zapiski ochotnika* 1847–1874, in: Polnoe Sobranie. Sočinenij i pisem v 15-i tomach, tom 4-i, Moskva 1963. (Turgenjev, Iwan: Aufzeichnungen eines Jägers, Berlin 1981.)

24 Vgl. Peters, Jochen-Ulrich: Turgenjews *Zapiski ochotnika* innerhalb der očerk-Tradition der 40er Jahre. Zur Entwicklung des realistischen Erzählens in Rußland, Berlin 1972.

(*issledovanie*) und einer Erzählung (*rasskaz*)«, wobei ein zentrales Merkmal vieler »očerki« ihre Tendenz zur Publizistik sei.²⁵ In der deutschen Literatur gelangt die Skizze als Form in Naturalismus und Impressionismus auf ihren Höhepunkt. Der hier zu beobachtende Verzicht auf umfangliche analytische und kausale Entfaltung des Dargestellten zugunsten lyrischer und dramatischer Kleinformen und novellistisch-skizzenhafter Prosastücke, wie man sie nicht zuletzt mit Schläßl »novellistischer Skizze« *Ein Dachstubenidyll* oder Hauptmanns »novellistischer Studie« *Bahnwärter Thiel*²⁶ vorfindet, korreliert dem erkenntnistheoretischen Relativismus der Zeit, der vor allem im Impressionismus gegen die Vorstellung einer stabil gedachten Realität das Konzept einer fluktuierenden, zeitlich und räumlich inkonsistenten Außenwelt setzt, die gleichsam voraussetzungslos zu erfassen sei, wie sie sich dem Auge unmittelbar darbietet. Nicht zufällig wird deshalb im Rahmen der bildenden Kunst das »skizzistische« Prinzip im Impressionismus regelrecht stilbildend und verwischt vorübergehend die Grenze zwischen Skizze und finalem Werk. Dass somit die Konzentration aufs anschauliche Detail, auf die sinnlichen Qualitäten von Oberflächen vorherrscht, liegt auf der Hand. Dies führt in der Literatur bisweilen zur fast gänzlichen Reduktion erzählter Handlung, beispielsweise im Falle Peter Altenbergs, der Stimmungen, seelische Verfasstheiten oder bloße Eindrücke schildert, nicht aber Geschichten im strengen Sinne erzählen will: »Man muß aus »Kleinigkeiten« eine Symphonie des gewöhnlichen Daseins ertönen lassen können!«²⁷ Schon die Titel seiner Skizzenreihen lassen dieses Ziel erkennen. Vielfach begegnet man Titeln wie »Splitter«, »Splitterchen«, »Kleinigkeiten«, »Zwei Skizzen«, »Impression«, »Verschiedenes« etc.²⁸ Hier kommen Stimmungsbilder zum Vorschein, indem Texte nicht zuletzt durch Handlungsreduktion in ihrem Bildcharakter betont bzw. Bildern förmlich angenä-

25 Zitiert nach ebd., S. 6. Vgl. dazu auch den Aufsatz von Städtke, in dem präzise die Zwischenstellung des »očerki« zwischen Fiktion und Wirklichkeit beschrieben wird. Städtke, K.: Skizze und Novelle – Zu Problemen der Erzählstruktur bei I. S. Turgenev, in: Zeitschrift für Slawistik XVI, 1971, S. 244–254, hier: S. 245f.

26 Vgl. Hauptmann, Gerhart: *Bahnwärter Thiel*. Novellistische Studie, Stuttgart 1990.

27 Altenberg, Peter: *Kleinigkeiten*, in: ders., *Diogenes in Wien*. Aphorismen, Skizzen und Geschichten, hg. von Dietrich Simon, Bd. 1, Berlin 1982, S. 195f., hier: S. 196.

28 Vgl. Altenberg, Peter: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Werner J. Schweiger. Bd. 1: *Expedition in den Alltag*. *Gesammelte Skizzen 1895–1898*. Bd. 2: *Extrakte des Lebens*. *Gesammelte Skizzen 1898–1919*, Wien 1987.

hert werden. Freilich entspricht eine solche die Darstellung dominierende Bildhaftigkeit nicht länger der traditionell illusionistischen Bildlichkeit, weil diese Texte als Momentaufnahmen eher auf die Sequenzierung und den potentiellen Zerfallscharakter des Daseins abzielen; sie unterscheidet sich damit aber auch von jenem Genre, das Benjamin später als Kristallisations- und Erkenntnisform verstanden und »Denkbilder« genannt hat.

Vor diesem historischen Hintergrund sind es vor allem drei Aspekte, die Johnson in seinem eigenen Text im Begriff der »Skizze« fruchtbar macht: zum einen die terminologisch angelegte formale Unbestimmtheit, zum anderen das Phänomen, dass die Skizze sowohl zwischen Fakten und Fiktionen als auch zwischen Textualität und Bildlichkeit changiert, zum dritten schließlich das speziell in der Tradition der Physiologien vorgebildete Moment der Typisierung, weil ja der Typus des Verunglückten charakterisiert werden soll.

Aus dem herkömmlichen Gattungsschema ausscherend, lässt der Begriff auch in Johnsons Fall den fiktionalen Status des Textes weitgehend offen, was ihn wiederum aufs Engste mit den anderen Texten Johnsons verknüpft. Mannigfaltige Versuche, diese gattungspoetologische Offenheit auf einen *anderen* Begriff zu bringen, illustrieren dies höchst anschaulich, wiewohl gerade die nachdrückliche Kennzeichnung des Textes als »Skizze« eine phänomenale Unbegrifflichkeit indiziert. Die Schwierigkeiten einer differenten Bestimmung resultieren unter anderem aus der Spannung des Textes zwischen emotionaler Aufladung des Erzählten und bürokratisch-nüchternem, indirektem Duktus des Erzählens im Konjunktiv. So weise der Text etwa »Züge einer Kriminalnovelle, eines moralistischen Traktats und einer Elegie in Prosa«²⁹ auf. Wohl spielt der Text mit dem Novellenschema, löst es jedoch nicht ein, während der Begriff der Skizze als Rezeptionsvorgabe den Text zielgenau auf der Grenze zwischen Fakten und Fiktionen ansiedelt, denn die Skizze bildet etwas ab, erschafft aber gleichzeitig ein Bild im Sinne eines fiktionalen Gefüges, und da hier die Formen der Repräsentation nicht voll ausgeführt sind, bleibt der Status der Skizze zwangsläufig unentschieden. Da letztlich nicht endgültig zu entscheiden ist, ob der vermeintlich faktische Abbildcharakter den eher fiktionalen Bildcharakter dominiert oder umgekehrt, steht die Forschung ganz offensichtlich vor einem unlösbaren methodologischen Dilemma, das sich generell mit Johnsons Werk stellt und das Mecklenburg mit dem Terminus der »Dokumentationsfiktion«

29 Mecklenburg, *Erzählkunst* (Anm. 7), S. 484.

zu lösen versucht hat.³⁰ Vornehmlich aufgrund dieser gattungsbezogenen, das Fiktionsbewusstsein gezielt untergrabenden Ambivalenz des Textes *Skizze eines Verunglückten* gewinnt die wissenschaftsgeschichtliche Ausdifferenzierung der Interpretationen, die zwischen Biographismus und Poetologie schwanken,³¹ ihre Plausibilität. Nicht zu Unrecht hat deshalb auch Bond auf die prinzipielle »openness« des Textes hingewiesen.³² Die Form der Skizze kommt damit unzweifelhaft Johnsons Ziel eines »dokumentarischen Realismus«³³ unmittelbar entgegen. »Suggeriert die eigentümliche Makrostruktur der *Skizze eines Verunglückten*, die Kombination von dokumentarischem Report und Selbstdarstellung, Authentizität, so hält ihre Mikrostruktur, die Fülle epischer Integrationsmittel, ihren Status als poetischer Text gegenwärtig.«³⁴ Die eigentümliche Leistung des Johnsonschen Erzählens besteht vornehmlich darin, trotz der ästhetisch und geschichtsphilosophisch notwendigen Individualisierung der Formen diese Formen selbst wiederum offenzuhalten.

Die Frage nach dem fiktionalen Charakter stellt sich bei fast allen Texten Johnsons nicht zuletzt deshalb, weil der Autor sie als seine »tatsächlichen Erfindungen«³⁵ verstanden wissen wollte. In seinem Buch *Das Fiktive und das Imaginäre* präsentiert Wolfgang Iser neben der Selektion und der Kombination die Selbstanzeige der Fiktion, also ihre »Entblößung«, als dritten relevanten Akt des Fingierens, durch welchen der

30 Ebd., S. 483.

31 Vgl. stellvertretend für die autobiographische Lesart nur Neumann, Bernd: Uwe Johnson, Hamburg 1994, S. 785–787. Zur Kontur der Literarizität des Textes vgl. etwa Bond, D.G.: Reading Uwe Johnson's *Skizze eines Verunglückten*. A Writerly Text, in: Arthur Williams/Stuart Parkes (Hg.), *The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany*, Berlin 1994, S. 17–38; Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 7); Fries, How bizarre (Anm. 9); sowie Bürgerhausen, Corinna: Variante des verfehlten Lebens. Uwe Johnsons *Skizze eines Verunglückten*, Berlin 1999. Bürgerhausen unternimmt sogar einen Vergleich zwischen Johnsons und Hinterhands Lebensdaten, um damit die Frage der Fiktionalität vermeintlich endgültig zu klären.

32 Bond, A Writerly Text (Anm. 31), S. 34.

33 Vgl. Mecklenburg, Norbert: »Trostloser Ehrgeiz der Faktentreue« oder »trostlose Prämisse der Fiktion«? Uwe Johnsons dokumentarischer Realismus, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 3, Göttingen 1996, S. 50–71.

34 Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 7), S. 485.

35 Johnson, Uwe: Lübeck habe ich ständig beobachtet, in: Fahlke, »Ich überlege mir die Geschichte ...« (Anm. 5), S. 79–85, hier: S. 79. Inwiefern auf der epistemologischen Ebene Johnsons Modell der »tatsächlichen Erfindungen« letztlich das ästhetische Korrelat zu Nelson Goodmans Konzept der »Erfindung von Tatsachen« bildet, wäre zu prüfen. Vgl. Goodman, Nelson: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main 1990, S. 114–133.

Fiktionsstatus eines Textes kenntlich werde, von dem her dann der Vertrag zwischen Autor und Leser als kommunikative Grundlage zu beschreiben sei.³⁶ Johnson integriert jedoch die Selbstanzeige der Fiktion in die textimmanenten Erzählvorgänge und etabliert gleichzeitig bereits textimmanente Vertragsverhältnisse zwischen Autoren und Lesern: im *Dritten Buch über Achim* eines zwischen Karsch und Achim, in den *Jahrestagen* eines zwischen dem »Genossen Schriftsteller« und Gesine sowie eines zwischen Gesine und Marie. Ein analoges Vertragsverhältnis existiert aber auch zwischen Hinterhand, der »seit Juni 1975 die folgenden Berichtigungen, Ausführungen, Auskünfte und Nachträge« gestattete (SV, 9), und einer ungenannten Autorinstanz. Die »Selbstanzeige der Fiktion« entzieht dem Text in diesem Fall nicht, wie Iser generell annimmt, seine Authentizität, sondern stellt sie allererst her.³⁷ Dass speziell diese textimmanenten Vertragsverhältnisse genau die Relation von Fiktion und Wirklichkeit exponieren oder gar zum Gegenstand haben, belegt eine zentrale Stelle aus *Zwei Ansichten*, die zudem für diesen Text selbst die Existenz eines solchen Vertragsverhältnisses kenntlich macht: »Später nahm sie mir ein Versprechen ab. – Aber das müssen Sie alles erfinden, was Sie schreiben! sagte sie. Es ist erfunden.«³⁸ Darüber hinaus hat Johnson bei all seinen Büchern auf ein nach Iser zentrales Fiktionsignal verzichtet, nämlich eine herkömmliche Gattungsbezeichnung, so dass in der Forschung beispielsweise lange Uneinigkeit darüber herrschen konnte, ob der Text *Jahrestage* als Tagebuch, Chronik, Ich-Roman, historischer Roman usw. zu begreifen sei,³⁹ ein Phänomen, das sich auch bei der Analyse der *Skizze* nur zu deutlich wiederholt hat. Allein die Berücksichtigung der Titel als den eigentlichen gattungspoetologischen Bestimmungen vermag hier Klarheit zu schaffen.

36 Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt am Main 1993, S. 24-51. Zu diesem, das Fiktionsbewusstsein beherrschenden Problem des Rollenspiels zwischen Autor und Leser vgl. auch Warning, Rainer: Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), Funktionen des Fiktiven. Poetik und Hermeneutik, Bd. 10, München 1983, S. 183-206.

37 Hier zeigt sich sogleich die Problematik von Isters Begrifflichkeit. Da Iser in der Nachfolge Vaihingers die Fiktion im Sinne eines Als-ob als das Inauthentische schlechthin versteht, kann man hier, streng genommen, nur schwerlich mit dem Begriff des Authentischen innerhalb der Fiktion arbeiten. Vgl. Iser, Das Fiktive (Anm. 36), S. 37 und 253.

38 Johnson, Uwe: *Zwei Ansichten*, Frankfurt am Main 1989, S. 242.

39 Vgl. dazu Schmidt, Der Kalender (Anm. 12), S. 66-70.

Unabhängig davon rekurriert der Begriff »Skizze« zugleich auf ein für Frisch bedeutsames Darstellungsverfahren und verweist somit nicht nur durchgängig auf thematische Zusammenhänge bei Frisch, sondern orientiert sich ebenso an einem für diesen Autor maßgeblichen ästhetischen Prinzip. Denn Johnsons Text reflektiert zwar Frischs Prosastücke »Skizze eines Unglücks« und »Glück«, wie die Forschung festgestellt hat,⁴⁰ aber auch weitere Texte Frischs unter dem Titel »Skizze«. Bereits 1933 legt Frisch »Ungarische Skizzen« vor, 1941 Fragmente unter dem Titel »Skizzen«. Daneben finden sich Texte, die ebenso das Vorläufige betonen wie »Blätter aus dem Brotsack« oder »Splitter« – ein Titel, der signifikanterweise an Peter Altenberg erinnert –, so wie ja auch Frischs Tagebücher in ihrer formalen Gestalt als öffentliche Tagebücher einen dezidiert unabgeschlossenen Eindruck zu erzielen versuchen. Für Frisch besitzt die Skizze gleichsam programmatisch ästhetischen und geschichtsphilosophischen Charakter und bildet bei ihm eine autonome, durchaus gegen die literaturgeschichtliche Tradition gerichtete Gattung. Seine Diagnose entspricht derjenigen Volker Meids:

Mindestens ließe sich denken, daß ein spätes Geschlecht, wie wir es vermutlich sind, besonders der Skizze bedarf, damit es nicht in übernommenen Vollendungen, die keine eigene Geburt mehr bedeuten, erstarrt und erstirbt. Der Hang zum Skizzenhaften [...] zeigt sich auch im Schrifttum nicht zum erstenmal; die Vorliebe für das Fragment, die Auflösung überlieferter Einheiten, die schmerzliche oder neckische Betonung des Unvollendeten, das alles hatte schon die Romantik, der wir zum Teil so fremd, zum Teil so verwandt sind. [...] Die Skizze hat eine Richtung, aber kein Ende; die Skizze als Ausdruck eines Weltbildes, das sich nicht mehr schließt oder noch nicht schließt; als Scheu vor einer förmlichen Ganzheit, die der geistigen vorseilt und nur Entlehnung sein kann [...].⁴¹

Dabei sind die frühen Texte Frischs unter dem Titel »Skizze« noch stark der impressionistischen, vornehmlich bildhaften Skizzenform zugehörig,⁴² während die späteren, wie »Skizze eines Unglücks«, deutlichere Handlungsbezüge aufweisen.

Wenn der Begriff der Skizze, weil offen in Richtung Kunst- wie Literaturgeschichte, darüber hinaus die Grenze zwischen Bild und Schrift sowohl markiert als aufhebt, so verbindet er gleichermaßen das struktu-

40 Vgl. Snyder, Emery: Johnson's *Skizze* and *Sketches* of Johnson, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 1, Göttingen 1994, S. 58-72, hier: S. 64.

41 Frisch, Stich-Worte (Anm. 6), S. 53f.

42 Vgl. Frisch, Gesammelte Werke (Anm. 8), Bd. I/1: 1931-1944. Kleine Prosaschriften. Blätter aus dem Brotsack. Jürg Reinhart, S. 39-45, 105-109, 111-173 sowie 184-187.

relle mit dem thematischen Moment von Johnsons Text, der Max Frischs Vorstellung zitiert und variiert, dass man sich in der Liebe kein Bildnis vom Partner machen dürfe.⁴³ »Wir wissen, daß jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und daß auch dem Liebenden sich alles entfaltet, das Nächste, das lange Bekannte. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis.« (SV, 55) Darin aber besteht Hinterhands gravierender, schließlich tödlicher Fehler, nämlich sein Bild von ihr in seiner Frau zu lieben, statt sie selbst. »Des weiteren sei er überzeugt, Mrs. Hinterhand habe die Tat gewünscht, indem sie ihm vorhielt, er selbst trage die Verantwortung für das Bild, das sie ihm von sich selbst gemacht habe.« (SV, 54) Dass er sich wider das Gebot ein Bildnis gemacht hat und dass er zugleich auf dieses von ihr selbst für ihn gemachte Bild hereingefallen ist, lässt er seine Frau mit dem Tode büßen.

Wie gesehen, steht die Skizze im doppelten Bezug einmal zur literarischen, ein andermal zur kunstgeschichtlichen Tradition; sie kann folglich ein literarischer Entwurf sein, außerdem jedoch eine künstlerische Vorstufe zum fertigen Bild in der Malerei. Die hierdurch im Begriff Skizze angelegte Oszillation zwischen Schrift und Bild verweist nun als Text auf die Bildhaftigkeit des Dargestellten ebenso, wie sie diese *als Text* zugleich verweigert. Anders formuliert: von Bildern ist lediglich die Rede, obgleich die Rede bildlich sein kann. Die direkte mediale Konfrontation von Text und Bild findet nicht statt, wohl aber wird strukturell auf sie verwiesen. Denn der Text lässt sich in gewisser Hinsicht als Allegorie lesen, wie Hinterhand es vorschlägt, indem er sich als Personifikation der »verunglückten«, der »verfehlten Varianten« (SV, 75) des Lebens begreift, als Allegorie des Verunglückten, und die Allegorie zeichnet sich bekanntlich sowohl im traditionellen wie im modernen Verständnis durch ihre implizite Wort-Bild-Beziehung aus. Die vielfältigen, aber korrelativen Stufen der Bildlichkeit entspringen dabei dem literarischen Text als essentiell uneigentlicher, nämlich bildlicher Rede, die im vorliegenden Fall jedoch selbst permanent von Bildern redet und sie beschreibt, vor allem im neunten Abschnitt (SV, 58–65). Dazu später.

Der Leser rezipiert darüber hinaus einen *Text*, aufgrund dessen er sich, metaphorisch gesprochen, zugleich ein *Bild* vom Protagonisten machen kann. Dieser Protagonist wird auf der Figurenebene nun selbst

43 Vgl. dazu vor allem Neumann, Uwe: Uwe Johnson und der *Nouveau Roman*: Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des *Nouveau Roman*, Frankfurt am Main, S. 123–148.

als jemand kenntlich, der sich seinerseits ein Bild macht, und zwar genau das Bild, welches seine Frau ihm von sich anbietet. Während nun der Text auf dieser *thematischen* Ebene das Spektrum der Bildlichkeit im konkreten wie übertragenen Sinne reflektiert und im Begriff der Skizze die Offenheit des Entwurfs gegen die totalisierende Geschlossenheit des Bildes setzt, spielt er auf der *strukturellen* Ebene wiederum das Skizzenhafte der Biographie Hinterhands, die man mit dem Text selbst vorliegen hat, gegen dessen Unternehmen aus, die Biographie seiner Frau zu schreiben. Hier zeigt sich besonders scharf die für Johnson zentrale Darstellungstechnik, sämtliche Strukturelemente eines Textes thematisch zu funktionalisieren und im Gegenzug die thematischen Aspekte in der Struktur selbst zu verankern oder abzubilden. Doch so wie sich die Frau letztlich Hinterhands Bild von ihr entzieht, so verweigert sie ihm auch ihre Objektivation in Form der Biographie. Mit den Worten »Over my dead body« (SV, 49) lehnt sie Hinterhands Ansinnen kategorisch ab. Spätestens an diesem Punkt kommt die zugleich thematische und formale Strukturanalogie zwischen Bild und Biographie zum Vorschein, wird die Biographie-Problematik als Bildnis-Problematik erkennbar und umgekehrt: denn beide, Biographie und Bild, erscheinen letztlich als gefährliche Mortifikationen des Subjekts. Im Unterschied dazu gelingt es Johnson, mit dem Begriff der Skizze sowohl auf der textuellen, gattungsbezogenen wie auch auf der thematischen Ebene, die Konturen jeweils anzudeuten, jedoch im Unschaffen zu belassen und auf diese Weise jene Mortifikationen zu vermeiden. Bild und Biographie berauben aufgrund ihrer formalen Geschlossenheit das Subjekt seiner Freiheit; nimmt dieses sich die Freiheit, wie Hinterhands Frau es tut, dann führt das offenbar notwendig in die Katastrophe. Die Gattung der Skizze dagegen gesteht als Bild *und* Schrift diese Freiheit von vornherein zu.

Was leistet nun aber der Begriff der Skizze für Johnsons eigenen Text jenseits davon, dass er den strukturellen und thematischen Schnittpunkt zum Werk Frischs bildet? Über das Fragmentarische hinaus, das dem Text anhaftet,⁴⁴ ist es vor allem die kontinuierliche Selbstreflexion des Textes in diesem Begriff. Die *Skizze eines Verunglückten* exponiert sich selbst als »Skizze« und in ihrer Skizzenhaftigkeit. Deshalb erscheint die von der Forschung bevorzugte Gattungsbeschreibung »Novelle« irreführend. Gleich welches Verständnis von Novelle man zugrundelegt, ob nun Goethes Idee von der unerhörten Begebenheit, Tiecks Rede vom Wendepunkt, Storms Auffassung der Novelle als Schwester des Dramas

44 Vgl. Fries, How bizarre (Anm. 9), S. 178.

oder Paul Heyses Vorstellung vom Leitmotiv, dem so genannten Falken, keines dieser beschworenen Muster wird dem Text gerecht. Zeichnet sich die Skizze gerade durch ihren fragmentarischen, vorläufigen Charakter aus, so gehört zur Novelle weitgehende Geschlossenheit der Form. Als zumeist straff auf die Pointe hin erzählte Geschichte bietet sie einen begrenzten Ausschnitt aus dem Leben, nicht aber einen ganzen Lebensabriss wie bei Johnson.

Hinzu kommt, dass die Novelle überwiegend dem Ideal des vitalen, unmittelbaren, auf Illusionierung abzielenden Erzählens verpflichtet ist, bei dem die Handlung im Vordergrund steht. Dagegen ist es ein Hauptmerkmal der *Skizze eines Verunglückten*, aus der Retrospektive durchgängig im Konjunktiv erzählt zu sein – mit einer noch zu erwähnenden Ausnahme. Der Konjunktiv als Erzählmodus der Distanzierung aber unterläuft nicht nur das Handlungsmoment, ein Aspekt, den schon der Begriff der Skizze durch seine Nähe zum statischen Bild indiziert, sondern er bringt die dargestellte Welt zugleich als eine bloß mögliche, zuhöchst vermittelte, ja als eine ausgewiesene »verfremdete« Welt zur Anschauung. Zudem erlaubt er stärker als das indikativische Präteritum, der Forderung Frischs gerecht zu werden, »Varianten« zu erzählen, wie es Frisch in *Mein Name sei Gantenbein* unternommen hat. Denn, so Frisch, das Imperfekt, als traditioneller Modus des Erzählens, unterstelle einer Geschichte auf unredliche Weise Wirklichkeitsgehalt, dieser aber komme nur dem tatsächlichen Leben zu. »Also weg vom Imperfekt: Es war einmal. Und da nichts so berichtet wird, als sei es geschehen, sind plötzlich Varianten möglich. [...] Das Leben [...] hat keine Varianten; es war so oder so. Unwiderruflich.«⁴⁵ Wenn sich Hinterhand jedoch explizit selbst als »eine von den verfehlten Varianten« (SV, 75) beschreibt, so wird damit Johnsons Akzentverschiebung gegenüber Frisch einsichtig. Das Leben des Einzelnen, das Frisch hier mit existenzphilosophischer Emphase im Blick hat, enträt tatsächlich der Varianten; aus Johnsons Perspektive hingegen kommt das Leben als Ganzes zum Vorschein, das sich in individuell verschiedenen Entwürfen, differenten Varianten äußern kann. Im Vergleich zu Frisch bedeutet Johnsons Verfahren einen erheblichen Zuwachs an ästhetischer Komplexität, weil der Begriff der Variante nicht mehr als bloß existentielles Phänomen erscheint, sondern gleichermaßen als eminentes Problem der Erzählbarkeit selbst. Dieses

45 Frisch, *Ich schreibe für Leser* (Anm. 8), S. 326f. Vgl. auch Frisch, *Stich-Worte* (Anm. 6), S. 135: »Leben ist geschichtlich, in jedem Augenblick definitiv, es duldet keine Variante.«

Problem versucht Johnson durch den Konjunktiv zu vergegenwärtigen. Denn der Konjunktiv als Modus der indirekten Rede verweist auf das Vorhandensein *zweier* Instanzen, nämlich Hinterhands und des anonymen Berichterstatters, wobei der Berichterstatter bestimmt, was von Hinterhands Darstellung er darstellt: er kann das Gesagte vom Ungesagten scheiden und somit den provisorischen Charakter des Erzählens veranschaulichen.⁴⁶ Das heißt, die konjunktivische Rede legt verstärkt die Möglichkeit nahe, dieselbe Geschichte auch anders erzählen zu können, in einer anderen *Variante*, und provoziert damit die zwingende Frage, ob es sich beim anders erzählten Leben tatsächlich noch um dasselbe Leben handelt, eine Frage im Übrigen, die Johnson mit all seinen Werken unausgesprochen nahe legt. Mit der konjunktivischen Form narrativer Repräsentation behauptet sich ein emphatisch verstandenes Erzählen, hinter dem das Erzählte zurücktritt. Auf der Ebene sprachlicher Repräsentation entspricht daher der Konjunktiv als sich selbst verdoppelnde Darstellung dem Phänomen der Skizze als Strukturmodell. Pointiert gesagt: Bild, Biographie und Indikativ auf der einen Seite gehören hier als geschlossene Ausformungen negativer Totalität ebenso zusammen wie Skizze, Variante und Konjunktiv als positiv besetzte offene Darstellungsmöglichkeiten auf der anderen Seite.

Die *Skizze eines Verunglückten* weist gewissermaßen zwei Anfänge auf. Zum einen das Selbstzitat Johnsons aus seiner Büchnerpreis-Rede von 1971 (SV, 7f.) und sodann die folgende indirekte Entgegnung Hinterhands darauf; der Skizze Johnsons tritt gewissermaßen die Skizze Hinterhands, notiert von einer ungenannten Vermittlungsinstanz,⁴⁷ gegenüber: »Herr Dr. J. Hinterhand (1906–1975) gestattete seit Juni 1975 die folgenden Berichtigungen, Ausführungen, Auskünfte und Nachträge.« (SV, 9) Dies

46 Vgl. dagegen Mecklenburg, *Erzählkunst* (Anm. 7), S. 484: »Nirgendwo wird greifbar, von welchen Recherchier- und Schreibzielen der Berichterstatter sich leiten läßt außer etwa dem Versuch, frühere ungenaue Skizzen zu korrigieren. Er überläßt die Darstellung weitestgehend dem Dargestellten. Der Titel des Textes ist, in Unterschied zu dem Untertitel der *Jahrestage* [...] entsprechend doppeldeutig: Die Skizze ist *über* diesen Verunglückten, aber mehr noch *von* ihm selbst entworfen. Dieser aber liefert mit seinen Auskünften alles andere, als was sich eine skizzenhafte Autobiographie nennen ließe.«

47 Mecklenburgs indirekte Unterstellung, die Figur D.E. aus den *Jahrestagen* könne der Berichterstatter oder Erzähler der *Skizze* sein, erscheint im Rahmen des von Johnson fingierten Erzählkosmos unhaltbar, weil die Figur, wie die *Jahrestage* zeigen, zum Zeitpunkt der von Hinterhand erlaubten »Berichtigungen«, also »1975«, bereits tot ist. Vgl. Johnson, Uwe: *Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl*, Frankfurt am Main 1988, S. 1548. Mecklenburg, *Erzählkunst* (Anm. 7), S. 476 und 483.

ist das eigentliche Scharnier zwischen den beiden Skizzen. Damit wird nicht nur die erste Skizze kritisch beleuchtet, sondern nebenher eine Strukturbeschreibung der zweiten Skizze geliefert, wobei die Rubrizierung des Textes als »Berichtigungen, Ausführungen, Auskünfte und Nachträge« ein weiteres Mal die grundsätzliche Differenz zur Novelle verdeutlicht. Der Text präsentiert sich demzufolge als kritisches Pendant zur ersten Skizze und betont damit die verschiedenen Stufen seiner Vermittlung. Zudem illustriert diese Struktur Johnsons durchgängig zu beobachtendes Prinzip des reflektorischen Schreibens. Darauf macht früh schon Johnsons Verleger Siegfried Unseld unter Berufung auf Martin Walser aufmerksam, als er den vom Verlag gegenüber »Beschreibung einer Beschreibung« vorgezogenen Titel »Das dritte Buch über Achim« verteidigt: »Martin hatte aber das rechte Argument: er wies, wie ich anerkenne, mit Fug darauf hin, dass Sie ein reflektorischer Schreiber sind, der seinen Gegenstand eben nicht direkt und ungebrochen, sondern reflektorisch, dialektisch in Spiegelungen erfaßt; insofern also schreiben Sie immer ›über‹ einen Gegenstand.«⁴⁸ Um genau eine solche Spiegelung handelt es sich bei der zweiten Skizze gegenüber der ersten. »[J]ene erste Skizze«, so Hinterhand, »verübe [...] an ihm wohl eher einen Augenschein nach Hörensagen« (SV, 12), »enthalte einen Fehler« (SV, 18) und bedürfe darum der Korrektur und Ergänzung. Während die vertrackte Formulierung vom »Augenschein nach Hörensagen«, die jenes ohnehin in beiden Begriffen angelegte Moment der Verunsicherung vervielfacht, als Verknüpfung problematisierter Anschaulichkeit und gebrochener narrativer Überlieferung den gestuften Prozess eines vermittelt-vermittelnden Erzählvorgangs offen legt, mit dem Konjunktiv als weiterer Ebene der Vermittlung, exponiert das Verb »verüben« den illegitimen und förmlich gewaltsamen Charakter des Verfahrens, denn gewöhnlich verwendet man das Verb in Verbindung mit etwas Unrechtem, etwa einem Verbrechen. Die hieraus entspringende Notwendigkeit einer Korrektur der ersten Skizze unterstreicht daneben das ethisch aufgeladene *Schriftbild* des Textes: die erste Skizze ist »kursiv« gesetzt, die zweite Skizze jedoch »recte« gedruckt, da es sich um eine »Korrektur« handeln soll. Das zu »rectus« gehörige Adverb heißt ja nicht nur aufrecht, senkrecht, gerade und bezeichnet damit die Drucktype, sondern steht ebenso für richtig, einfach, sittlich gut. Die »erste Skizze« als

48 Brief Unselds an Johnson vom 17. Mai 1961, in: Johnson, Uwe/Unseld, Siegfried: Der Briefwechsel, hg. von Eberhard Fahlke und Raimund Fellinger, Frankfurt am Main 1999, S. 130.

kursiviertes Selbstzitat Johnsons stellt zudem eine Engführung von Bild- und Textstatus dar. Die Suggestion ihrer Bildhaftigkeit resultiert zum einen aus der Korrelation von Bild, Biographie und Indikativ; sie ist freilich zum anderen der hauptsächlich im Präsens gehaltenen Beschreibungstechnik geschuldet, die der Textpassage eine eigentümliche Statik verleiht und sie der Bildbeschreibung stark annähert. »In den hunderter Straßen geht ein alter Mann abends in sein Restaurant« (SV, 7). Diese zum starren allegorischen Bild⁴⁹ zusammenschießende Beschreibung, die nur scheinbar explizit Skizze sein soll, bedarf nun als signatura mortis der Korrektur und wird durch die erforderlichen »Berichtigungen« verflüssigt: Die nachfolgende Erzählung delegitimiert die ursprüngliche Beschreibung,⁵⁰ weil sie ein falsches Bild entwirft. Dass die Kursivierung als unmittelbar bildliches Merkmal der ersten Skizze deren Fragwürdigkeit betont, illustriert die einzige weitere Kursivierung des Textes, die als Kursivierung zugleich indirekt den Kommentar zur ersten Skizze liefert: »Unwahr. Falsch. Vergiftet. Entwertet. Ungültig.« (SV, 68)

Die erste Skizze als Selbstzitat Johnsons erweist sich demnach als das strukturelle Zentrum des Textes, auf das hin die zweite Skizze als genetischer Kommentar kontinuierlich bezogen bleibt. Die erste, im Indikativ gehaltene Skizze zeigt das Ende Hinterhands, einen anonymen alten Mann; sie zeigt, wie die von Hinterhand gewünschte »Todesstrafe [...] abzuleisten durch Ableben« (SV, 76) aussieht. Dass sie es wiederum als förmlich beschriebenes Bild zeigt, beleuchtet ihren zwielichtigen Status. Die zweite, im Konjunktiv verfasste Skizze zeigt die mögliche zugehörige Vorgeschichte, d.h. den Anfang vom Ende; sie zeigt eine mögliche Variante verfehlten Lebens und sie zeigt zugleich eine Variante, dieses Leben zu erzählen.

III. Die Namen

Von Beginn an zeichnet sich Johnsons Werk durch eine gezielte Verwendung sprechender Namen aus, die jeweils in den Texten selbst auf

49 Vgl. auch Becher, Marlies: Der Konjunktiv der indirekten Redewiedergabe. Eine linguistische Analyse der »Skizze eines Verunglückten« von Uwe Johnson, Hildesheim 1989, S. 130. Becher unterscheidet insgesamt drei Kategorien im Text: »Bilder, Zitate und einzelne Sätze«. Ebd., S. 129.

50 Erneut kann man sehen, wie Johnson in der Skizze die eigene Poetologie reflektiert und variiert: Im Dritten Buch über Achim ist es umgekehrt das Beschreiben, welches gegen das Erzählen in Anschlag gebracht wird.

ihre deiktischen, symbolischen oder mimetischen Funktionen hin befragt werden und deren sprachmystisches Potential erörtert wird; das gilt für Ingrid Babendererde aus dem gleichnamigen Romanerstling ebenso wie für Gesine Cresspahl aus den *Jahrestagen*. Schon in den *Mutmassungen über Jakob* heißt es: »Wie einer sich nennt möchte er angesehen sein.«⁵¹ Der Namenswechsel erlaubt offenbar einen neuen Selbstentwurf, eine andere Identität, und in dem angeführten Zitat steckt zugleich der Hinweis auf die mögliche mimetische Qualität des Namens.⁵² Dies ist hier vor allem für den Spitzel Rohlfis aufgrund seiner Profession von größter Bedeutung: einmal nennt er sich Fabian oder Kowalke, ein andermal Mesewinkel oder Seemann. Der Namenswechsel ermöglicht den Rollenwechsel und verbirgt die eigene Identität. Frisch selbst hat diese Korrelation ja exemplarisch in *Mein Name sei Gantenbein* zur Anschauung gebracht. Auch in diesem Zusammenhang korrelieren folglich Frischs und Johnsons Darstellungsziele.

Das Zitat aus den *Mutmassungen* enthüllt jedoch zugleich die substantielle Differenz zwischen Erzählebene und Figurenebene. Auf der Erzählebene destruieren sämtliche Texte Johnsons präzise jene sprachmystischen Konzepte der Namensgebung, auf deren Verbindlichkeit die Figuren im Text noch glauben Anspruch erheben zu dürfen. Die Einsicht in die Ungültigkeit der Sprachmystik zählt somit zu den maßgeblichen Voraussetzungen der Texte, die gleichwohl sprachmystische Vorstellungen exponieren.

Nun sind Pseudonyme im Sinne erfundener Autorfiguren in Johnsons Werk keine Seltenheit. Von den *Mutmassungen über Jakob* (1959) über die *Skizze eines Verunglückten* (1981) bis hin zu den *Jahrestagen* (1970–1983) zeichnen sich die vom Autor inszenierten Rollenspiele und fingierten Schriftsteller in den poetischen Texten durch eine doppelte Perspektivierung sowohl auf grundsätzlich ästhetische wie auch auf historisch-politische Konstellationen aus. Als Germanist und Anglist bestens mit literaturwissenschaftlicher Theoriebildung vertraut, spricht Johnson bereits in seinem ersten Roman *Mutmassungen über Jakob* von der unerquicklichen »Hetzjagd nach dem Verfasser« (MJ, 102), der sich die Literaturwissenschaft vielfach verschrieben habe, statt sich der ästhetischen Konstruktion eines Werkes zu widmen. Mit dem Pseudonym

51 Johnson, Uwe: *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt am Main 1989, S. 121.

52 Zu Funktion und Gestalt der Namensgebung in den *Jahrestagen* vgl. Steiner, Uwe: Das »Handwerk des Erzählens« in Uwe Johnsons *Jahrestagen*, in: *Poetica* 32, 2000 (Heft 1-2), S. 169-202, hier: S. 185-187.

»Joachim Catt«, unter dem die *Mutmassungen* ursprünglich erscheinen sollten, mochte er sich jedoch nicht der Literaturgeschichtsschreibung, sondern einer ganz realen Hetzjagd durch die Staatssicherheit der DDR entziehen; am Ende erwies sich der Wechsel in die Bundesrepublik als die sicherste Lösung.

Zwar genügt Johnson nun durchgängig der modernen literarhistorischen Konvention, einem selbstverfassten Text den eigenen Namen voranzustellen, doch unterläuft er sie wiederholt, indem er die Relation zwischen Autor, Werk und Leser in den Texten selbst thematisiert und ironisch spiegelt. Denn ein signifikanter Wesenszug der geschaffenen Autorfiguren »Joachim Catt«, »Jochim de Catt«, »Dr. Joe Hinterhand«, »Johnson«, »Uwe Johnson« oder des »Genossen Schriftsteller« besteht namentlich darin, dass sie präzise den strukturellen Ort im Text markieren, an dem die ontische Schwelle zwischen Fiktionalität und Faktizität zum Vorschein kommt,⁵³ die aber selbst wiederum durch die zwischen Illusionierung und Illusionsbruch oszillierenden Erzählverfahren außer Kraft gesetzt werden soll. Gerade weil für Johnson weniger das Foucaultsche Spiel der Autorsuche zur Disposition steht⁵⁴ als vielmehr die »trostlose Prämisse der Fiktion« (BU, 264), also die Frage nach der fiktionalen Seinsweise der Literatur, verläuft die »Selbstanzeige der Fiktion«, von der Iser spricht, bei Johnsons Werken nicht über das bestimmende Fiktionssignal einer eingeführten Gattungsbezeichnung, welches er stets verweigert hat, sondern, wie gesehen, meist über textimmanente Vertragsverhältnisse zwischen Autoren und Lesern. Auf die Spitze getrieben aber hat Johnson dieses Spiel der Mystifikation und Selbstmystifikation in dem 1970 veröffentlichten fingierten Nachruf auf den Schriftsteller »Uwe Johnson« in dem kurzen Text »Dead Author's Identity In Doubt; Publishers Defiant«, in dem ein Vertragsverhältnis zur Sprache kommt zwischen einer Figur, die Texte schreibt, und einer weiteren, die sich bereit erklärt, diese Texte unter ihrem Namen – »Uwe Johnson« – zu publizieren und das öffentliche Leben eines Autors zu imitieren, so dass der Text, indem er das Zuschreibungsverhältnis zwischen Autor und Werk in seiner eigentümlichen Fragilität entlarvt, insgesamt als Satire auf die moderne Konzeption von Autorschaft gelesen

53 Vgl. in diesem Zusammenhang Gabriel, Gottfried: »Sachen gibt's, die gibt's gar nicht«. Sind literarische Figuren fiktive Gegenstände?, in: ders., Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft, Stuttgart 1991, S. 133-146.

54 Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main 1991, S. 7-31.

werden kann.⁵⁵ Mit den fingierten Autoren, als den im doppelten Sinne zu verstehenden Erzählsubjekten, öffnet sich in Johnsons literarischen Texten der ästhetisch-politische Raum, in dem Johnson nicht nur seinem vordringlichen Darstellungsziel, Geschichtlichkeit als die maßgebliche anthropologische Dimension erzählbar zu machen, gerecht werden kann, sondern wo sich auch die Wahrheit des Erzählten unmittelbar mit der Wahrheit des Erzählens zu verschränken vermag.

Jenes Pseudonym »Joachim Catt« vererbt Johnson dann offensichtlich seiner Hauptfigur der *Skizze eines Verunglückten*. Doch de Catt ist nicht zufrieden mit seinem Namen und wählt sich wiederum ein eigenes Pseudonym, nämlich J. Hinterhand. »Weil der eigene Name sich angelassen habe wie ein Pseudonym, habe er sich eins erfunden, ein mehrwertiges.« (SV, 14) Wenn de Catt aber am Ende klagt, dass durch den Treuebruch seiner Frau förmlich die von ihm emphatisch beschworene »Gültigkeit der Worte« (SV, 56) abgeschafft werde, so hat er sich freilich von Beginn an selbst dieses Vergehens irreversibel schuldig gemacht. Zweifellos ist er es selbst, der sich zuerst an der Gültigkeit des Wortes vergreift, indem er den eigenen Namen ablegt. Den Eigennamen, in sprachmystischer Hinsicht das »Urwort« schlechthin, tastet man aber nicht ungestraft an, insbesondere wenn man im Namen des HERRN auf »Jochim« oder »Joachim« getauft wird wie der Protagonist (SV, 12f.). »Joachim« heißt auf Hebräisch »der, den Gott aufrichtet«. Diesen Namen abzulehnen bedeutet fast zwangsläufig, Gott herauszufordern und tragisches Unglück zu provozieren, wie es überhaupt als Hybris erscheint, sich einen Namen machen zu wollen.⁵⁶ Hinterhand muss zur Kenntnis nehmen, dass, wer von Gott nicht aufrichtet werden will, von ihm gebeugt wird. An die Seite des biblischen Bildnisverbots tritt somit eine moderne Wendung des Namensverbots. Nicht nur soll man den Namen des HERRN ehren, sondern auch den eigenen Namen akzeptieren, »denn der HERR wird den nicht ungestraft lassen, der seinen Namen mißbraucht«, ⁵⁷ wobei diesmal ausnahmsweise offen bleiben darf, ob »seinen« hier auf den Namen des HERRN oder den des Protagonisten rekurriert. Bei Zuwiderhandlung lässt das Unglück nicht auf sich warten, wie Hinterhand am eigenen Leibe erfährt. Johnsons Reverenz an Goethe in den *Jahrestagen* belegt die gebotene Vorsicht im Umgang mit Namen: »[S]iehe aber auch

55 Vgl. Johnson, Uwe: *Dead Author's Identity in Doubt; Publishers Defiant*, in: ders., *Porträts und Erinnerungen*, hg. von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1988, S. 28–37.

56 Vgl. 1. Mose 11: Der Turmbau zu Babel.

57 Vgl. 2. Mose 20: Die Zehn Gebote.

GOETHE: Denn der Eigenname eines Menschen ist nicht etwa wie ein Mantel, der bloß um ihn hängt und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen.« (JT, 1723) So läuft die Veränderung als Beschädigung des Eigennamens unweigerlich auf die Beschädigung der Person selbst hinaus. Der neue Name verheißt keineswegs nur Hoffnung, sondern in erster Linie Verderbnis; er bleibt als mimetisch gebildeter Name notwendig ein undurchsichtiges Orakel, weil man nicht weiß, was man sich damit prophezeit. An diesem Kausalzusammenhang läßt der Text keinen Zweifel aufkommen: »Übrigens [...] habe er seinen Namen [...] ändern lassen in Joe Hinterhand, immer noch ohne Ahnung, was er damit sich vorausgesagt habe.« (SV, 19) Hinterhands hilfloses Bestreben, sprachmystische Aspekte der Namensgebung nutzen zu wollen, widerstreitet allerdings gerade dem Hauptmerkmal alles Mystischen, dass es sich gegen Verfügbarkeit sperrt; über das Mystische läßt sich nicht gebieten. Aufgrund dieser Unverfügbarkeit behauptet sich nun aber paradoxerweise auf der Figurenebene genau jenes sprachmystische Moment, das auf der Erzählebene kontinuierlich delegitimiert wird; es bleibt in Kraft, *weil* es sich entzieht. Dementsprechend verkündet die Prophezeiung nichts Gutes, wie der Fortgang der Geschichte beweist. Darauf spielt auch die hintergründig doppeldeutige Bemerkung seiner Frau an: »Du trägst den falschen Nachnamen.« (SV, 39) Falsch ist der Nachname »Hinterhand« als Pseudonym ja in der Tat, falsch ist er aber auch in der erhofft mimetischen Bedeutung, die Hinterhand ihm ursprünglich beimaß, als »Anleihe bei der Skatsprache« (SV, 16). Denn nicht er ist derjenige, der als »Hinterhand« seine Karten zuletzt ausspielt, sondern seine Frau, die de Catt als Mann missachtet, »der bloß gut ist zum Besorgen von Unterkunft und Auskommen, für Kleidung und Schuhwerk à jour, den hält sie sich in einer Hinterhand ...« (SV, 61f.). De Catt ist eine erfundene Autorfigur, die sich in Hinterhand noch einmal als Autor und öffentliche Person zu erfinden versucht. Dies aber schlägt auf tragische Weise fehl.

Ulrich Fries' einleuchtende Feststellung, der Text inszeniere insgesamt eine »Verneigung vor der Sprache«, ⁵⁸ wäre folglich dahingehend zu differenzieren, dass nicht erst Hinterhands Frau die Sprache verletzt, sondern Hinterhand selbst, indem er sich an ihrem Eigentlichen vergreift, dem Eigennamen, denn zumindest unter sprachmystischen Vorzeichen

58 Fries, *How bizarre* (Anm. 9), S. 181.

waren im Ursprung alle Wörter Eigennamen. Doch unterliegt der Name von Beginn an einem radikalen Zersetzungsprozess, der die erwähnte »unsicher[e] Herkunft« (SV, 13) des Protagonisten noch verstärkt und das Wesen der Person an ihrem Fundament angreift. Mit den differentiellen Identitäten, die die verschiedenen Namen anzeigen, wechseln sowohl die möglichen Sinnhorizonte als auch der Status der Person, die wiederum auf keine dieser mit dem Namen gegebenen Identitäten festgelegt werden kann.⁵⁹ In der ersten Skizze wird die Figur nur anonym als »alter Mann« (SV, 7) vorgestellt, anschließend ändert sich der Name unablässig, angefangen bei »Dr. J. Hinterhand« (SV, 9) über »Jochim de Catt« (SV, 12) zu »Joachim« (SV, 13), zu dem Spitznamen »Joe« (SV, 14), auf den seine Frau ihn tauft, zum Pseudonym »J. Hinterhand« (SV, 16), zu »Joe Hinterhand« (SV, 19) und schließlich noch einmal zu »de Catt« als den von den Freunden gebrauchten Spitznamen (SV, 33). Aufgrund dieser fortlaufenden Substitutionen wird der Name in seiner identifizierenden Funktion förmlich zersetzt und de Catt zugleich in seinem Selbstbezug nachhaltig gestört. Das unterstreicht auch die in den Namen abgebildete biographische Bewegung der Figur: am Beginn steht der Eigenname de Catt, darauf folgt das Pseudonym Hinterhand, am Ende steht die trostlose Anonymität des »alten Mannes«, wobei sich allerdings die Textbewegung genau spiegelverkehrt zur biographischen Bewegung verhält. Denn hier taucht zuerst der »alte Mann« auf (SV, 7), dann Hinterhand (SV, 9) und schließlich de Catt (SV, 12).

Doch auch der Name der Frau ist einer solchen Zersetzung unterworfen. Ihren Mädchennamen erfährt man nicht, dann heißt sie »fru de Catt«, schließlich »Mrs. Hinterhand« (SV, 35). Später erfährt man, dass sie »von fast allen mit dem Vornamen angesprochen« wird (SV, 36), dem Leser aber wird ebendieser Vorname vom Text verweigert. So bleibt de Catts Frau recht eigentlich namenlos, und zwar zur Strafe: Denn wer die »Gültigkeit der Worte« (SV, 56) abzuschaffen droht, der hat das Recht auf den eigenen Namen allemal verwirkt.⁶⁰ Zuletzt bleibt auch ihrem

59 Dabei ist noch nicht einmal in Rechnung gestellt, dass Eigennamen aus sprachanalytischer Sicht ohnehin nicht zur Identifikation taugen. Vgl. Tugendhat, Ernst: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Sprachanalytische Interpretationen, Frankfurt am Main 1997, S. 76. In einem Roman mit dem bezeichnenden Titel »Ich« hat Wolfgang Hilbig dies unlängst noch einmal anschaulich vorgeführt. Vgl. Hilbig, Wolfgang: »Ich«, Frankfurt am Main 2000.

60 Vgl. auch Mecklenburg, der die Namenlosigkeit von de Catts Frau ebenfalls als Strafe interpretiert. Mecklenburg, Erzählkunst (Anm. 7), S. 515. Zur Rolle der Namen im Text vgl. auch Bürgerhausen, Variante (Anm. 31), S. 26–30.

Sohn »Anthony« (SV, 37) dieses Schicksal nicht erspart, da sich herausstellt, dass er vielleicht doch eher auf den Namen »Antonio« hört, dass Hinterhand folglich »eine andere Herkunft und Sprache hinzutun muß, das Italienische ...« (SV, 64). Bei allen drei Figuren zeigt sich im kontinuierlichen Wechsel der Namen und damit Identitäten die engste Verknüpfung zwischen Herkunft und Sprache – im Urelement des Namens.

Die Spezifik des Namens »Jochim de Catt« besteht jedoch von Beginn an darin, die Herkunft gerade im Ungewissen zu lassen. Wie der Text nahe legt, kann der Name auf eine holländische oder eine jüdische Herkunft verweisen (SV, 12f.). Das neue Pseudonym »Hinterhand« schafft im Unterschied dazu die alte, unsichere Herkunft ab und beschert der Hauptfigur zugleich eine neue, nämlich eine vermeintlich eindeutig jüdische. Hinterhand wird als »jüdische[r] Volksverhetzer« beschimpft, »dem sogar die Diskretion abgehe, seinen verräterischen Familiennamen zu verändern« (SV, 17). Ironischer- und tragischerweise hatte er ihn ja gerade verändert: Mit dem Namenswechsel tauscht er dabei die unsichere individuelle Herkunft gegen die »älteste« kollektive Herkunft der biblischen Welt ein, die jüdische. Für de Catt lässt sich außerdem eine eigentümliche Kreuzfigur beschreiben. Während er mit dem Pseudonym die alte Herkunft untergräbt, schlägt in dem Augenblick, da er in die Anonymität des »alten Mannes« eintritt, die eigene Herkunft in Form der Sprache wieder durch: sein einst so glänzendes Amerikanisch lässt zu wünschen übrig, er verliert die »nordamerikanische Satzmelodie« vollständig (SV, 69) und spricht nur noch »mit [...] dickem deutschen Akzent« (SV, 7). Diesen Makel der unsicheren Herkunft teilt seine Frau nicht, im Gegenteil: sie ist, wie es heißt, »hervorgekommen aus einer der erzprotestantisch berühmten Familien von Schwerin« (SV, 13). Sie hat im Text die sichere Herkunft, aber keinen eigenen Namen, Hinterhand dagegen hat viele Namen, aber keine sichere Herkunft.

Der werdende Autor de Catt erfindet sich aber mit »Hinterhand« nicht nur ein »mehrwertiges« Pseudonym, sondern versucht zugleich den im eigenen Namen, also »de Catt«, angelegten Bedeutungsrahmen zu verlassen. Denn der Name »de Catt« kündigt »einem niederdeutsch gebildeten Leser das Betragen einer Katze« an: »Aber Katzen sind begabt, das zu versprechen stand einem Autor schlecht an [...]« (SV, 14f.).⁶¹ So

61 Im Gespräch mit Willson weist Johnson eigens darauf hin, dass das niederdeutsche Wort für »Katze« nicht einfach »Katt«, sondern »de Katt« lautet. Vgl. Johnson, Uwe: »Ein erkannter Humorist«. Gespräch mit A. Leslie Willson, in: Fahlke, »Ich überlege mir die Geschichte ...« (Anm. 5), S. 281–299, hier: S. 295.

wird der Namenswechsel im Text begründet. Nimmt man freilich Johnsons Gesamtwerk in den Blick, erschließen sich zentrale Bedeutungsdimensionen, die auf den Text zurückverweisen. Denn das Symbol der Katze ist das Zentralsymbol in Johnsons Hauptwerk *Jahrestage*. Dort ist die Katze das Symbol der Erinnerung: »Unabhängig, unbestechlich, ungehorsam. Und doch ein wohltuender Geselle, wenn sie sich zeigt, selbst wenn sie sich unerreichbar hält.« (JT, 670) Die »Katze Erinnerung« ist für Johnson die »Oberkatze«.⁶² Mit der Abschaffung des Symbolischen im eigenen Namen schafft de Catt zugleich den hier eingeschriebenen Erinnerungsraum ab, seine Herkunft. Dadurch begeht er jedoch aus Johnsons Blickwinkel, dessen Buch *Jahrestage* ganz dem jüdischen Gebot des »Zachor«, des »Erinnere Dich!«, entsprungen ist, die Ursünde, sich seiner Herkunft entschlagen zu wollen. Darum verwundert es nicht, wenn de Catt alias Hinterhand an seinen Erinnerungen erkrankt. Er ist »[k]rank demnach; vornehmlich an einer Funktion des Gedächtnisses« (SV, 71f.). Gerade für einen Schriftsteller muss freilich die Liquidation des Gedächtnisses katastrophale Folgen haben, und so sehen wir Hinterhand ja auch nicht als Autor, wohl aber als Leser. Vor diesem Hintergrund leuchtet schließlich die Logik der Textbewegung ein, weil mit dem Abnehmen des Gedächtnisses das Zunehmen der Zitate aus Texten anderer Autoren einhergeht. Daneben lässt sich Hinterhands Zitierzwang natürlich auf Frischs in *Montauk* problematisierte Vorstellung vom »Leben im Zitat«⁶³ zurückbeziehen, denn wenn jemand wahrhaft im und vom Zitat »lebt«, so ist es Hinterhand.

Seine Bemühungen, diese Fülle an Zitaten im Prozess der Selbstverständigung als Gedächtnis- und Rechtfertigungsraum zu organisieren, erscheinen als logische Folge des Verzichts auf den eigenen Namen, der hier die Herkunft und damit das Gedächtnis der Person bezeichnet. Daran kann in Anbetracht des Katzensymbols als Symbol der Erinnerung bei Johnson kein Zweifel bestehen; der Verlust des Symbolischen im eigenen Namen soll durch das symbolische Kapital der Zitate kompensiert werden. Im Rückgriff auf einen wesentlichen Gesichtspunkt der Intertextualitätstheorie lässt sich dieser Zusammenhang noch schärfer pointieren. So schreibt Renate Lachmann in ihrem Buch *Gedächtnis und Literatur*:

62 Ebd., S. 294.

63 Frisch, Max: *Montauk. Eine Erzählung*, in: ders., *Gesammelte Werke* (Anm. 8), Bd. VI/2: *Wilhelm Tell für die Schule. Kleine Prosaschriften. Dienstbüchlein. Montauk*, S. 617-754, hier: S. 685.

Der Raum zwischen den Texten, ist er nicht der eigentliche Gedächtnisraum? Verändert nicht auch jeder Text den Gedächtnisraum, indem er die Architektur, in die er sich einschreibt, verändert? Der Raum zwischen den Texten und der Raum in den Texten, der aus der Erfahrung desjenigen zwischen den Texten entsteht, ergibt jene Spannung zwischen extratextuell-intertextuell und intratextuell, die der Leser »auszuhalten« hat. Der Gedächtnisraum ist auf dieselbe Weise in den Text eingeschrieben, wie sich dieser in den Gedächtnisraum einschreibt. Das Gedächtnis des Textes ist seine Intertextualität.⁶⁴

Hinterhands Zitierzwang kann demnach als Versuch interpretiert werden, die verloren gegangene Identität als eine wenngleich gebrochene, positive wie negative *Selbsthabe im Zitat* zu restituieren, wobei das kulturelle Gedächtnis der zitierten Texte an die Stelle des »vergifteten« (SV, 68) und gänzlich entwerteten privaten, individuellen Gedächtnisses treten soll.

Die vom Liebesverrat seiner Frau bewirkte nachträgliche Entwertung der Erinnerung und des Gedächtnisses wird insbesondere im neunten Abschnitt des Textes illustriert, in dem Hinterhand dem ungenannten Berichterstatte Fotografien zeigt, auf denen seine Frau zu sehen ist.⁶⁵ An diesem Punkt kommt zugleich die mehrschichtige Korrelation der verschiedenen inhaltlichen und strukturell-formalen Ebenen, die sich mit den Zentralbegriffen Skizze, Bild, Name und Zitat verbinden, zum Vorschein. Auf dem Hintergrund des Ehebruchs erweisen sich nämlich die fotografischen Bilder sämtlich als unzulänglich: die Wahrheit, die sie im Augenblick ihrer Entstehung für Hinterhand besaßen, hat sich nun völlig in Richtung Lüge verflüchtigt. Signifikanterweise kommentiert Hinterhand selbst diese Bilder unmittelbar im Indikativ, wobei dieser Kommentar einer fortwährenden Revision unterworfen ist (SV, 60–64). Erneut und überdeutlich, diesmal jedoch auf der konkreten Handlungsebene, wird Hinterhand als derjenige präsentiert, der gegen das Bilderverbot in der Liebe verstoßen hat. Es sind seine Bilder von ihr, die er vorlegt und deren suspekter Charakter sofort ins Auge springt. Dass es sich um ungenaue, unscharfe, von Beginn an falsche Bilder handelt, legen schon die konkreten Bildbeschreibungen als zusätzliche Ebene narrativer Vermitt-

64 Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne, Frankfurt am Main 1990, S. 35.

65 Zur Rolle der Photographien bei Johnson vgl. auch Zetzsche, Jürgen: Die Erfindung photographischer Bilder im zeitgenössischen Erzählen. Zum Werk von Uwe Johnson und Jürgen Becker, Heidelberg 1994, S. 135–281 sowie Horend, Sybille: »Ein Schnappschuß ist eine ungezogene Sache.« Zur Bedeutung der Photographie im Frühwerk Uwe Johnsons, Frankfurt am Main 2000.

lung nahe. Nicht nur hat Hinterhand minderwertiges Fotomaterial verwendet (SV, 58–60), sondern seine Frau auch im »Dunst« (60) oder in »schräge[m] Licht« (SV, 62) aufgenommen. Auf diese Weise aber bekommt er »den flirrenden Umriß ihrer Gestalt« (ebd.) zu keiner Zeit zu fassen; weder lässt dieser *Umriss* sich ins Bild noch in die Biographie oder in den Indikativ als mortifizierende Suggestionen ihres Soseins bannen. Im Nachhinein erweisen sich logischerweise die ursprünglichen Deutungen ihrer »fotografisch-realen« Bilder als ebenso falsch wie seine Ausformung ihres metaphorisch-imaginären Bildes. Hinterhand, der, auf Adorno anspielend, sich ein »richtiges Leben« habe vorspielen lassen »inmitten eines falschen« (SV, 66), erscheint jeweils als Opfer seiner *Einbildung*. Der Tod seiner Frau bringt folgerichtig den gänzlichen Verzicht aufs Bildermachen mit sich: »Das Fotografieren habe er nach 1947 zu keiner Zeit wieder aufgenommen.« (SV, 65) Die konkreten wie auch die metaphorisch-imaginären Bilder werden nur noch betrachtet, um der Falschaussage überführt zu werden (SV, 64), wie ja überhaupt im Text jedes in sich geschlossen Bildliche verworfen wird, wohingegen das Vorläufige, Offene, eben Skizzenhafte an Bedeutung gewinnt.

Demzufolge stehen sich am Ende die Bildzitate und die Textzitate unversöhnlich gegenüber. Denn während die Bildzitate das delegitimierte individuelle Gedächtnis repräsentieren, so bringen die Textzitate das kollektive Gedächtnis zur Anschauung, das sich für Hinterhand über Generationen hin bewährt und bewahrheitet zu haben scheint und das ihm deshalb als Überlebensraum dienen kann.

Außerdem darf man darin die finale Selbstbehauptung des Mediums Text gegen das Medium Bild erblicken. Da den Bildern offenbar keine Wahrheit eignet, kommen sie im Text selbst nicht vor, sondern existieren nur in Form sprachlicher Distanznahme, wodurch der Text seinen medial überlegenen Status bekräftigt. Genau dies aber verbindet ihn wieder mit den *Begleitumständen* als dem poetologischen Komplementärtext. Auch die *Begleitumstände* reden gleich im ersten, mit »Zwei Bilder« überschriebenen Kapitel von zwei Bildern, zwei berühmten Ikonen des totalitären 20. Jahrhunderts, nämlich von den Bildnissen Hitlers und Stalins, deren unheilvolle ideologische Funktion sie narrativ bloßstellen.⁶⁶ Was die Sprache an Aufklärung leistet, ob literarisch oder diskursiv, das vermag kein Bild. Die Wahrheit ist darum bei Johnson stets auf seiten dessen, der keine Bilder braucht, beispielsweise auf seiten Heinrich Cresspahls in den *Jahrestagen* (JT, 937).

66 Vgl. BU, 9–54, hier: S. 26ff.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen erscheint es zweifellos plausibel, den Text *Skizze eines Verunglückten* als Engführung der zentralen Themen, Strukturen und Motive Johnsons zu verstehen. Der Text stellt demnach weniger den Schlüssel zu Johnsons Lebensgeschichte dar, wie es die bisherige Rezeption zuweilen gern behauptet hat, sondern vielmehr zu den Grundlagen seines poetologischen Selbstverständnisses. Auf kleinstem Raum wird einerseits Max Frisch thematisch und darstellungstechnisch die Ehre erwiesen, andererseits jedoch werden die Hauptthemen von Johnsons eigenen Romanen exemplarisch gebündelt und in eine auch formal höchst selbständige Erzählung verwandelt: Sprache und Herkunft, Exil, Erinnerung und Gedächtnis, das Verhältnis von Deutschen und Juden und die persönliche Verstrickung in den Schuldzusammenhang des Nationalsozialismus. Abermals bedient sich Johnson dabei des Strukturmusters der Biographie, um es zu variieren und in seiner herkömmlichen Gestalt in Frage zu stellen. Die mit Begriffen wie Mutmaßung, Beschreibung einer Beschreibung, Kalenderstruktur oder Skizze schließlich verbundene ästhetische Modellbildung, die jeweils die angesprochene Individualisierung der Form absichert und hier in Verbindung mit den weiteren konstitutiven Organisationsmustern des Textes – Name, Zitat, Bild und Skizze – in ein hochkomplexes Gefüge einmündet, reflektiert darüber hinaus den für die Moderne tragenden geschichtsphilosophischen Befund, dass ästhetische Totalität immer ins Totalitäre umzuschlagen droht. Spätestens an diesem Punkt zeigt sich dann die politische Dimension von Johnsons Texten.

Dr. Dirk Oschmann, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, Fürstengraben 18, 07740 Jena