

**DAS DILEMMA DER GRENZE**  
ZU UWE JOHNSONS FRÜHWERK

Inaugural-Dissertation  
Zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von

**Leyla Sedghi**

|                                |                                  |
|--------------------------------|----------------------------------|
| Referent:                      | Prof. Dr. Erich Meuthen          |
| Koreferent:                    | Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer |
| Tag der mündlichen<br>Prüfung: | 16.07.2004                       |

An dieser Stelle möchte ich mich bei all meinen Freunden und Freundinnen, Verwandten, Kommilitonen und Arbeitskollegen bedanken, ohne deren Zuspruch, Aufmunterung und Geduld diese Arbeit nicht entstanden wäre. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Erich Meuthen, der all die Jahre immer ein offenes Ohr hatte und stets sein Wissen großzügig mit uns Studenten teilte. Zudem möchte ich meinem Kollegen und Freund Wolfgang Oppacher für seine fundierte Redaktion dieser Arbeit danken, die ihn sogar einige Nächte kostete. Des Weiteren möchte ich meinen Kollegen und Vorgesetzten Irene Izod, Bettina Bartz und Axel Schniederjürgen im K G Saur Verlag danken, da sie mir beruflich und damit finanziell stets den Rücken frei gehalten haben. Andrea Göppner gebührt mein Dank für den letzten Schliff dieser Arbeit, damit sie nun veröffentlicht werden kann.

Vor allem danke ich aber meinen Eltern Foad und Firouzeh Sedghi, meiner Schwester Maryam und ganz besonders meinem Mann Norbert – ihnen sei diese Arbeit gewidmet.

# Inhalt

|   |            |
|---|------------|
| <b><u>EINLEITUNG</u></b> .....  | <b>6</b>   |
| <b><u>I GRENZE</u></b> .....  | <b>11</b>  |
| <b><u>II INGRID BABENDERERDE. REIFEPRÜFUNG 1953</u></b> .....                       | <b>16</b>  |
| 1 ANFANG UND ENDE.....  | 19         |
| 2 DER ZWEITE ANFANG.....  | 21         |
| 3 INGRID .....  | 23         |
| 3.1 DIE SCHÖNE SEELE.....   | 23         |
| 3.2 DIE REDE VOR DEM PARLAMENT .....  | 32         |
| 3.3 INGRIDS ÄSTHETISCHES ERLEBNIS.....  | 35         |
| 4 KLAUS.....  | 39         |
| 5 DIE NATUR .....   | 43         |
| <b><u>II ÜBERLEITUNG</u></b> .....  | <b>49</b>  |
| <b><u>III MUTMASSUNGEN ÜBER JAKOB</u></b> .....                                     | <b>54</b>  |
| 1 DIE FIGUR JAKOB .....   | 57         |
| 1.1 JAKOB ALS DER REINE AUSDRUCK.....   | 60         |
| 1.2 JAKOB ALS BRÜCKENBAUER.....   | 63         |
| 1.3 DER BEGRIFF DES DISPATCHERS .....   | 65         |
| 2 DIE NATUR .....   | 67         |
| 2.1 DIE TIERE DER MENSCHENWELT .....  | 67         |
| 2.2 DIE NATUR ALS ZWEIDIMENSIONALES SYSTEM VON PUNKTEN UND STRICHEN .....           | 72         |
| 2.3 DIE KATZE ALS ALLEGORIE DER NATUR .....   | 74         |
| 2.4 INNENRAUM – AUBENRAUM.....  | 77         |
| 3 RHETORISCHE ANALYSE VON ÄHNLICHKEITEN, VERGLEICHEN,<br>EVIDENTIA UND ZITATEN..... | 79         |
| <b><u>IV ÜBERLEITUNG</u></b> .....  | <b>82</b>  |
| <b><u>V DAS DRITTE BUCH ÜBER ACHIM</u></b> .....                                    | <b>87</b>  |
| 1 ANALYSE DER EXPOSITION.....   | 88         |
| 2 ACHIM .....   | 92         |
| 2.1 ACHIM, DER RADFAHRER.....   | 96         |
| 3 KARIN .....   | 100        |
| 4 DIE SCHREIBPROBLEMATIK .....  | 104        |
| 5 DAS CAPRICCIO: DIE FRAGE „WIE WAR ES DENN?“ UND IHRE ANTWORT .....                | 110        |
| <b><u>VI DIE BERLINER STADTBAHN (VERALTET)</u></b> .....                            | <b>115</b> |
| 1 DER BAHNHOF .....   | 116        |
| 2 DER UMZUG .....   | 124        |
| <b><u>VII EIN VORLÄUFIGES ERGEBNIS</u></b> .....                                    | <b>134</b> |

**VIII LITERATUR.....137**

|                                      |            |
|--------------------------------------|------------|
| <b>1 PRIMÄRLITERATUR .....</b>       | <b>137</b> |
| <b>2 SEKUNDÄRLITERATUR .....</b>     | <b>138</b> |
| <b>3 ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS .....</b> | <b>148</b> |

## Einleitung

*Man muß so tun, als läse man ihn ahistorisch, die erste und notwendige Bedingung für jede Hoffnung, je zu einer annähernd zuverlässigen Geschichte zu gelangen. Das heißt, er muß gelesen werden nicht nach Maßgabe seiner ausdrücklichen Feststellungen [statements] (insbesondere ausdrücklichen Feststellungen über Feststellungen), sondern nach Maßgabe der rhetorischen Bewegung seines eigenen Textes, die nicht einfach auf Intentionen oder identifizierbare Tatbestände reduzierbar sind.<sup>1</sup>*

Die Virulenz der deutsch-deutschen Grenzthematik in den Romanen Uwe Johnsons führte zur Zeit der DDR wie auch heute die Forschung in Versuchung, das Werk des aus der ehemaligen DDR stammenden Autors aus einer politischen oder historischen Perspektive zu betrachten. Diese Ansätze sind legitim und auf Grund der großen Sachkenntnis ihrer Vertreter aufschlussreich und anregend.

Sie führen jedoch dazu, insbesondere das Frühwerk als ein Zeitdokument aus der Ära der Teilung Deutschlands zu betrachten und in Folge des Mauerfalls im Jahr 1989 als veraltet zu beurteilen.

Die vorliegende Arbeit möchte keinesfalls die historischen Bezüge und die politische Dimension in Johnsons frühen Romanen leugnen. Sie vertritt jedoch die These, dass die detaillierte Analyse und Identifizierung einzelner Textbausteine als geschichtlich zu deutende Elemente nicht ausreichen, um die Grenze in ihrer grundlegenden Bedeutung als „literarische Kategorie“ (BS, S. 10)<sup>2</sup> und in ihrer sprachimmanenten Qualität zu verstehen.

Der Begriff der Grenze geht in Johnsons Romanen und Schriften weit über den Themenkreis der spezifisch deutschen Geschichte und der Feindschaft gegensätzlicher Systeme hinaus. Er betrifft unabhängig von verschiedenen Ideologien und Denkansätzen die Sprache als solche und ist maßgebend für das Verständnis vom Menschen als dem sprachverfassten Wesen.

---

<sup>1</sup> de Man, Paul: Epistemologie der Metapher. In Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1996, S. 417.

<sup>2</sup> Siehe Abkürzungsverzeichnis S. 146

Um dieses Verständnis ringt Johnsons Frühwerk. In seinen ersten drei Romanen, „Ingrid Babendererde“, „Mutmassungen über Jakob“ und „Das dritte Buch über Achim“, arbeiten die Romanpersonen mit vereinten Kräften jeweils an ihrem Bild der Hauptfigur, um dem Leser am Ende ein vollständiges, mit sich identisches Bild dieses einzelnen Menschen präsentieren zu können.

Die Identitätsprojekte, als welche die Romane zu sehen sind, scheitern jedoch ausnahmslos. Die Johnson-Forschung begründet das Scheitern mehrheitlich mit den Auswirkungen der deutsch-deutschen Grenze auf alle gesellschaftlichen Bereiche. Die Ideologien beiderseits der staatlichen Grenze verändern die Menschen bis zur Unkenntlichkeit und verhindern ein intaktes, selbstbestimmtes Leben des Einzelnen in und mit der Gemeinschaft. Auf der Handlungsebene kann man diesen Gedankengang durchaus nachvollziehen und mit Johnsons Ausführungen in den „Begleitumständen“ über seine eigene Erfahrung mit den beiden Diktaturen und ihren Ideologien belegen.<sup>3</sup>

Diese Arbeit möchte jedoch nachweisen, dass auf der Metaebene dieser Romane eine Abstraktion und die damit verbundene Distanzierung von historischen Systemen erfolgt. Sie versucht zu zeigen, dass eine Ideologie eine Sonderform der Sprache im Allgemeinen ist und die Staatentrennung als Metapher bzw. als Beispiel für die semiotische Differenz dient. Die Suche nach der Wahrheit bzw. das Bedürfnis der Romanfiguren nach Fassbarem und Verlässlichem als Gegensatz zur Willkürlichkeit der Sprache verdeutlicht in Johnsons Romanwelt das Leiden aller Beteiligten an der Unauffindbarkeit des Bezeichneten. Ohne das *signifié* als Anker treibt das *signifiant* ab und ist den Winden der Rede ausgeliefert. Das sprachliche Material ist alles, worauf man zurückgreifen kann, um den Mangel an Evidenz zu beheben.

In den Interpretationen wird sich zeigen, dass es gilt, die unüberbrückbare Trennung zwischen *res* und *verba* mit dem überzeugendsten Entwurf einer Identität zu überwinden: Ein solcher Entwurf ist – wie die Interpretation zu „Ingrid Babendererde“ belegen wird – die Figur Ingrid als Schillers Ideal der schönen Seele. Die Überzeugungskraft der Vergleiche und Bilder hängt

---

<sup>3</sup> Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1992, S. 9–54.

davon ab, wie plausibel und einleuchtend diese gestaltet sind. Der Eifer aller Personen, zu erzählen und zu beschreiben, und die Suche nach Bildern, die sich gegenseitig an Schlagkraft übertreffen, lösen eine Metaphernflut aus, die sich auf ihrem Weg eines Bilderrepertoires aus allen Bereichen wie Natur, Zivilisation, Geschichte und Technik bedient und diese miteinander vermengt.

Dabei sind Romane entstanden, die auf der Metaebene ihre eigene Verfasstheit als Sprachkunstwerk reflektieren und die Illusion eines „runden: ganzen Buches“ (DBA, S. 54) zerstören. Die Aneinanderreihung der Metaphern und ihr ständiger Tausch stellen eine textuelle Bewegung dar, die auf der Handlungsebene durch den allorts präsenten Transport reflektiert wird. Die Suche nach einer Identität ist als textuelle Bewegung erkennbar, aber die Wahrheit als das Ziel der Reise bleibt weiterhin unbekannt.

Diese Arbeit wird anhand der ersten drei Romane, „Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953“, „Mutmassungen über Jakob“ und „Das dritte Buch über Achim“, und anhand des poetologischen Essays „Berliner Stadtbahn (veraltet)“ nachweisen, dass das Motiv der Grenze in diesen Texten das Dilemma eines jeden Erzählwerks als eines Sprachkunstwerks veranschaulicht: Die Rückführung der Sprache über die semiotische Differenz hinaus an ihren Ursprung, an jenen Ort, an dem diese frei von Lügen und Bedeutungsverschiebungen ist, erweist sich als der Versuch einer Selbstauflösung, die nicht in und mit Sprache zu denken ist. Dennoch fährt die *metaphora*, von der Idee eines Ursprungs im Sinne einer Identität inspiriert, kreuz und quer, lotet jeden Weg aus und spannt dabei ein Netz aus, in dem jeder verortet wird, der von ihr erfasst worden ist.

Dieser Gedankengang lässt sich in den oben genannten Werken beobachten, wobei seine Gewichtung innerhalb der einzelnen Romane unterschiedlich ist.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wird der Begriff der Grenze in seiner Bedeutungsvielfalt abgetastet, um die Idee einer unendlichen Aufschiebung des Unterschieds durch den metaphorischen Tausch zu veranschaulichen.

Das Erstlingswerk „Ingrid Babendererde“, erst posthum erschienen, lotet in erster Linie die Brauchbarkeit der literarischen Tradition aus, in der es steht,



weshalb unter anderem das Ideal der schönen Seele – verkörpert durch die Protagonistin Ingrid – in größter Ausführlichkeit be- und abgehandelt wird. Man kann annehmen, dass Johnson mit diesem Roman den literarischen und philosophischen Boden für sein späteres Werk gelegt hat. Vorwürfe der Forschung<sup>4</sup> bezüglich der mangelnden Verbindung zwischen Inhalt und Form in diesem Roman wird diese Arbeit entkräften.

Auch die „Mutmassungen über Jakob“ weisen zwar intertextuelle Bezüge auf, stellen jedoch den Transport als die Bewegung des metaphorischen Tauschs und die strukturelle sowie inhaltliche Verschränkung unterschiedlicher Erzählgesten in den Vordergrund. Das Wetteifern der Gesten Dialog, innerer Monolog und Erzählpartien auf der formalen Ebene und der Wettstreit der einzelnen Sprecher um die größtmögliche Überzeugungskraft auf der inhaltlichen Ebene lassen ein Gewebe entstehen, das ab einem gewissen Zeitpunkt außer Kontrolle gerät. Die Interpretation wird nachweisen, dass die rhetorische Struktur dieses Romans bereits mit dem ersten Satz auf der ersten Seite beginnt. Im Gegensatz zu „Ingrid Babendererde“ ist bei „Mutmassungen über Jakob“ das Konzept der schönen Seele von Anfang an gescheitert. Die Figur ist deutlich als bloß rekonstruierte und als von den Interessen, Projektionen und Bedürfnissen der anderen Figuren beladen zu erkennen. Die „Mutmassungen“ führen vor, wie man mit Sprache ein plastisches Panorama entwerfen kann.

„Das dritte Buch über Achim“ erscheint im Vergleich zu den „Mutmassungen“ zunächst formal und inhaltlich konventioneller. Aber eine genauere Untersuchung zeigt, dass der Text einen Schritt weitergeht und nicht nur die Bildkraft des metaphorischen Tauschs thematisiert, sondern sogar den Versuch unternimmt, die personifizierte Metapher „Achim“ zu beschreiben. Der Journalist Karsch und mit ihm der Erzähler stehen vor dem Dilemma, eine Metapher definieren und als Buch „dingfest“ machen zu müssen, jedoch

---

<sup>4</sup> „Die eigentliche Schwäche des Romans liegt im Übergewicht seiner Form. Vor allem die Makrostruktur zeichnet sich durch eine Überstrukturiertheit aus, die sich in der tendenziellen Starrheit von Chronologie und Kreisstruktur zeigt und auch durch die zwar dynamische und kunstvoll variierte, gleichwohl aber allzu dominierende Antithetik nicht überwunden werden kann. Die Form geht keine organische Verbindung mit dem Inhalt des Textes ein, sie wird nicht konsequent aus der Geschichte heraus entwickelt, sondern verselbständigt sich, so daß das Verhältnis zwischen Form und Inhalt unausgeglichen und konstruiert bleibt.“ (Leuchtenberger, Katja: „Wer erzählt, muß an alles denken.“ Erzählstrukturen und Strategien der Leserlenkung in den frühen Romanen Uwe Johnsons. Göttingen 2003, S. 96f.)

ist die Rede von der Metapher selbst metaphorisch und entzieht sich auf diese Weise der Begrifflichkeit. Am Ende des Romans entsteht zwar nicht das geforderte „runde Buch“, dafür aber hält der Leser die Beschreibung einer Beschreibung einer Beschreibung... in Händen, die endlos weitergeführt werden könnte.

Die „Berliner Stadtbahn (veraltet)“ wird am Ende dieser Arbeit behandelt, da dieser Text die poetologischen Ausführungen Johnsons zur Grenzthematik enthält und in seiner Kürze von 14 Seiten eine Dichte erreicht, die ohne die Romane als literarisches Anschauungsmaterial nur schwer zu durchschauen wäre. In diesem Essay wird die sprachimmanente Spaltung als die Ursache der Bilderflut herausgearbeitet. Jeder Versuch der Definition einer Grenze erfolgt in Abgrenzung zu anderen Definitionen und entpuppt sich von daher als bedeutungstragende und ideologisch infizierte Metapher, die aus diesem Grund immer wieder verworfen wird.

Das Scheitern der Hauptfiguren, das die Johnson-Forschung überwiegend aus der Handlungsebene ableitet, ist strukturbedingt. Die Texte weisen darauf hin, wie der Mensch als ein sich und andere sprachlich konstituierendes Lebewesen zu einem Insassen der *metaphora* wird. Johnsons Texte zeigen darum die unvermeidlichen Abgründe und Aporien auf, die bei der Suche nach Selbstbestimmung auftreten.

Für die vorgestellte Argumentationskette gibt es in der Johnson-Forschung nur wenige Anknüpfungspunkte, weshalb der Bezug zu wissenschaftlichen Abhandlungen relativ selten hergestellt und belegt werden kann. Die Anführung einer repräsentativen Auswahl an Sekundärliteratur dient dieser Arbeit eher als Abgrenzung denn als Gliedstelle innerhalb der Argumentation. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich aus diesem Grund auf die textimmanente Interpretation der literarischen Vorlagen und versichern sich nur von Zeit zu Zeit, im Fortlauf des Textes, ihres theoretischen Hintergrunds in der modernen Rhetorik.

## I Grenze

*Wir reden über Grenze, als wäre dies ein einfacher und sich von selbst verstehender Begriff, und zeigen damit nur, daß wir gar nicht wissen, was Grenze wirklich ist.<sup>5</sup>*

Die Grenze zieht sich als zentrales Thema durch Uwe Johnsons gesamtes Werk. Sein ihm von den Literaturkritikern und vom Suhrkamp Verlag zugeschriebener Titel „Dichter beider Deutschland“ lässt vermuten, dass die Arbeit dieses Autors eine „neutrale“ Haltung gegenüber den beiden Deutschland einnehme, dass beabsichtigt sei, sich nicht von den einzelnen politischen Positionen vereinnahmen zu lassen. Jedoch sollte diese Annahme nur den Anfang der Beschäftigung mit Johnson bilden, denn wir haben es nicht mit der Gattung „Grenzraumliteratur“ zu tun, sondern vielmehr mit Literatur, die ihre eigenen Grenzen als Sprach(kunst)werk in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das heißt im Bewusstsein ihrer historischen Situation auslotet.

Die Rahmenbedingungen sind die des geteilten Deutschland mit den entsprechenden politischen und gesellschaftlichen Systemen, die des „Dritten Reichs“ als jüngste Vergangenheit und der Fragen nach Heimat, Identität und dem Subjekt, um die für Thema und Struktur wichtigsten zu nennen. Dieser geschichtliche Hintergrund bildet für Johnson die Basis für die Auseinandersetzung mit dem in der Philosophie und Literatur immer wieder behandelten Thema der Grenze. Die Frage nach den Strukturen und Definitionen, die das Denken der Grenze im 20. Jahrhundert bestimmen, ist auf Grund der Kriege der jüngeren Vergangenheit besonders prekär und brennend geworden, so dass man gespannt sein darf, wie Johnson in seinen Romanen mit dieser Problematik umgeht.

Die Wahrheit hinter dem Trennenden, das anscheinend immer und überall wirksam ist und gleichzeitig die Erfahrung von Identität hintertreibt, wird mit

---

<sup>5</sup> Wokart, Norbert: Differenzierungen im Begriff „Grenze“. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs. In Faber, Richard/ Naumann, Barbara (Hg.): Literatur der Grenze – Theorie der Grenze. Würzburg 1995, S. 275–289, hier S. 275.

den Mitteln literarischer Ästhetik gesucht. Die Literatur, die nach romantischem Verständnis den Vorteil hat, sowohl die oberen als auch die unteren Seelenkräfte anzusprechen, ermöglicht eine sinnliche Vermittlung der Grenze, die der philosophischen Analyse mangelt:

Wollte man daher einen Sachverhalt denken, der in jeder Hinsicht unbegrenzt sein sollte, käme man sofort in Schwierigkeiten, da er nicht mehr definierbar wäre; denn Definieren bedeutet nichts anderes, als die Grenzen eines Sachverhalts zu bestimmen.<sup>6</sup>

Die Schwierigkeit einer angemessenen Definition macht sich allorts bemerkbar, insbesondere in der Forschungsliteratur, die in dem Dilemma steckt, erklären zu müssen, wo sicheres Wissen fehlt, und die lediglich beschreibende Annäherung bleibt. So überrascht es nicht, wenn Erklärungen in Form langer Umschreibungen und Metaphern erfolgen:

Denn die Grenze ist ein herausgehobener Raum, der durch Zeichen und Rituale markiert wird: ein Ort der Differenz. An ihr gelten eigene Gesetze, die Gesetze der Peripherie, die sich von denen des Zentrums unterscheiden, ja mit ihnen kollidieren können. Die Grenze ist aber nicht nur anders, sie ist auch eine Begegnung mit Anderem.<sup>7</sup>

und:

An der Grenze kommt das Verschiedene und Unterschiedene in einem doppelten Sinn zusammen: Es trifft aufeinander, und es geht ineinander über. Insofern ist die Grenze nicht nur der Ort der Unterscheidung und der Abgrenzung, sondern auch der Ort des Übergangs, der Annäherung und der Mischung. Sie ist Anfang und Ende zugleich, und daraus erwächst ihre besondere Dialektik: Keine Grenze ohne Grenzübertritt. Ohne ihre eigene Überwindung, ihre eigene Aufhebung ist sie kaum zu denken.<sup>8</sup>

Der diffuse Eindruck, die Grenze sei überall, breitet sich aus, ohne jedoch das Wesen dieses Trennenden, seine Identität fassbar zu machen. So kann man zwar von einem Grenzübertritt sprechen, jedoch fehlen die Anhaltspunkte für eine tatsächliche Überwindung oder gar Aufhebung der Grenze. Vielmehr scheint es, als würde sich die Forschung über das Gegenteil der Grenze, die Nicht-Grenze, das heißt über eine negative Bestimmung der Grenze an das Problem herantasten.

Diese Form der dichotomischen Konstruktion trägt die Grenze in sich, welche allein ermöglicht, zwischen Systole und Diastole, *signifiant* und *signifié*, Innen

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 280.

<sup>7</sup> Lamping, Dieter: Die Literatur der Grenze. Einleitung. In ders.: Über Grenzen: eine literarische Topographie. Göttingen 2001, hier S. 12.

<sup>8</sup> Ebd., S. 13.

und Außen zu unterscheiden. Die berühmten zwei Seiten einer Medaille suggerieren dem menschlichen Denken die Möglichkeit zu unterscheiden, ohne aber die Einheit, hier die der Medaille, zerstören zu müssen. Die mangelnde Fähigkeit zu definieren, ohne gleichzeitig abzugrenzen, zeigt die Aporie des sprachlich verfassten Menschen und führt ins Zentrum der Thematik der Grenze. So gelangt die Forschung immer wieder über zahlreiche Wortspielereien wie „abgrenzen“, „angrenzen“ und „begrenzen“ und die verschiedenen Funktionen der Grenze wahlweise als synthetisierende Kraft oder als zerstörende Macht zu der paradoxen Vorstellung einer Identität, die durch die Grenze herbeigeführt wird:

Die Grenze ist der logische Ort, an dem und durch den unterschiedliche Dinge ein gemeinsames Interesse haben; denn dadurch, daß die Grenze das eine von dem anderen trennt, schließt sie es mit ihm zusammen. Eine Sache gegen eine andere abzugrenzen, bedeutet daher nicht, von dem anderen abzusehen, sondern hat die Konsequenz, das andere als notwendige Bedingung für die gemeinsame Grenze und somit als konstitutiv für die intendierte Sache anzuerkennen.<sup>9</sup>

Trennung und Zusammenschluss, das Fremde und das Eigene – die vermeintlich dialektische Struktur der Grenze wird auch hier veranschaulicht und logisch nachvollziehbar dargestellt. Die Grenze als das „gemeinsame [...] Interesse“ der Dinge wird zum *tertium comparationis*, zu jenem „Ort“, an dem sich die Beteiligten berühren, an dem sie miteinander vergleichbar erscheinen. Für Dieter Lamping führt dies unweigerlich zur dialektischen Struktur einer Literatur der Grenze:

Die Literatur der Grenze ist wesentlich bestimmt von Oppositionen, die teils in ihrem Gegenstand, teils in seiner Darstellung begründet sind und die sie sowohl rhetorisch wie ideologisch kennzeichnen. Dieser Struktur gerecht zu werden scheint am ehesten durch den – kontrastiven – Vergleich möglich zu sein.<sup>10</sup>

Was geschieht jedoch, wenn ein Vergleich zum Zweck eines angestrebten Ausgleichs nicht funktioniert? Wenn eine Angleichung bzw. Annäherung nur mehr den Unterschied verdeutlicht? Zurück bleibt die Metapher, die Fortbewegung der Sprache in Form des metaphorischen Tauschs, die sich um einen Versöhnung stiftenden Vergleich bemüht und diesen zu perfektionieren sucht, nur um festzustellen, dass die Trennung umso deutlicher zu Tage tritt, je mehr die Aufhebung der semiotischen Differenz angestrebt wird. Die Grenze, die sich auf der sprachlichen Ebene vor allem

<sup>9</sup> Wokart, Norbert: Differenzierungen, S. 279.

<sup>10</sup> Lamping, Dieter: Die Literatur der Grenze. Einleitung. In ders.: Über Grenzen: eine literarische Topographie. Göttingen 2001, hier S. 16.

als semiotische Differenz zeigt, wird im Roman als Ursprung und Mittel des menschlichen Denkens erfahrbar.

Als Konsequenz der Zeichenstruktur finden sich in Johnsons Romanen keine Identitäten mehr, die als Grund allen Geschehens betrachtet werden könnten. Jeder Versuch einer Identifizierung, einer Ich-Setzung scheitert, denn alle Protagonisten definieren sich selbst ausgerechnet über das Medium der Bewegung. Die Fortbewegung ist – paradox formuliert – der einzige verbliebene Ort, an dem sie meinen, sie selbst sein zu können, der ihnen ermöglicht, sich ein Bild von sich selbst zu machen. Hier wähen sie sich im Einklang mit der Umgebung, das Gefühl der Entfremdung verschwindet.

So verbringen zum Beispiel Klaus, Ingrid und Jürgen, die Helden von Johnsons erstem Roman, jede freie Minute beim Segeln und entziehen sich so dem ideologischen Raum der Schule. Jakob, der pflichtbewusste Dispatcher, und Achim auf dem Rennrad entziehen sich der Politik.

Aber was ist dies für ein Ort, dem jeglicher Halt fehlt, der sich nicht fixieren lässt, der sich vielmehr durch den stetigen Fluss, in dem er sich befindet, auszeichnet?

Wenn man ausschließlich metaphorisch oder metonymisch von der Metapher spricht, wie lässt sich dann der Augenblick bestimmen, in dem man sie selbst unter ihrem eigenen Namen thematisiert?<sup>11</sup>

Diesen Augenblick gibt es nicht, außer man verwendete eine Metapher, die sich selbst bedeutete und ihren Ursprung in sich trüge, die in keiner Tradition stünde und nicht dem metaphorischen Tausch unterworfen wäre. Dieser Augenblick käme dem Moment der Wahrheit, der Identität, Unmittelbarkeit oder einer nicht-ideologischen Sprache gleich.

Johnsons Romane zeigen jedoch, dass dieses Ziel unerreichbar ist. In den Romanen „Mutmassungen über Jakob“ wie auch „Das dritte Buch über Achim“ wird die Möglichkeit einer Wahrheitsfindung bereits am Anfang verneint, und das, obwohl diese Romane von der Idee dieser Möglichkeit inspiriert sind.

---

<sup>11</sup> Derrida, Jacques: Der Entzug der Metapher. In Haverkamp, Anselm (Hg.): Die paradoxe Metapher. Frankfurt a.M. 1998, hier S. 203.

Als Konsequenz betreibt Johnson in seinem Werk ein Transportunternehmen mit unterschiedlichsten Transportmitteln, wie dem Boot, der Eisenbahn, dem Fahrrad, dem Auto und der Straßenbahn. *Metaphora* strukturiert den Text, bestimmt das Tempo und nimmt beliebig viele Insassen auf:

Metaphora fährt durch die Stadt, sie befördert uns als ihre Bewohner, auf verschiedenen Strecken, mit Ampeln, Einbahnstraßen, Kreuzungen oder Scheidewegen, Geschwindigkeitsbeschränkungen und Vorschriften. Wir sind gewissermaßen – metaphorisch natürlich und in der Weise des Bewohnens – der Inhalt dieses Fahrzeugs: Passagiere, von der Metapher fortbewegt und umfungen.<sup>12</sup>

Aber nicht nur die Passagiere sind von der Metapher betroffen, sondern auch das Verhältnis zu Raum und Zeit, das in jedem der zu behandelnden Werke thematisiert wird. Der Transport verändert die Perspektive, Distanzen und Zeiteinheiten. Gültige Grenzen verschieben sich, das Ferne rückt scheinbar näher und Fremdes gerät durch die Eroberungen der *Metaphora* in den Erfahrungshorizont des Passagiers. Johnsons Figuren richten sich im Transport ein und erfahren die Welt während der Fahrt.

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 197.

## II Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953

Auf die Unterschiede der drei Fassungen des Romans, auf den autobiographischen und den historischen Hintergrund soll im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden, da diese Aspekte ausführlich bearbeitet und in der Sekundärliteratur zu „Ingrid Babendererde“ nachzulesen sind.

Man kann zwar nicht leugnen, dass Johnson bei der Ausarbeitung des Themas auf eigene Erfahrungen als Schüler und Student und auf die historischen Ereignisse von 1952/53 in Bezug auf die „Junge Gemeinde“ zurückgreift; jedoch sollen in dieser Arbeit jene Argumente erarbeitet und vertieft werden, welche die Überregionalität und die literarische Komplexität dieses Erstlingswerks aufzeigen.

Abgrenzen möchte sich diese Arbeit insbesondere gegen Interpretationen wie diejenige Greg Bonds, der behauptet, Johnson sei auf Grund seines Themenkreises in der heutigen Welt veraltet, denn nach dem Fall des Eisernen Vorhangs sei das Thema der Zweiteilung historisch geworden:

Uwe Johnson gestaltete modellhafte Entscheidungssituationen, die aus der Verstrickung in Politik und Gesellschaft entstanden, aber dann für das politisch und gesellschaftlich bewusste Individuum, auch für den Menschen, der wenig wahrnimmt von der Politik oder seine Ruhe haben möchte, zu existentiellen und unlösbaren Engpässen wurden. Weil es modellhaft ist, lässt sich das alles auf heute übertragen. Aber es ist historisch. Konkreter ausgedrückt: Von diesen Entscheidungen, die Johnsons Figuren überfordern, gab es für den Autor im Grunde zwei. Erstens: Wie stehe ich zur Frage der deutschen Schuld und welche Folgen hat sie für mein Leben heute, und zweitens: Wie stehe ich zu einer Welt, die politisch zweigeteilt ist und mein Leben nicht nur dadurch erheblich beeinflussen kann, sondern mich auch direkt zu einer nicht möglichen Stellungnahme zwingt? Beide Fragen waren damals unbequem, und beide sind heute veraltet. In der westlichen Welt geht es inzwischen um andere Zwänge im Leben und beim Überleben, die hier zu benennen überheblich wäre. Es sind aber nicht mehr die, die Uwe Johnsons Werk festhält. Da das Werk die beiden Fragen aber festhält wie kein anderes, ist es vielleicht auch als Veraltetes für heutige Leser aktuell.<sup>13</sup>

Man kann Johnsons Werk natürlich auf das Thema der deutsch-deutschen Grenze reduzieren, seinen Begriff von Mecklenburg erörtern und die zahlreichen historischen Details zu einem Puzzle zusammentragen; aber das hieße dann, sich der Lesehaltung Michael Hofmanns anzuschließen:

---

<sup>13</sup> Bond, Greg: Veraltet? Die Beschäftigung mit Uwe Johnson heute. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Uwe Johnson. Text + Kritik. Heft 65/66. München 2001, S. 3–19, hier S. 17.



Nicht als Zeitgenossen lesen wir Johnson heute, sondern bereits aus einer gewissen historischen Distanz heraus, die bewirkt, dass unserem Interesse an seinen Texten kein unmittelbares aktuelles Bedürfnis entspricht, dass diese vielmehr dazu beitragen, das kontroverse Projekt eines kollektiven Gedächtnisses historischer Erfahrungen in Deutschland zu definieren.<sup>14</sup>

Das Gegenteil einer mangelnden Aktualität der vorliegenden Romanwelt soll diese Arbeit zeigen, indem sie die von Johnson beschriebene Grenze erneut zur Diskussion stellt, nach ihren Bedingungen, Strukturen und Eigenschaften sucht. Die Grenze als das zentrale Thema des Gesamtwerks zu bezeichnen, liegt nicht fern, sind doch alle Protagonisten Johnsons ständig im Zustand des Überschreitens positioniert. Die Beweglichkeit, das Unterwegssein, die Fortbewegung ist ihnen allen gemeinsam: Im Roman „Ingrid Babendererde“ segeln Jürgen, Klaus und Ingrid; in „Mutmassungen über Jakob“ ist Jakob der Herr über die Züge; und im „Dritten Buch über Achim“ geht es um einen Radrennfahrer.

Der Transport im Sinne von Johnsons Essay „Berliner Stadtbahn (veraltet)“ als *metaphora*/Umzug weist auf die Unmöglichkeit hin, einen Ort zu definieren und diesen mit einem Rahmen abzugrenzen. Einer dieser sich selbst bedeutenden Orte ist die Identität des Subjekts, die sich jedoch in den Romanen Johnsons der begrifflichen Bestimmung entzieht. Die Frage nach der Möglichkeit einer Identität wird nicht mehr gestellt; vielmehr geht es darum darzustellen, was zurückbleibt.

Wenn in der Forschung auf die Johnsonschen Themen Wahrheitsfindung, Erinnerungsarbeit, die Suche nach einer Heimat und den Verlust von Heimat verwiesen wird, so sollten diese vor dem Hintergrund der ihnen gemeinsamen Frage nach dem menschlichen Ursprung behandelt werden.

Auch bleiben Themen wie die Intertextualität und die Klassikrezeption Johnsons in der Forschung weitgehend unbeachtet oder werden überwiegend als Argumente zur Historisierung verwendet. Auf die Bedeutung Schillers für Johnson wurde bislang nur von Michael Hofmann in Bezug auf das Frühwerk und von Holger Helbig in Bezug auf den Roman „Mutmassungen über Jakob“ verwiesen. Jedoch versäumt selbst Hofmann, das Schillersche Konzept der schönen Seele an der Johnsonschen Bearbeitung der Protagonistin Ingrid konsequent zu überprüfen.

---

<sup>14</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson. Stuttgart 2001, S. 9.

Im Weiteren ließe die strikte Trennung zwischen Natur und Liebe auf der einen Seite und Gesellschaft, Rhetorik und Intrige auf der anderen Seite eine Interpretation im Sinne von „Kabale und Liebe“ zu; jedoch müsste man in Bezug auf eine Johnsonsche Dialektik in seinem Romanwerk nach einer Synthese dieser Pole suchen, die meines Erachtens jedoch fehlt. In den Bereich der Kabale fällt eines der wichtigsten Themen Johnsons: der Wortbruch. In Johnsons Text „Versuch, eine Mentalität zu erklären“<sup>15</sup> verweist der Erzähler dieser Abhandlung auf den von der DDR-Regierung begangenen Wortbruch.

Dieser Vorwurf erscheint nicht erst in diesem späten Text, sondern ist bereits ein zentrales Thema des Romans „Ingrid Babendererde“ – entstanden zwischen 1953 und 1956. Hier wird von den Schülern der Vorwurf erhoben, einen Direktor bekommen zu haben, der den Versprechungen des sozialistischen Systems nicht entspricht. Das Wort, das gegeben wurde, auf das man sich verlassen konnte, das die Basis der Kommunikation bildete und einem Vertrag zweier Parteien gleichkam, wird gebrochen. Es erhält Risse bzw. Bedeutungsverschiebungen, die, bildlich gesprochen, für den Einzelnen den Verlust des Bodens unter den Füßen bedeuten.

Der Riss durch Deutschland in Form der Grenze/ Mauer findet sich auch innerhalb des Systems wieder und entlarvt Letzteres als Ideologie. Dem Bürger ist es selbst überlassen, hinter die Worte zu blicken, die wahren Intentionen zu erfassen, wobei die Unmöglichkeit des Erblickens eines wahren Grundes von den Protagonisten der Johnsonschen Romane bald erkannt wird. Die „mental reservations“ (IB, S. 79) finden sich überall und machen die Sprache uneigentlich. Der Versuch Ingrids, Jürgens und Klaus', den Hintergedanken zu entkommen, führt Ingrid und Klaus auf die andere Seite der Grenze, auf der es aber anscheinend nicht anders ist – dies zeigt sich auch in den nachfolgenden Romanen Johnsons.

Ob in diesem Erstlingswerk bereits eine grundlegende Sprachskepsis geäußert oder nur Ideologiekritik im Sinne einer Systemkritik geübt wird, gilt es am Ende der Interpretation zu beantworten. Zusammengefasst sollen im folgenden Kapitel drei Aspekte näher untersucht werden: Ingrid als Schillers

---

<sup>15</sup> Johnson, Uwe: Versuch, eine Mentalität zu erklären. In Berbig, Roland/ Wizisla, Erdmut: „Wo ich her bin...“. Uwe Johnson in der DDR. Berlin 21994, S. 19–32, hier S. 25

schöne Seele und Klaus als ihr Seelenführer Hermes, die Verarbeitung der klassischen Teilung zwischen Kabale und Liebe sowie der Versuch der Überwindung der sprachlichen Risse, Brüche und Grenzen in Form von Literatur.

## 1 Anfang und Ende

Der erste kursiv gesetzte Abschnitt bildet Anfang und Ende des Romans zugleich. Als Exposition enthält er in einer bemerkenswerten Dichte die Vorstellung der Protagonisten Klaus und Ingrid und ihrer charakteristischen Eigenschaften; die Flucht aus der Heimat mit Hilfe gefälschter Papiere wird angesprochen und die existentiellen Umstände durch die Erzählung der Ali-Baba-Geschichte angedeutet.

Diese zwei Romanseiten bilden das Ende der erzählten Zeit „Einerseits“ und den Anfang des „Andererseits“ in der Erzählzeit, denn Ostberlin ist die erste Station der Reise von Ingrid und Klaus in den Westen. Chronologisch gesehen würde das „Andererseits“ an das „Einerseits“ nahtlos anschließen; jedoch sind die einzelnen Kapitel mit je einer Etappe der Flucht eingeleitet, so dass für den Leser der Eindruck der Parallelität zwischen Flucht und Vorgeschichte entsteht und das Bedürfnis nach einer Abenteuergeschichte enttäuscht wird.

Diese Enttäuschung beginnt bereits am Anfang mit einer Irritation des Leseflusses, indem der Text entgegen der Sprechgewohnheit und Gepflogenheit des Lesers mit dem in Versalien gedruckten Wort „Andererseits“ beginnt. Das „Einerseits“, das zu jedem „Andererseits“ gehört, wird zunächst ausgespart. Der Zug, in dem Klaus und Ingrid sitzen, fährt durch die „norddeutsche Tiefebene“<sup>16</sup> in Richtung Berlin. Noch ist nicht klar, weshalb sie in diesem Zug sitzen, was die Ursachen und Hintergründe sind.<sup>17</sup> Aber es wird bereits im ersten Absatz angedeutet, dass es Klaus

---

<sup>16</sup> Johnson, Uwe: Ingrid Babendererde. Frankfurt a.M. 1992, S. 9. Im Folgenden wird aus diesem Roman nur mit der Seitenangabe zitiert.

<sup>17</sup> Bei Carsten Gansel wird im Zusammenhang dieses umgedrehten Widerspruchs auf eine detektivische Struktur des Romans hingewiesen, vergleichbar mit dem Aufbau des zweiten

gelingen ist, die entsprechenden Papiere für die Fahrt nach Berlin zu besorgen, denn es heißt wörtlich: „Klaus indessen konnte mehr als nur seinen Namen schreiben.“ (S. 9) Er ist anscheinend einfallsreich, schlau, fast schon listig.

Im Kontrast zu Klaus wird Ingrid als eine Figur entworfen, deren Antlitz und Erscheinung bezaubern, denn der Kellner lässt die beiden stundenlang im Speisewagen des Zuges sitzen, ohne auf die Wartenden hinzuweisen:

Vor dem Speisewagen des D 16 standen unablässig Wartende, aber der Kellner liess Ingrid mit Klaus sitzen bei einer halben Flasche Oedenburger Rotweins fast drei Stunden lang. Er kam zu ihnen nur um einzuschenken, und Ingrid bedankte sich, und er nahm sich die Zeit sie anzusehen und zu nicken. (S. 9)

Während Klaus der Handelnde ist, der die nötigen Papiere besorgt, der Ingrid mit seinen Geschichten unterhält und bei der Ankunft in Berlin umherläuft, um alles Notwendige zu organisieren, ist Ingrid statisch und steht im Mittelpunkt der Handlung anderer: Es wird ihr von Klaus und einem fremden Herrn erzählt, sie wird vom Kellner bedient, der Polizist kontrolliert ihre Papiere. Es ist offensichtlich, dass Klaus der Redner und Rhetoriker, der Erzähler ist; Ingrid ist anscheinend im Gegensatz zu ihm die anmutige und angenehme Erscheinung.

Zusätzlich zu der anfänglichen Leseirritation arbeitet der Autor mit der Typografie: der Text auf der „anderen Seite“ ist kursiv und jener auf „dieser Seite“ gerade gedruckt. Die Bedeutung des Unterschieds zwischen den Schriftbildern lässt sich nicht eindeutig erfassen. Betont wird der Unterschied in Bezug auf den Ort, die Zeit und die Handlung; aber konturiert wird auch der Standort des Erzählers. Er befindet sich zum Zeitpunkt der Erzählung mit den Protagonisten in Berlin, er begleitet sie und erläutert von hier aus die Begebenheiten in der Vergangenheit. Der Ausgang der Handlung steht am Anfang des Romans, wodurch die Spannung des Lesers auf die noch zu erläuternden Ursachen des Übergangs nach Berlin gelenkt wird. Der letzte Satz des Kursivgedruckten lautet: „Wenn du das so nennen willst: sagte Klaus.“ (S.10) – womit der Übergang zum „Einerseits“ mit der

---

Romans „Mutmassungen über Jakob“. Siehe Gansel, Carsten: „es sei EINFACH NICHT GUT SO“. Uwe Johnsons „Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953“. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Uwe Johnson. Text + Kritik. Heft 65/66. München 2001, S. 50–68, hier S. 58.

Problematisierung einer angemessenen Benennung endet und dem Folgenden ein Motto aufdrückt.

## 2 Der zweite Anfang

Hier taucht nun das „Einerseits“ auf, das den Gegenentwurf zum „Andererseits“ bilden soll. Bereits mit dem ersten Satz wird deutlich, dass zwischen diesen zwei Polen ein Vergleich angestrebt wird, denn auch hier wird ein Fortbewegungsmittel inmitten der Landschaft beschrieben, nämlich ein Boot, das aber im Gegensatz zum Schnellzug bei hellichtem Tage näher kommt.

Die Antithese wird zwischen Nacht–Tag und Wegfahren–Näherkommen gebildet, und beide Male haben wir es mit einem Anfang der Handlung zu tun, der so lange wie möglich ohne menschliches Zutun entwickelt wird. Das Außenvorlassen der handelnden Individuen führt zu einer Personifikation der Verkehrsmittel, die beliebig Passagiere aufnehmen und wieder aus sich entlassen. Das Boot kommt, wie es heißt, aus dem Weitendorfer Wald und fährt am Ende des Romans wieder in den Weitendorfer Wald hinein, wodurch die Welt der Protagonisten zu einer Haltestelle auf einer Reise wird.

Die Beschreibung der mecklenburgischen Landschaft erfolgt lange ohne die Erwähnung der dort lebenden Menschen. Und dennoch wird gerade in dem betont friedlichen, fast idyllischen Landschaftsbild das (zer-)störende und aggressive Eingreifen des Menschen latent deutlich:

Durch diese freundliche weitgeschwungene Landschaft zog das Boot seinen ebenmässigen scharfen Lärm auf dem Fluss, die Kielwellen quollen gewaltsam auf und rutschten heftig in das dürre Schilf, das sich hastig vor ihnen verbeugte. (S. 11)

Aber nicht nur die Aggressivität des menschlichen Eingriffs in die Natur wird thematisiert, sondern auch das mimetische Handeln des Menschen, wenn nämlich zwischen den Hecken doch Drahtzäune auftauchen:

Knicks sind Buschhecken, die eigentlich den Zaun ersetzen sollen, aber es waren Lücken zwischen den kleinen Weiden und Erlensträuchern, und da standen doch lahme Drahtzäune neben ihnen. (S. 11)

Von hier gelangt man dann zum Höhepunkt der Naturbeschreibungen: zu den Schleusentoren zwischen den Ufern (S. 11/12); die Schleusen, welche die natürlichen Hindernisse beseitigen und für einen freien Weg auf dem Wasser sorgen; die Schleusen, welche die Wassergefälle ausgleichen und für einen Augenblick unsichtbar machen.

Spätestens mit der Erwähnung dieses Menschenwerks wird die Illusion der unberührten Natur zunichte gemacht. Dieser Entwurf einer Idylle wird nach Carsten Gansel durch die kritischen Erläuterungen des Erzählers zerstört, der hier als Korrektiv auftritt:

[...] die vermeintlichen ‚Bilder eines alten natürlichen Lebens‘ werden sogleich mehrfach und kontinuierlich unterlaufen, indem sich unvermittelt der Erzähler einmischt und kommentiert [...].<sup>18</sup>

Das am Schleusentor angekommene Boot mit den Polizisten und dem Mann vom Finanzamt liefert die Verbindung zum ersten kursiv gedruckten Abschnitt des Romans; denn berichtet wird von einem Bauern, der nach Berlin gegangen ist, um nicht wiederzukommen, so dass der Leser daraus schließen kann, dass auch Klaus und Ingrid nicht wieder zurückkehren werden:

Die Polizei mit dem Finanzamt waren in Weitendorf gewesen um dort einen verlassenen Hof zu beschlagnahmen. Der Bauer war vor Pfingsten nach Berlin gefahren und inzwischen nicht zurückgekommen. (S. 13)

Die zentrale Frage des Romans ist gestellt: Warum verlassen die Menschen ihre Heimat? Was führt zu dieser Flucht? Und werden die Gründe benannt? Ein Diesseits und ein Jenseits erscheinen auch in diesem Abschnitt; aber was die Trennlinie zwischen ihnen ausmacht, erfährt man nicht. Angegeben ist lediglich die Richtung der Bewegung: vom Einerseits zum Andererseits auf der Ebene der Protagonisten; jedoch bewegt sich der Erzähler vom Andererseits zum Einerseits und wieder zurück, so dass eine eindeutige Bewertung zwischen „gut“ und „schlecht“ nicht gelingt. Die Polarität zwischen Natur auf der einen und Zivilisation und Religion auf der anderen Seite wird am Ende dieses Abschnitts ausdrücklich betont und wirkt fast konstruiert, mit einer expliziten Intention:

das Grosse Eichholz lief bis zum Ufer aus, dort standen nur einzelne Häuser zwischen dem dichten Baumgrün. Vor ihnen entlang bog sich eine lange Reihe von

---

<sup>18</sup> Ebd, S. 59.

Bootshäusern mit breiten Stegplattformen im Wasser, aber das Polizeiboot hielt auf die Dampferbrücke zu, wo die Lücke zwischen den Bäumen war unterhalb des Doms. (S. 15)

Hier wird der Dualismus „Natur und Zivilisation“ entwickelt; und es gibt bislang nur zwei Sorten von Menschen, diese, die wie Günter, Klaus' Bruder, im Einklang mit der Natur sind, und jene, die wie das Polizeiboot die „Lücke zwischen den Bäumen“ anstreben. Von Günter heißt es im Gegensatz zur Polizei:

Günter stand achtsam aufgerichtet da und liess sich gerben von der Sonne. In seinen Haaren flackerte der Wind, der sich an den Fliederbüschen der Schleuse verfang. Der Tag roch nach jungem Gras in der Sonne. (S. 15)

Der Junge überlässt sich den Naturelementen und wird eins mit ihnen. In dieser ganzen Explikation der Pole gelangt jedoch ein Ton der Unsicherheit, des Hinterfragens, indem mit dem letzten Satz des Abschnitts – „Der Tag roch nach jungem Gras in der Sonne.“ – die Vorstellungskraft, die Phantasie des Lesers angesprochen wird. Eine Metapher soll den Tag beschreiben und vieles mehr an Information vermitteln, denn junges Gras wächst unter den Sonnenstrahlen und entwickelt sich. Man kann annehmen, dass mit dieser Beschreibung der weitere Fortgang der Handlung angedeutet werden soll.

### **3 Ingrid**

#### **3.1 Die schöne Seele**

In diesem Roman beschäftigen sich nicht nur die Schüler im Rahmen ihres Unterrichts mit früheren Literaturepochen wie Klassik und Romantik, sondern der Text selbst reflektiert durch die Schüler und ihre literaturgeschichtliche Auseinandersetzung hindurch die eigene Verfasstheit und die literarische Tradition, in der er steht.

Wir haben es in der Figur der Ingrid nicht nur mit einer modernen Projektion der schönen Seele zu tun, sondern – vermittelt durch diese – auch mit der Frage nach der Möglichkeit einer ästhetischen Erziehung des Menschen und des Staates. Vergleicht man entlang der Romanchronologie die

Textpassagen miteinander, in denen Ingrid beschrieben wird oder gar als Handelnde im Mittelpunkt steht, fällt eine merkwürdige Profillosigkeit der Protagonistin auf. Sie ist hauptsächlich, wie schon in der Exposition, eine Erscheinung, ein Antlitz, verkörpert Schönheit und Sinnlichkeit. Sie ist auch für ihre zwei besten Freunde Klaus und Jürgen nicht fassbar: „Tatsächlich aber denkt sie – Jürgen wusste nicht woran Ingrid tatsächlich vielleicht denken mochte [...]“ (S. 20) Ohne die Möglichkeit, auf Gedanken als Tatsächliches zurückgreifen zu können, bleibt auch in der nächsten Passage die Beschreibung ihrer Erscheinung übrig:

[...] während Ingrid die grosse Treppe hinunterstieg, Ingrid. Dies grosse schmale Mädchen mit dem verrückten Blond, siehst du ihren Mund, diese sorgfältig verheimlichte Fröhlichkeit, ja gewiss. [...] Jürgen war drei Stufen vor ihr. Er stieg gleichmütig und ratlos tiefer, er sah zu Ingrid zurück und verwunderte sich in all seiner Gleichgültigkeit: wer war die eigentlich. Ja um Gottes willen, er kannte sie nun ziemlich lange, er hatte sie sogar einmal geküsst, wer weiss wie das vorkommen konnte, – aber jetzt war es doch wohl unglaublich anzusehen wie sie dastand in all dem Sonnenstaub [...]. (S. 23)

Die Frage, die nicht nur Jürgen interessiert, sondern auch den Leser, lautet: Wer ist Ingrid eigentlich? Wie sieht die Identität dieser Person, wie Johnson seine Romanfiguren aufgrund der gleichberechtigten Beziehung zwischen sich und ihnen nannte, aus? Hat sie eine Identität? Welche Funktion hat sie im Rahmen dieser Erzählung?

Nach Schiller besteht die Identität der schönen Seele darin, dass Pflicht und Neigung im Einklang sind und sie sich nach Außen hin durch eine anmutige Erscheinung auszeichnet. Die Anmut in der Bewegung, die der Betrachter wahrnimmt, ist der Widerschein der moralisch empfindenden Seele. Die Betonung liegt auf der Empfindung, denn die verkörperte Harmonie ist unreflektiert und handelt intuitiv.

Zunächst aber steht im Roman ihre – wie Schiller dies formuliert – architektonische Schönheit im Vordergrund, das, was man von außen wahrnehmen kann und von der Natur her gegeben ist:

Ein glückliches Verhältniß der Glieder, fließende Umriss, ein lieblicher Teint, eine zarte Haut, ein feiner und freyer Wuchs, eine wohlklingende Stimme u.s.f. sind Vorzüge, die man bloß der Natur und dem Glück zu verdanken hat [...]. (AuW, S. 256)

Betont wird am Anfang des Romans jene Schönheit des Menschen, die nicht auf Grund des eigenen Verdienstes entsteht, sondern von der Natur gegeben



ist. Bei der Entwicklung dieser Figur folgt der Erzähler der Argumentationsfolge in Schillers Traktat „Über Anmut und Würde“, indem durch Jürgen auf den „unmässig schmalen Gürtel“ Ingrids verwiesen wird, der an den Anmut verleihenden Gürtel der Venus erinnert. Schiller benutzt den Gürtel der Schönheitsgöttin als Metapher für sein eigenes Konzept der Anmut. Der Gürtel besitzt der griechischen Mythologie nach die Kraft, der oder dem jeweiligen Besitzer/in ein anmutiges Wesen zu verleihen. Dabei ist nach Schiller nicht nur die Erscheinung gemeint, die Anmut wird vielmehr zu einem Bestandteil der Person und ist nicht nur subjektiv wahrnehmbar, sondern allgemeingültig:

Dieser Gürtel, als das Symbol der beweglichen Schönheit, hat aber das ganz besondere, daß er der Person, die damit geschmückt wird, die objektive Eigenschaft der Anmuth verleyht, und unterscheidet sich dadurch von jedem andern Schmuck, der nicht die Person selbst, sondern bloß den Eindruck derselben, subjektiv, in der Vorstellung eines Andern, verändert. Es ist der ausdrückliche Sinn des griechischen Mythos, dass sich die Anmuth in eine Eigenschaft der Person verwandle und daß die Trägerinn des Gürtels wirklich liebenswürdig sey, nicht bloß so *scheine*. (AuW, S. 252)

In Bezug auf Ingrid trifft jedoch auch das Argument des Sich-Schmückens zu, denn ihr Gürtel gehört zu einem bestimmten Kleid und entspricht einer bestimmten Mode, die aber aus einem anderen Land stammt. Mit dem Verweis auf ein anderes Land, ohne dieses namentlich zu nennen, wird dem modischen Gürtel der Aspekt der Außergewöhnlichkeit zugewiesen, und der Bezug zur antiken Mythenwelt ist wieder hergestellt.

Hinter dieser Art bemühter Anbindung des Erzählten an die Realität steckt Johnsons viel zitierter Wunsch, eine mögliche Wirklichkeit abzubilden. Er verwendet diese Methode der Nachvollziehbarkeit für den Leser nicht, um eine wie auch immer geartete Realität nachzubilden, sondern um eine Welt zu entwerfen, die jederzeit auf diese Weise existieren könnte. Dazu gehört eben die Tatsache, dass ein Gürtel selbstverständlich in erster Linie ein modisches Element ist. Nach Johnsons Aussagen in den „Begleitumständen“ ist für ihn „[...] bei einem Studium der Germanistik (mit Abschluss) eine Vorliebe für das Konkrete herausgekommen, eine geradezu partiische Aufmerksamkeit für das, was man vorzeigen, nachweisen, erzählen kann.“ (BU, S. 23)

Trotz der Liebe zum „Konkreten“ wird zu keinem Zeitpunkt der Einfluss der literarischen Tradition und das Spiel mit dem literarischen Material geleugnet. Nicht umsonst ist Ingrid mit der Benjaminschen Aura umgeben, die auf jene Authentizität des nicht reproduzierbaren „natürlichen Gegenstands“<sup>19</sup> verweist. Auch ist an der Figur der Ingrid die literarische Affinität zu Ingeborg Holm in „Tonio Kröger“ von Thomas Mann bereits überzeugend nachgewiesen worden.<sup>20</sup>

Der Vollständigkeit halber sollte nicht vernachlässigt werden, dass nicht nur der Nachname Ingrids, Babendererde, zu den sprechenden Namen gehört, sondern auch ihr Vorname. Die Anfangssilbe „Ing“ weist auf die nordische Götterwelt zurück, deren Gott der Schönheit den Namen „Yng“ trägt. Allein mit dieser Figur werden bereits mehrere Anknüpfungspunkte an die oben genannten Vorlagen geliefert. Wir haben mit diesem Roman ein Modell vorliegen, eine Konstruktion, eine Fiktion.

Nach Jürgens Beschreibung des Gürtels und Ingrids Auftreten aus seinem Blickwinkel folgt nun die Sichtweise Klaus', der sich nach der Schule mit Ingrid allein am Steg trifft, um zu segeln. Es ist, wie man aus den „Begleitumständen“ erfährt, der erste Jahrestag ihrer Beziehung. Klaus' Darstellung zeigt Ingrid in völligem Einklang mit der Natur, letzterer wird sogar eine aktive Rolle in der Verbindung zu Ingrid zugesprochen:

[...] das Mädchen versuchte Bootsschuhe auf seine Füße zu ziehen und der Wind schlug ihm die kurzen blonden Haare freundlich um die Ohren. Die Sonne spielte mit der Bewegung der Arme, wiegte sich glänzend auf Ingrids langen Beinen [...]. (S. 39)

Beim Leser entsteht der Eindruck von Erotik und gleichzeitiger Harmonie des Mädchens mit der Natur; sie wird von den Naturelementen auserkoren und liebkost, aber alles das natürlich aus der Sicht von Klaus berichtet und zugleich gewertet. Sein Begehren wird bereits im nächsten Abschnitt explizit, denn aus der bloßen Schönheit wird eine Göre, ein Weib, ein Frauenzimmer:

<sup>19</sup> Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M. 1963, S. 15.

<sup>20</sup> Neumann, Uwe: Die ausgefallene Tanzstunde. Zu Uwe Johnsons Rezeption des Tonio Kröger in Ingrid Babendererde. In: Johnson-Jahrbuch, Bd. 8 (2001) – Zudem stammt Ingrids Familie aus Lübeck, wo sie selbst mit ihrer Mutter einige Zeit gelebt hat. Für Johnson bedeutet Lübeck gleichzeitig auch Thomas Mann: „Bei aller Nachbarschaft, ich habe kein Wort, keinen Satz, geschweige denn einen Menschen in die Stadt Lübeck gesetzt, ohne zu wissen, daß ich mich aufhielt in einer Gegend Thomas Manns.“ Johnson, Uwe: Lübeck habe ich ständig beobachtet. In Fahlke, Eberhard (Hg.): „Ich überlege mir die Geschichte ...“ Uwe Johnson im Gespräch. Frankfurt a.M. 1988, S. 79–85, hier S. 80.

Ik hew all dacht du keemst nich: sagte das braune Gesicht vor ihm mit der herzstockenden Ingridschönheit; es ist unglaublich anzuhören wie sie das gesagt hat aus ihrer Kehle, diese Göre, dies Frauenzimmer, dessen Arme er um seine Schultern fühlte, dem er nun vorsichtig an den Augen entlangstrich mit seinem ungeschlachten Zeigefinger, dessen Kopf er in seiner Hand hielt, während der Wind seine Finger streichelte, mit diesen Haaren. (S. 40)

Auffallend ist, dass nicht nur sie ihn liebkost, sondern der Wind als Naturelement ihre Haare benutzt, um seine Finger zu „streicheln“, wie es heißt. Es ist die Natur, die durch Ingrid hindurch agiert. Zumindest wird dies dem Leser suggeriert. Im Anschluss an die Segelpartie gelangt der Leser zu einer der Kernpassagen des Romans hinsichtlich der Konzeption der Figur Ingrid. Beschrieben werden Ingrid und Klaus, wie sie im See schwimmen:

Siehst du: da schwimmen sie in vielgefälteltem Silber, hinter ihnen wiegt sich weisstrahlend die Squit vor dunkelheiterem Baumgrün, manchmal seufzt das Wasser glucksend auf, über ihnen dehnt sich ernsthaft bewölkt der Himmel. Für Ingrid war Schwimmen wie Atmen. Sie glitt andächtig durch das kühle Wasser, auf ihren geschlossenen Augen fühlte sie das weiche Licht des späten Nachmittags. Als sie sich umwandte, sah sie in einer breiten Flackerbahn vor der Sonne Klausens Kopf mit vielen kleinen Lichtperlen auf seinen Haaren. (S. 50–51)

Der Leser wird direkt vom Erzähler angesprochen und eingeladen, gemeinsam mit ihm dieses Landschaftsbild zu betrachten. Es handelt sich um in Worte gefasste Malerei, verdichtet in Metaphern, Vergleichen, Licht und Schatten-Entwürfen und als vom Erzähler subjektiv wahrgenommene Erfahrung kenntlich gemacht.

In diesem vom Erzähler entworfenen Landschaftsbild schwimmt Ingrid als Metapher für das „Natursubjekt“<sup>21</sup>, das der Schillerschen schönen Seele entspricht, welche die erlernte Kunst bis zur Perfektion treibt und dadurch der Natur näher kommt. Was bedeutet der Vergleich „Schwimmen wie Atmen“? Doch nichts anderes, als dass die sportliche Kunst des Schwimmens der essentiellen und lebenserhaltenden Atmung, zu der jedes Lebewesen fähig ist und die nicht erlernt werden muss, gleichgesetzt wird.

Die Utopie einer schönen Seele, welche die Fähigkeit besitzt, durch Anmut die ihr eigene perfekte Kunst bis zur Natürlichkeit zu betreiben, wird durch das Vergleichspartikel „wie“ entlarvt. Der Mensch ahmt in seinen Fähigkeiten die Natur und andere Lebewesen nach; aber es darf nicht übersehen werden, dass es nichtsdestotrotz Nachahmung ist und nicht Natur. Durch

<sup>21</sup> Zimmermann, Jörg: Das Schöne. In Martens, Ekkehard/ Schnädelbach, Herbert (Hg): Philosophie. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH 1985, S. 388.

den Vergleich des Erzählers wird die menschliche Natur als metaphorische Natur dargestellt. Der Mensch nähert sich der Natur durch Bilder, mittelbar und künstlich:

Johnsons früher Text hat wie Schillers Ästhetik, die das Problem auf den Punkt bringt, an einer Aporie des modernen Denkens teil: Dieses sucht nach einem >natürlichen< Handlungskonzept, nach der >natürlichen< Verhaltensweise einer Person, weiß aber gleichzeitig um das Reflexive und Nicht-Natürliche jeder menschlichen und erst recht jeder modernen Existenz. So gewinnt der Begriff „Natur“ eine doppelte, ja sogar eine dreifache Bedeutung, bezeichnet er doch nicht nur die empirische Gegebenheit, sondern auch den imaginierten Ursprung wie die utopische Bestimmung des Menschen.<sup>22</sup>

Mit dieser für die Konzeption der Figur Ingrid zentralen Stelle trifft Johnson die Grundproblematik der Schillerschen schönen Seele.<sup>23</sup> Der Widerspruch zwischen der eigenen Verfasstheit als Metapher und dem Anspruch eines Natursubjekts ist dem Konzept eingewoben und wird mit Ingrid in diesem Roman bloßgelegt.

Das erste Kapitel wird abgeschlossen, indem in die Natur die Vorahnung des Kommenden gelegt wird. Ingrid hält bei einem Pferd an, das auf der Koppel steht und an den Zaun kommt, und streichelt es. Wieder wird die Nähe des Mädchens zur Natur thematisiert, indem ihre intuitive Nähe und kontaktfähige Art zu den Lebewesen durch das nonverbale Gespräch mit dem Pferd dargestellt wird. Als sie weitergeht, blickt ihr das Pferd, wie es im Text heißt, noch lange hinterher, wie wenn es Abschied nehmen und über diese Begegnung nachdenken würde. Auch Himmel und Erde, das heißt die Naturelemente, beobachten dieses Mädchen, diese Jugendlichen, und ein dunkles Raunen hebt an:

Über dem See war Wind aufgekommen, die Luft strich kühler heran. Die Wellen rollten schwerer in das Uferschilf, im Kleinen Eichholz hatte sich allmählich ein Rauschen aufgeschwungen. Über den jetzt ganz dunklen Himmel trieben eilig hellere Wolkenfetzen. (S. 64)

Die Stimmung ändert sich, und vor diesem dunklen Hintergrund sieht man die helleren Wolkenteile dahineilen, die man durchaus mit den flüchtenden Schülern vergleichen kann. Der Leser wird auf das noch Kommende vorbereitet und eingestimmt. Dass sich die Natur parallel zu den Protagonisten verändert, lässt die Vermutung aufkommen, dass es sich

<sup>22</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson, S. 57.

<sup>23</sup> Kempen, Anke van: Schillers Aufsatz „Über Anmut und Würde“. Die Identität der schönen Seele als rhetorische Selbstschöpfung. Unver. Aufsatz: München 1994.

hierbei nicht um eine reine Naturbeschreibung um ihrer selbst willen handelt, sondern diese verwendet wird, um über einen Umweg das Seelenleben der Jugendlichen wiederzugeben.

Im zweiten Kapitel wird schließlich ersichtlich, weshalb das heraufziehende Unwetter vorgewarnt hat. Die Auseinandersetzung mit der Schule, der Gesellschaft, den politischen Systemen und der Konflikt mit der Jungen Gemeinde beschäftigt die Jugendlichen und wird drängend.

Wie bisher beschrieben wurde, befindet sich Ingrid zu Beginn der Erzählung im Einklang mit ihrer Umgebung, insbesondere mit der Natur. In diesem Kapitel jedoch kommt bei Ingrid zum ersten Mal ein Gefühl auf, das darauf hindeutet, dass Pflicht und Neigung im Sinne Schillers auch in ihrem Fall nicht immer im Einklang miteinander sind:

Ingrid sass eben noch im Schatten; sie hielt sich mühsam am Schreiben und war beschäftigt mit dem ‚Schulegefühl‘ (so nannte sie das). ‚Schulegefühl‘ war eine besondere Art von Unbehagen, ein befremdliches Gemenge aus gestörter Trägheit und zuverlässigem Misstrauen, Misstrauen gegen die belehrenden Mitteilungen dieser Anstalt. (S. 88)

Die Pflicht, zur Schule zu gehen und sich den Reden der Lehrenden auszusetzen, wirkt störend; aber wohl vor allem, weil eine „innere Stimme“ vor diesen Lehren warnt. Veranschaulicht wird dies durch das Bild mit den Sonnenstrahlen und der dahinter stehenden Tafel:

Ingrid sah in die schräge Lichtsäule, in der der Staub wirbelte. Dahinter war die streifige schwarze Wandtafel. Das sieht man sonst gar nicht, es fällt einem sonst nicht auf, bedenke mal: dachte sie. (S. 88)

Der Verstand, das Denken wird aufgefordert, das Dahinter der Dinge, das Unsichtbare zu erfassen. Die mentalen Vorbehalte erscheinen hier durch die Streifen auf der Tafel bereits versinnbildlicht. Es gilt, über die Veranschaulichung/Anschauung das Denken anzuregen, was wiederum nur über die Vermittlung durch Bilder bzw. in Form von Bildern funktioniert.

Abgesehen vom Geschichtsunterricht bei Direktor Siebmann, genannt Pius, schweifen Ingrids Gedanken auch im Deutschunterricht beim „Blonden Gift“ in die Natur bzw. in Bilder, welche die gegebene Situation für sie veranschaulichen. Auffallend ist, dass Ingrid in Augenblicken der Bedrängnis, des Misstrauens oder der Zweifel zu Ersatzbildern greift, die ihre Intuition in Worte und Anschauung fassbar machen. Bei der Besprechung von Goethes

Ballade „Der Schatzgräber“<sup>24</sup> im Unterricht gleiten ihre Gedanken zur Landschaft ab:

Aber dann war es alles Unruhe in ihr, und: nicht einmal der See war zu sehen von diesem Fenster aus. Wenn man da oben auf dem Dach steht. Auf dem Dach jenes Hauses, aus dem die Frau gerufen hat ... vielleicht war Wind. Von dort konnte man sicher bis zur Durchfahrt sehen. Wenn sie auf die Durchfahrt zukamen, standen rechts in dem lockeren Laubwald drei Birken allein. Die tänzelten so im Wind. (S. 97)

Es ist die Erinnerung an die drei tänzelnden Birken, auf die es ankommt. Sie stehen im Wind allein und kurz vor der Durchfahrt. Die drei Birken – für Klaus, Jürgen und Ingrid stehend – markieren durch ihren Standort die Situation der Jugendlichen innerhalb der Gesellschaft.

Näher zu betrachten ist weiterhin der Zeitpunkt, an dem Ingrids Gedanken vom Unterricht abschweifen, denn durch die Auswahl weniger Verse der Ballade als Zitat und der Einfügung von Ingrids Gedanken als Ersatz für die Auslassungen entsteht eine Parallelisierung zwischen der klassischen Ballade und dem aktuellen Geschehen im Roman.

Gezeigt wird, dass es in der von Johnson entworfenen Welt nicht um einen finanziellen Mangel wie im Original der Ballade geht; und dennoch treffen die „Schmerzen“ auch auf die Protagonisten zu. Auch hier gilt es, einen „Schatz“ zu finden; aber woher diese Schmerzen rühren, und wie der Schatz zu definieren sei, darauf weisen Ingrids Gedanken hin. Im Gedicht spricht der Schatzgräber: „Meine Seele sollst du haben!“<sup>25</sup>; und von da ab beginnt die Beschreibung der Beschwörungsversuche der schwarzen Magie und des damit verbundenen Zaubereiwissens.

Aber all dies taucht im Roman nicht wörtlich auf; anstatt den klassischen Verkauf der eigenen Seele an den Teufel zu betrachten, wird vielmehr die Beschreibung des Domplatzes angeboten, den Ingrid, aus dem Fenster schauend, näher in Augenschein nimmt.

Ihre Aufmerksamkeit ziehen erst wieder die letzten beiden Verse der dritten Strophe auf sich, in denen ein schöner Knabe eine volle, glänzende Schale herbeiträgt, aus welcher der Schatzgräber die Belehrung trinken soll. Als

---

<sup>24</sup> Goethe, J. W. von: Der Schatzgräber. In ders.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 1, Geschichte und Epen 1. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1998, S.265–266.

<sup>25</sup> J. W. von Goethe: Der Schatzgräber, 1. Strophe, 7. Vers, S. 265.

Belehrung wird dem Leser die Vorstellung Ingrids von der Durchfahrt angeboten.

Was all diese Einschübe bedeuten sollen, zeigt unter anderem Klaus' Kommentar zu seinem eigenen Vortrag der „Bürgerschaft“ von Bertolt Brecht:

Indessen hatte Klaus erklärt in einer Weise, die man anders und auch als gutwillig auslegen konnte: Er habe wunschgemäß deutlich machen wollen wie er sich verhalte zur Lyrik der Weimarer Klassik: mittelbar nämlich. (S. 100)

Nicht nur Klaus nähert sich der Literatur mittelbar an, in diesem Fall durch Literatur, sondern auch Ingrid, indem sie, um sich eine Erkenntnis von den Dingen zu verschaffen, Bilder sucht, die dasjenige vor Augen stellen, das die Abstraktion nicht zu verdeutlichen vermag. Dabei dreht sie sich natürlich im Kreis, denn die betonte Anbindung an ihre Erfahrungswelt bedeutet nichts anderes als ein beständiges Vergleichen und Aufstellen von Relationen, was die Struktur der Abstraktion selbstverständlich in sich trägt.

Die Lage Ingrids spitzt sich nun langsam zu: das „Schulegefühl“, die Unruhe und das Unwohlsein verstärken sich. Das Bewusstsein für die eigene Manipulierbarkeit gewinnt sie bei ihrem eigenen Beitrag zum Deutschunterricht, als sie Klaus' Vortrag der „Bürgerschaft“ kommentieren soll und ihn wunschgemäß und den gegebenen Richtlinien entsprechend auslegt:

Die Babendererde stand ruhig am Fenster und sah manchmal auf ihre Hände, sprach in sich hinein mit ihrer spröden langsamen Stimme, redete aus ihrem schmalen inständigen Gesicht. Immerhin seien das wohl gefährdete Zeiten gewesen. Es habe Tyrannen gegeben und Räuber-Banden. Und die Brücken hätten vom Strom weggerissen werden können; heutzutage sei schon Sprengstoff nötig für eine Flussbrücke. Unter solchen Umständen habe man sich aufeinander verlassen können. Das habe den Tyrannen bewogen sein Wesen zu ändern. Ob solche Änderung wahrscheinlich sei? Fragte Frau Behrens. – Nein: sagte Ingrid aufschreckend, geduldig: Schiller sei wohl Ehrenbürger der französischen Revolution, aber er habe sie nicht leiden können. Von den Tyrannen habe er als ein Bürger geglaubt: man könne sie erziehen und überzeugen. (S. 100/101)

Im Sinne des Sozialismus ist eine Erziehung des Menschen nach Schillers Konzept nicht möglich, und dies bestätigt Ingrid in ihren anscheinend auswendig gelernten Ausführungen. Sie handelt nicht als schöne Seele, nicht frei aus ihrer eigenen Entscheidung heraus.

### 3.2 Die Rede vor dem Parlament

Der Höhepunkt der schulischen Auseinandersetzung ist Ingrids Rede vor der versammelten Schüler- und Lehrerschaft, in der sie Stellung zum Konflikt mit der Jungen Gemeinde beziehen soll; das Thema lautet: „Die Junge Gemeinde Und Die Rechte Der Kirche“. Zuvor erklärt sie Klaus gegenüber ihren Standpunkt:

Und was solle wohl human stupidity gemixt mit Vergesellschaftung und was solle wohl Sozialdialektik vor diesem, sie sitze eben nicht über dem Mikroskop und gebe dem ein paar kluge Namen, es sei nicht gut so und sie könne dies nicht leiden, es sei EINFACH NICHT GUT so, sie rieche unter solchen Umständen überhaupt nichts von Wind! (S. 150)

Sie erklärt an dieser Stelle ihre Art des Argumentierens, die nicht der Analyse von Klaus bzw. der Wissenschaft entspricht, sondern die eine Moral, eine Unterscheidung zwischen Gut und Böse zu Grunde legt und aus einer menschlichen Empfindung heraus erfolgt.

Daher wird eine sinnliche bzw. emotionale Erfahrung als Basis für eine kommende Handlung propagiert, wobei zur Vermittlung dieser tief empfundenen Moral die Mittel der politischen Rhetorik bzw. der Gesellschaft verwendet werden. Ingrids Nachname „Babendererde“ bedeutet, wie es im Roman steht, nichts anderes als „baben der Erde“, auf dem Boden stehend, das heißt dem Boden verhaftet. Inwieweit Ingrid am Ende tatsächlich der Erde verhaftet ist, wird sich noch zeigen, denn um in der Gesellschaft verstanden zu werden, muss auch sie sich der Sprache bedienen und in Sprache handeln und leben.

Die schöne Seele soll im Rahmen einer öffentlichen Verhandlung, im „Betrieb von Parlament und Verfassungsbruch“ (S. 149), Stellung im Sinne der Partei beziehen. Ingrids Dilemma offenbart sich in ihrer Lage zwischen den entgegengesetzten Kräften ihrer persönlichen und moralischen Neigung und ihrer Pflicht als parteitreue Bürgerin. Ihre Rede wird den Ausgleich zwischen diesen Polen herstellen müssen, wenn sie ihr Wesen als schöne Seele nicht verlieren möchte. Das Angebot, das sie an das Auditorium macht, ist die Darstellung der Schillerschen Staatsmetapher aus der Abhandlung „Über Anmut und Würde“, veranschaulicht an den Hosen der Eva Mau.

Im Originaltext lautet die Metapher:



Wenn ein monarchischer Staat auf eine solche Art verwaltet wird, daß, obgleich alles nach eines Einzigen Willen geht, der einzelne Bürger sich doch überreden kann, daß er nach seinem eigenen Sinne lebe, und bloß seiner Neigung gehorche, so nennt man dieß eine liberale Regierung. Man würde aber großes Bedenken tragen, ihr diesen Namen zu geben, wenn entweder der Regent seinen Willen gegen die Neigung des Bürgers, oder der Bürger seine Neigung gegen den Willen des Regenten behauptete; denn in dem ersten Fall wäre die Regierung nicht *liberal*, in dem zweyten wäre sie gar nicht *Regierung*. (AuW, S. 278/279)

Ingrid macht Herrn Direktor Siebmann und seiner Gefolgschaft den Vorwurf der mangelnden Liberalität, deren Scheinhaftigkeit ihr zwar bewusst wäre, da man – in diesem Fall – dem Kommunismus als Endziel nicht auskommen kann, aber der Einzelne durch individuelle Freiheiten durchaus zur Gefolgschaft animiert werden kann.

Die Verweigerung einer tendenziösen Rede und der Entwurf einer liberalen Staatsform erfolgen auf der Erzählebene. Auf der Erzählerebene jedoch geschieht ironischerweise mit dieser Rede die Absage an das Konzept der schönen Seele. Ingrids kluge Rede führt zur Veranschaulichung der Brüchigkeit bzw. Metaphorizität der eigenen Identität. Schiller benutzt die Staatsmetapher, um den Zusammenhang zwischen Geist = monarchischer Staat und Sinnlichkeit = die Bürger zu erläutern. Um diese Pole in Einklang zu bringen, bedarf es der Selbsttäuschung und -überredung, denn der Geist ist nur scheinbar liberal und die Sinne werden zur Harmonie mit dem Geist überredet; jedoch darf sich die schöne Seele niemals dieses beständigen inneren Kampfes bewusst sein. Wäre sie sich darüber im Klaren, müsste sie ihre Identität als bloßen Schein wahrnehmen und verlöre hiermit ihre anmutige Erscheinung.

In Johnsons Roman erklärt nun ausgerechnet die schöne Seele jene Metapher, die doch eigentlich ihre eigene Verfasstheit näher beschreibt. Demnach ist sie sich dieser scheinbaren Harmonie bewusst, legt den Bruch zwischen Geist und Natur bloß, verliert nach Schiller ihre anmutige Erscheinung und damit ihre Identität; und trotzdem wird dieses Modell einer liberalen Staatsform mit all ihrer Scheinhaftigkeit als einzige Möglichkeit dargestellt:

Wir können ja wohl nicht alle Herrn Siebmanns Anzug tragen, wir mögen uns auch nicht alle so benehmen wie er. Ich bin also dafür dass Eva Mau ihre Hosen tragen dürfen soll. Wer sie dann nicht leiden mag kann ja wegsehen. Und ich bin also auch dafür dass Peter Beetz sein Abzeichen tragen darf: wenn es auch ein Kreuz auf der Kugel ist. Soll er doch. In dieser Zeit führen alle Wege zum Kommunismus: sagt Herr Direktor Siebmann, und wir haben das wohl begriffen. (S. 174/175)

Auffallend ist Ingrids betontes Festhalten an Äußerlichem: der Anzug des Direktors, Eva Maus Hosen und das Abzeichen Peters. Ihre Weigerung, Inhalte im Sinne der Schulleitung wiederzugeben, entspringt dem Bedürfnis, unideologisch und nicht tendenziös zu sprechen und trotzdem Stellung zu beziehen. Sie greift auf die uneigentliche Rede zurück, indem sie den Fall der Elisabeth Rehfelde, der im Rahmen der einberufenen „Parlamentssitzung“ verhandelt werden soll, mit keinem Wort erwähnt.

Die Aufmerksamkeit des Auditoriums kann sie aber nur dadurch gewinnen, dass sie ihre Argumente an einem allgemein bekannten Sachverhalt veranschaulicht. Der *sensus communis* der Hörer besteht in der allgemeinen Kenntnis der Hosen Eva Maus.

Ingrids Rede ist strikt nach den Regeln der antiken Rhetorik strukturiert und entspricht der antiken Vorstellung, die Rede zum Zweck des Meinungs-austausches einzusetzen. Ihre Rede ist damit im Sinne der Schulleitung gescheitert, da sie die Aufforderung zur „demokratischen Meinungsäußerung“ wörtlich nimmt und mit ihren Kategorien von Gut und Böse argumentiert. Auf der Ebene des Erzählers wird Ingrids uneigentliche Rede und ihr angebliches Scheitern zur eigentlichen Rede gewendet, die jene dem Sachverhalt einzig angemessene Redeweise darstellt:

Dies war Ingrids Rede über Die Junge Gemeinde Und Die Rechte Der Kirche.  
(S. 175)

Die Radikalität ihrer Rede und das In-Frage-Stellen des Systems werden durch die Metapher des Segelns versinnbildlicht:

Das Präsidium blickte in die Aula als seien die roten Tische ein treibendes Boot auf dem Oberen See bei Windstärke 8, und keiner schien da etwas von Segeln zu verstehen. (S. 175)

Das Boot, das für das System steht, gerät außer Kontrolle, und die Insassen fühlen sich, in ihm sitzend, ausgeliefert. Der scharfe Wind, der von Ingrids Rede ausgeht, bringt das Präsidium in Lebensgefahr, und es geht tatsächlich ums Überleben, denn sie weist auf jene Scheinhaftigkeit des Systems hin, die gerade durch die ideologischen, faschistoiden Reden des Direktors Siebmann versteckt werden soll.

Der Rückgriff des Erzählers auf das Bild des Bootes veranschaulicht die Verselbstständigung des Systems über das Individuum hinaus. Das

Segelboot richtet sich nach den Winden der Rede und nicht nach dem Willen des Steuermanns. Hingewiesen wird auf ein System, das den „Anzug“ des Direktors als Maßstab aller Dinge nimmt und diesen mit Hilfe entbegrifflicher, musikalisierter und rhythmisierter Reden, welche die Sinne ansprechen, durchsetzt. Der Zuhörer wie der Leser folgt dem emotionalen Muster, das die Reden vorlegen und das direkt in die Irrationalität der Diktatur führt. Gezeigt wird, dass jene Verankerung am Boden, das heißt der Sinn des Systems im Gegensatz zur propagierten Meinung, nicht gegeben und der Anzug ohne Inhalt ist.

Wir haben es hier mit zwei verschiedenen Formen der Überzeugung zu tun: Auf der einen Seite steht eine Überzeugung im Sinne des Terrors und der Propaganda, und auf der anderen Seite steht die Überzeugung im Sinne der Rhetorik und der demokratischen Verfassung:

Nicht die intellektuelle Auseinandersetzung des Zuhörers mit dem Vorgetragenen wird vom Propagandisten intendiert, sondern die Identifikation mit der Ideologie über die eigene Person und über Emotionen. Dabei verselbständigen sich die rednerischen Mittel, gleichgültig gegenüber der Wirklichkeit, 'zu einem beliebig manipulierbaren Instrumentarium faschistischer Herrschaft, die der Sprache in ihrem vollen Sinn nicht bedurfte.'<sup>26</sup>

Nicht umsonst vermag Jürgen den „Gesang“ des Direktors Siebmann nicht mehr zu verstehen; konsequenterweise stellt sich ihm die Frage: „Pius sei wohl verrückt?“ (S. 227) Eine intellektuelle Auseinandersetzung ist nicht mehr möglich, da ausschließlich das sinnlich wahrnehmbare Material der Sprache übrig geblieben ist und der Verstand als das Medium, das den Menschen vor dem Tier auszeichnet, ausgeblendet wird.

### **3.3 Ingrid's ästhetisches Erlebnis**

Gegen Ende des Romans verdichtet sich die Abfolge der Ereignisse so weit, dass die zum Teil parallelen Geschehnisse aneinandergereiht berichtet werden und sich beim Lesen ein Gefühl der Eile ausbreitet. Die Zeit drängt, umso mehr verwundert zunächst die Beschreibung jener nach Außen hin

---

<sup>26</sup> Ueding, Gert/ Steinbrink, Bernd (Hg.): Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart, Weimar, 3. überarbeitete und erw. Aufl., 1994, S. 179.

ruhigen Szene im Garten, in der Ingrid und ihre Mutter Katina in der Sonne liegen und sich im Radio die Übertragung eines Brandenburgischen Konzerts anhören.<sup>27</sup>

Aber die Ruhe ist nur vordergründig, denn es geschieht hier jenes ästhetische Erlebnis, das Schiller für den naiven Charakter in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ beschreibt. Unreflektiert, mit den Feinheiten der Kunst unvertraut, vermag sich das naive Wesen, durch die eigene Natur und seinen Instinkt gelenkt, in der Welt zu bewegen. „Hineingehalten in ihr Warten“, gibt sich Ingrid der Musik hin, denn eine Ahnung sagt ihr, dass jene etwas Bestimmtes vorhabe:

Es war für Ingrid als habe diese Musik etwas durchaus Gewisses vor, als gehe sie geduldig immer wieder herum um diesen bestimmten Vorsatz von Heiterkeit, unablässig wissend von der Sicherheit der Ankunft und aufgehoben in lauter Wohlmeinen. (S. 228)

In der Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Satz öffnet Ingrid die Augen und sieht die Konturen ihrer Finger, die sich fest aneinandergedrückt vor ihrem Gesicht befinden. Um sich vor der Sonne zu schützen oder auch um ihr Gesicht und damit ihre Identität zu verdecken, versteckt sich Ingrid hinter ihren Händen. Die Bewertung der Sonne als einer Bedrohung, die Beschreibung des ästhetischen Erlebnisses durch die Musik, der Wahrnehmung der Fügung der Finger zu einer Fläche sowie die Beschreibung Ingrids als Gefäß, in das etwas eindringen kann, zwingen den Leser, wie bei der Textstelle über das Schwimmen im See (S. 51), zu einer genaueren Untersuchung der hier verwendeten Bilder.

Ingrids Unruhe, ihre gekrümmte Haltung, der abwesende, nach innen gekehrte Blick und das gierige Einatmen des Zigarettenrauchs veranschaulichen den Schrecken, der ihr in die Glieder gefahren sein muss.

---

<sup>27</sup> Der Text ist im Duktus und in der Intonation dem Lukas-Evangelium (23/44–46) angelehnt, in dem vom Tod Jesu berichtet wird: „Und es war schon um die sechste Stunde, und es ward eine Finsternis über das ganze Land bis an die neunte Stunde, und die Sonne verlor ihren Schein, und der Vorhang des Tempels zerriß mitten entzwei.“ – Inhaltliche Parallelen zwischen Jesu’ Tod und Ingrid zu ziehen, wäre übertrieben; aber dass der Konzertszene eine besondere Bedeutung zukommt, ist deutlich. – Der Hinweis auf die Bedeutung hervorgehobener Zeitpunkte als „Postfiguration von Zeitaussagen des Neuen Testaments“ ist Karl-Heinz Bohrer’s Monographie über den Abschied entnommen. Bohrer, Karl-Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt a.M. 1996, S. 475.

Jener Schrecken, der mit einem Verstehen oder Erkennen verbunden ist, der alles verändert und sie endgültig aus dem Garten und ihrer Welt gehen lässt:

Das Gartentor klappte zu in einer Weise, der anzumerken war dass Ingrid ohne Eile hindurchgegangen war: ohne Vorsatz und vielleicht nur, weil Fortgehen so aussehen mochte als verändere sich etwas. (S. 228/229)

Hermes' Sohn Pan scheint seine Finger zur Mittagszeit im Spiel zu haben, der mit seiner Musik sowohl beglücken als auch mit seinem plötzlichen Erscheinen den Menschen einen panischen Schrecken einjagen kann. Wie sonst wäre das „es“ an der folgenden Stelle zu verstehen:

Als die Musik wieder anging, war ihr plötzlich als sei es nun in ihr und ganz in ihr; sie nahm die Hände von ihrem Gesicht und richtete sich auf; nun war sie ganz unruhig. (S. 228)

In dieser Szene ist das dionysische Element entscheidend, dessen Auswirkungen direkt im Anschluss sichtbar werden. Bei Ingrids Gang an der Stadtmauer entlang wird sie von Klaus eingeholt; und beide gehen nach nur wenigen hochdeutschen Worten ins Niederdeutsche über.

Der Grund für das Codeswitching<sup>28</sup> wird im Text nur angedeutet: „Die Rehfelde sei gestern abend...: sagte Klaus. In der Mauer öffnete sich ein Durchbruch.“ (S. 230) Klaus muss seinen Satz nicht ausführen, um sowohl von Ingrid als auch vom Leser verstanden zu werden. Elisabeth ist wohl am Vorabend geflohen. Wegen der heimlichen Begleitung hinter ihnen, die nur durch den Durchbruch in der Mauer und die unvollständigen Ausführungen von Klaus angedeutet wird, gehen die beiden, nachdem sie sich über das zu diskutierende Thema der Flucht einig sind, zu der Ersatzgeschichte von Peter, dem Jungen und den Milchkanen, über.

Diese Geschichte ist an sich belanglos, sie erreicht jedoch ihren Höhepunkt bei der alles entscheidenden Frage: „Öwe wat sall dat?“ (S. 231) – woraufhin Ingrid in ein hemmungsloses Gelächter ausbricht, das gar nicht mehr enden will:

Ihre Schultern legte sie erschüttert zurück und sie lachte, es ging nicht so einfach und von vornherein, es war nun allerhand mit ihrem Lachen; aber sie blieb dabei und lachte sehr, sie konnte gar nicht mehr davon abkommen zu lachen in ihrem Hals [...]. (S. 231)

---

<sup>28</sup> Scheuermann, Barbara: Zur Funktion des Niederdeutschen im Werk Uwe Johnsons. Göttingen 1998. – Barbara Scheuermann zeigt auf überzeugende Weise, dass der Wechsel zwischen dem Hochdeutschen und dem Niederdeutschen an exponierten Stellen eingesetzt und von den Protagonisten perfekt beherrscht wird.

Das Lachen als Antwort auf die Frage nach dem Sinn rührt von der Unlösbarkeit der Fragestellung her. Die zuvor erfahrene Unruhe während des Brandenburgischen Konzerts mündet in eine überwältigende körperliche Reaktion, die als das Gegenteil einer analytischen Sinnggebung zu verstehen ist. Indem Klaus in die Rolle Peters aus der Erzählung schlüpft und Ingrid fragend anschaut, wird die Frage nach dem Sinn der Handlung eins zu eins auf Ingrid und ihre Handlungsweise übertragen.

Sie vermag diese Frage nicht zu beantworten, da sie als schöne Seele intuitiv und unreflektiert handeln muss, sich der Motive ihrer Handlung nicht bewusst sein darf. Dies verlangt das Konzept Schillers. Indem aber mit dieser Frage von Ingrid eine reflektierte Haltung gegenüber ihrer eigenen Verfasstheit verlangt wird, werden ihr die Grenzen ihres Wesens und die damit verbundene Auflösung ihrer Identität veranschaulicht.

Im Angesicht dieser drohenden Gefahr bricht sie in ein Gelächter aus, das im Text als der Ausdruck purer Heiterkeit bezeichnet wird:

Es war ungewöhnlich erfreulich sie lachen zu sehen und zu hören in dieser unmässigen Weise von Heiterkeit. (S. 231)

Aber das Lachen ist nicht nur heiter, sondern auch unmäßig, unangemessen, weil es als pure Reaktion auf die Erzählung nicht zu erklären ist. Betrachtet man es zur gleichen Zeit als eine sinnliche Entladung der zuvor empfundenen Unruhe, stellt sich dem heiteren Gelächter die Dimension des Erschreckens an die Seite. Die von Ingrid verlangte Reflexion des ästhetischen Erlebnisses, sei es durch die Musik oder die Erzählung, führt die schöne Seele an den Abgrund. Jede Reflexion über die Struktur und den Sinn der beiden Medien führt zu Rückschlüssen über die Verfasstheit der eigenen Person als ein Ideal, eine Idee:

Die erste Idee, die einfache Vorstellung, ist die vom Licht in Bewegung, also Figur, aber die Figur ist keine *einfache* Idee, sondern eine Täuschung des Lichts, des Verstandes oder der Definition.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Man, Paul de: Epistemologie der Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt 1996, S. 416–437, hier S. 420.

## 4 Klaus

Die persönliche Beziehung zwischen Ingrid und Klaus beginnt, wie der Leser in Rückblenden erfährt, an einem Sommernachmittag. Ingrid liegt auf einem Steg am See, und Klaus kommt mit seinem Segelboot vorbei, geht an Land und lädt sie zum Segeln ein:

Gegen Ende ihres zehnten Schuljahrs lag Ingrid Babendererde auf Nielsens Steg, da lag sie in der Sonne und war mitgebracht. Diese Besuche sind was Schreckliches. Mit mal kam ein Segelboot so schräg von links durch das Schilf, und darin sass Klaus Niebuhr, der sich ein Hemd über seinen nackten Rücken zog, weil er sozusagen zu Besuch kam. (S. 163)

Ab diesem Zeitpunkt ist Klaus der ständige Begleiter Ingrids, ihre Jugendliebe und ihr Diskussionspartner. Letztlich wird er auch derjenige sein, der mit ihr über die Landesgrenzen geht. Man kann sagen, dass die Konzeption der Figur Ingrid in starkem Maße in Abgrenzung zu Klaus erfolgt. Demnach sollte eine nähere Beschreibung dieser Romanfigur auch einigen Aufschluss über Ingrid liefern.

Klaus ist Schüler an der Gustav-Adolf-Oberschule, dessen Eltern während der NS-Herrschaft in einem Konzentrationslager umkamen und der von den Schleusen-Niebuhrs, wie sein Onkel und seine Tante auf Grund ihrer Verantwortung für die Schleusen am See genannt werden, gemeinsam mit seinem kleinen Bruder aufgezogen wird.

Anfangs engagiert sich Klaus sogar in Jugendorganisationen des DDR-Staats, jedoch gelangt er im Laufe der Zeit auf Grund Direktor Siebmanns Regelungen an der Schule zu dem Entschluss, sich von der Politik zu distanzieren. Die Diskrepanzen zwischen den Versprechungen der Partei und der anschließend mangelhaften Umsetzung rufen bei Klaus und anderen eine distanzierte und mitunter kritische Haltung hervor:

Verspottetes oder geheiligtes Symbol des Kampfes wurde bald die Person oder das Bild des Führers der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, der der deutschen Jugend selbständiges Denken und verantwortlich bewusstes Handeln gewünscht hatte und unter dessen Bilderblick die deutsche Jugend sich selbständigen Denkens wie verantwortungsbewussten Handelns allseits enthoben vorkam. (S. 162)

Unabhängig von der Ernennung Siebmanns zum Direktor erfährt der Leser, dass sich Klaus bereits wegen seiner Sensibilität für die Sprache gezwungen sah, von einer tragenden Rolle innerhalb der Partei abzusehen:

Er lernte in diesem Jahr die Verantwortung des Funktionärs für seine Gruppe. Unangenehm war ihm die Notwendigkeit vielen Redens; vieles an der Sparsamkeit seines Ausdrucks war Verteidigung gegen den Nebensinn der in allzu kennzeichnenden Worten wie 'bürgerlicher Klassenfeind' und 'Führer der Völker' enthalten war. (S. 156)

Mit seinem Gespür für die Doppeldeutigkeit der Sprache geht sein Interesse für das Theater einher, das ihn zum Regisseur der Schulaufführung des Stücks „Der zerbrochene Krug“ von Kleist macht und ihn in der DDR den Beruf des Regisseurs anstreben lässt. Sein Verständnis für die Struktur der Sprache und der damit verbundene Zweifel an der Wahrhaftigkeit von Äußerungen und der Möglichkeit einer wahren Äußerung im Sinne einer Eins-zu-eins-Relation zwischen *res* und *verba* führt bei Klaus zu einer Art des Sprechens, die innerhalb des Romans nur er praktiziert. Sie ist durch Ironie, Zitate, Selbstreflexion und Rhetorik gekennzeichnet und mit einer ausgeprägten schauspielerischen Fähigkeit verbunden:

Klaus hatte eine eigentümliche Art sein Gesicht in Ordnung zu halten. Sein Kopf war meistens leicht nach vorn geneigt; er war aber sonst sehr aufrecht in seinem Gehen und Stehen. Er sah mit Bedenken vor sich hin, alles in seinem Gesicht war verlässlich: weil es so ruhig und eben bedacht sich tat. Das bedeutet nichts von Langsamkeit. Klaus konnte schnell antworten, unter lustigen Umständen war er sehr beweglich in seinen Mienen. Das eigentliche Gesicht Klausens aber, [...], war gehalten von einer kühlen unbeweglichen Aufmerksamkeit seiner Augen, deren Blick nur für sie [Ingrid, d.V.] eine geheime Andeutung ausgab von dem vielfältigen Spott, mit dem er seine Gedanken verknötete. (S. 169)

Und:

Als der Schüler Niebuhr abermals eine Schule besuchte, so also achtete er darauf dass die Erzieherpersönlichkeit nicht abermals dieses für ein anderes sagte; andernfalls würde der Schüler Niebuhr sich erlauben dieses zu sagen und ein anderes zu meinen auch. So waren Klausens Worte unzuverlässig geworden wie die von Pius, er hatte gelernt dass es etwas auf sich hatte mit den Namen für die Dinge, er hatte gelernt dass dies alles seine Notwendigkeit besass, und gewisser Massen machte es ihm nicht viel Freude. (S. 170)

Mit diesen unzuverlässigen Worten spart Klaus vor allem im Schulbereich nicht. Überall da, wo es gilt, gestellte Aufgaben wie die der Übersetzung eines lateinischen Textes, der Interpretation eines Gedichts innerhalb des Deutschunterrichts oder im Englischunterricht diejenige einer persönlichen Stellungnahme zu der Rivalität zwischen Aristokratie und Bürgertum in England zur Zeit Shakespeares zu lösen, liefert Klaus indirekte Antworten. Die Fragestellungen werden von ihm genutzt, um auf mittelbare Weise Kritik am System und an der Politik zu üben. Dabei ist er erfinderisch, indem er mit Gedichten, Aufsätzen und schauspielerischen Einlagen antwortet. Er bezieht



zwar während des ganzen Romans Stellung, aber zur großen Versammlung in der Schule, bei der Ingrid schließlich ihre Rede halten wird, erscheint er nicht. Er zieht es wegen des vorhersehbaren Ausgangs der Versammlung vor, auf dem See segeln zu gehen.

Sein Austritt aus der Schule parallel zum Ausschluss Ingrids durch den Direktor ist nur noch als konsequente Folge seiner eigenen Haltung zu sehen, wobei sich Klaus' Einstellung zum System, zu Politik und Sprache diesseits und jenseits der Grenze nicht unterscheidet.

An Tiefe und Bedeutung für den Leser und die gesamte Interpretation gewinnt diese Figur nur an wenigen, aber zentralen Stellen des Romans. Gleich anfangs, als der Erzähler die Hauptfiguren und die besonderen Umstände am See und an der Schule nacheinander dar- und vorstellt, wird Klaus als derjenige Schüler beschrieben, der einen Bleistift nicht zum Schreiben, zum Aufschreiben und Festhalten des Lernstoffs, benutzt, sondern die menschliche Erfindung für die Fixierung von Ideen und Gedanken auf Papier als Gedächtnisstütze sukzessive zerstört, indem er den Stift so lange spitzt, bis davon nichts mehr übrig bleibt. Angeblich sei die Graphitmine „vielmals zerbrochen“ (S. 17).

Klaus erkennt einer Eingebung gleich die inhaltliche Leere des Lernstoffs, von dem weder der Erdkundelehrer „Ähnst“ noch die Schüler überzeugt sind, sondern sich vielmehr belästigt fühlen, so dass der vermittelte Stoff mit der Beschreibung des Klassenraums als eines strahlenden Hohlwürfels korrespondiert. Die Sonnenbahnen beleuchten dieses Schauspiel als natürliche Scheinwerfer durch die Fensterscheiben, als fände der Unterricht auf einer Bühne statt. Und Klaus ist sowohl ein Teil dieses Schauspiels als auch der distanzierte und reflektierende Zuschauer.

Der Lernstoff wird als auswendig gelernter Text entlarvt, der ohne Überzeugung und Inspiration aufgesagt wird. Der Natur als einem Teil dieser Inszenierung wird genauso wie jedem anderen in diesem Raum eine Rolle zugewiesen, die es zu spielen gilt, wobei Klaus als Doppelfigur auftritt. Das Motiv der Gespaltenheit bzw. Vielfalt ist eines der Hauptcharakteristika dieser Figur, auf das man immer wieder stoßen wird. Klaus ist das Gegenteil von

Ingrid, welche im Roman zumindest am Anfang die personifizierte Einheit darstellt.

Die Konzeption der Figur Klaus im Verhältnis zu Ingrid wird, abgesehen vom Schulumilieu, in einer weiteren markanten Situationen deutlich: Klaus wird von Ingrid, die selbst als im Einklang mit der Natur stehend beschrieben wird, beim Baden als ein schwarzer Kreis, als Schatten vor der Sonne wahrgenommen:

Als sie sich umwandte, sah sie in einer breiten Flackerbahn vor der Sonne Klausens Kopf mit vielen kleinen Lichtperlen auf seinen Haaren. (S. 51)

Von der Sonne geblendet, kann Ingrid Klaus' Kopf nur als einen schwarzen Kreis wahrnehmen, was wiederum mit ihrer sonstigen Einschätzung des Freundes als undurchsichtig, undurchschaubar, versehen mit vielen Gesichtern, ironisch und der Verstellung fähig entspricht.

Das Besondere dieser Situation ist wiederum die Rolle der Sonne, die auf der von ihr geworfenen Bahn scheinbar einen Gesandten schickt, dessen Gesicht nicht erkennbar ist. Es scheint, als habe sich in diese mecklenburgische Romanidylle Hermes eingeschlichen, der Götterbote aus der antiken Götterwelt. Man wird wohl eher von Affinitäten zur Mythenwelt der Antike sprechen müssen. Hermes ist nicht nur als der wortgewandte Gott bekannt, sondern auch als der Gott der Diebe und Wanderer zwischen den Welten, der unter anderem für die Überführung der Seelen in die Unterwelt zuständig ist. Die Wortgewandtheit Klaus' wurde bereits ausgeführt, und als Eigentümer eines Bootes ist er fähig, von einem Ufer an das andere zu setzen, Passagiere einzuladen und auf dem See zu segeln. Zudem ist er der Einzige, der im Besitz eines Rennrads ist, das ihn im Vergleich zu den anderen Schülern mobiler macht und das der Moderne angemessener als die Flügelschuhe seines antiken Vorfahren ist. Der Aspekt des Diebstahls wird im Roman durch die Episode mit dem silbernen Löffel seiner Tante abgedeckt, den er zwar zu einem früheren Zeitpunkt selbst gefunden hatte, jedoch aus der Schublade seiner Tante entwendet, um heimlich daraus vom Goldschmied des Ortes einen Armreif für Ingrid anfertigen zu lassen.

Klaus ist als eigenständige Figur im Roman nicht wichtig. Er dient der gelungenen Überführung der schönen Seele in eine andere Welt, um von

dort aus wieder eigene Wege zu gehen. Die Verabredung zwischen Klaus und Ingrid, sich nach einer Frist von einem Jahr wieder zu treffen, um zu sehen, was von ihrer Jugendliebe und dem Gefühl für die Heimat übrig geblieben ist, ändert nichts an der Tatsache, dass am Ende der Handlung die Trennung der Hauptfiguren steht.

## 5 Die Natur

Vor ihrer Trennung aber führt ihr Weg Ingrid und Klaus in den Berliner Zoologischen Garten, in dem wiederum Klaus der Wissende ist und Ingrid staunend vor dem Gehege der Bären steht. Es ist auffällig, dass der erste Gang in der neuen Welt die beiden an jenen Ort führt, an dem die Natur eingefangen, sortiert und ausgestellt, für den Menschen keine Bedrohung oder höhere Macht darstellt, sondern vielmehr der wissenschaftlichen Erforschung und der Unterhaltung dient.

Es scheint, als würde Klaus für Ingrid in der neuen Welt einen veranschaulichenden Einführungskurs in Sachen Naturkunde abhalten. Die Natur, die diesseits der Grenze präsentiert wird, steht in grundlegendem Kontrast zu den Beschreibungen jenseits der Grenze. Im Zoo imitiert die Natur scheinbar den Menschen und stellt ihre schauspielerischen Fähigkeiten zur Schau. Die Bären treten sozusagen vor ihrem Publikum auf, und zur Belohnung erhalten sie Applaus und Zuckerwürfel:

Er [der jüngste Bär, d.V.] bewegte seine Arme in ungefähigem Gegeneinander, predigte mit ihnen in bestürzender Anmut, wandte seinen andächtigen zärtlichen Kopf gegen jeden Menschen, nickte und deutete, streckte seine Pfote beweisend weg, hielt die andere in der Art weiteren Erläuterns vor sich, erhob seine spitze glänzende Schnauze in gespielter unerhörter Betrübniß und bettelte nicht ein einziges Mal, nahm die Würfel gewissenhaft und geschäftlich entgegen, verbeugte sich und hatte nichts begriffen. (S. 67)

Der Bär spielt seine Rolle, ohne begriffen zu haben, dass er die Menschen nachahmt, weshalb der Unterschied zwischen unverstellter Natur und Schauspiel verschwimmt; vielmehr wird das menschliche Verhalten zum Maßstab der Natur. Im Zoo steht die Natur auf dem Kopf. Der mögliche Rückgriff auf die Wahrheit in der Natur als dem Ort ohne Sprache wird am

Ende des Romans endgültig aufgegeben und zudem der Lächerlichkeit preisgegeben.

Dabei geht es nicht nur um das Lachen über die Natur, sondern um das Lachen des Menschen über sich selbst. Die Ironie in der Beschreibung des Erzählers betrifft die Wahrnehmung des Menschen, der alles außerhalb seiner selbst nach eigenen Vorstellungen und Begriffen für sich selbst nachvollziehbar macht. Die Interpretation des kleinen Bären entspricht keineswegs den Intentionen des Tieres, das ohnehin ohne Begriffe ist und sich nicht mitteilen kann, sondern gibt vielmehr das Verhältnis zwischen Natur und Mensch wider. Es ist jenes mittelbare Verhältnis, das bereits Klaus im Literaturunterricht erwähnt hatte, welches besagt, dass jede Geschichte, die erfunden wird, in sich ihre eigene Tradition trägt und zitiert. Der Mensch als das Wesen, welches erfindet, dichtet und für alles meint Worte zu finden, webt sich mit in diesen Text hinein:

Wir operieren mit lauter Dingen, die es nicht giebt, mit Linien, Flächen, Körpern, Atomen, theilbaren Zeiten, theilbaren Räumen –, wie soll Erklärung auch nur möglich sein, wenn wir Alles erst zum Bilde machen, zu unserem Bilde!<sup>30</sup>

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, wenn im vorliegenden Roman der Erzähler auf der Suche nach dem Ursprung des Menschen im Sinne einer Identität des Menschen mit sich und der Natur ausschließlich auf Geschichten vom Ursprung stößt, aber jenen Ort der Einheit nicht erreicht. Zitiert werden im Laufe der Handlung die antike Mythologie, Rousseaus Naturbegriff und das Motiv „die Sprache des Herzens“, Schillers Entwurf der schönen Seele als des Inbegriffs der naiven, unverstellten Erscheinung, Bachs Vorstellung von der Musik als der Ursprache ohne Worte und die Geschichte von Adam und Eva und ihrer Vertreibung aus dem Paradies, um nur die wichtigsten Stationen der Literatur in unserem Zusammenhang zu nennen.

Der Versuch einer Wegbewegung vom Widernatürlichen hin zur nicht entfremdeten Natur erzeugt das Gegenteil und lässt das Unternehmen „Zurück zur Natur“ scheitern:

Es mag die Welt dort draußen geben, doch was wir haben, sind allein unsere Beschreibungen der Welt, Ansichten, die eine Kultur ausmachen und entwerfen. Ein

---

<sup>30</sup> Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In ders.: Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1988, Bd. 3, S. 473.

sprachfreier Zugriff auf sie erscheint ausgeschlossen. Selbst Natur und Landschaft sind Produkte der Imagination, kulturelle Erfindungen, die sich etwa ‚aus reichen Sedimenten von Mythen, Erinnerungen und Obsessionen‘ herschreiben.<sup>31</sup>

Der Versuch, eine Einheit des Menschen mit und in der Natur herzustellen, scheitert in einer zeitlich früheren Situation in viel größerem Maße als in der Zooszene. Gemeint ist jener letzte Segelausflug der drei Freunde, der sich auf den ersten Blick als eine anzustrebende Utopie<sup>32</sup> darstellt, auf den zweiten Blick sich jedoch als das Scheitern dieser Idee entpuppt. Es wird kein „idealer Zustand menschlichen Zusammenlebens“<sup>33</sup> intendiert, sondern gezeigt, dass menschliches Handeln außerhalb der Schleuse nicht möglich ist. Die Sprache bzw. die Sprachlosigkeit als zentrale Themen ziehen sich durch die gesamte Beschreibung:

Der Wind riss ihnen die Worte vom Mund. [...] Jürgen knüpfte wortlos seine Hemdärmel auf [...]. Sie redeten kein Wort dabei [...]. (S. 235)

Mit der betonten Stummheit korrespondieren die Aggressivität und Gewalt der Natur, die in ihrer Härte, Stärke und Wechselhaftigkeit nicht zu bändigen ist. Gegen diese Naturgewalt setzen die Jugendlichen ihr ausgesprochen harmonisches Beisammensein:

Allerdings waren sie überaus zusammen in einem Boot; und daran hatte es schon einige Male gelegen, als sie vorhin in der Mitte gewesen waren. Es kam da darauf an dass sie sich nur blickweise völlig und rasch verständigen konnten, das konnten sie aber. (S. 239)

Auch diese Harmonie wird jedoch zu einem späteren Zeitpunkt wieder zurückgenommen, da vor allem Jürgen im Zentrum des Geschehens steht, der Klaus und Ingrid betrachtet und vor dem Hintergrund ihrer baldigen Flucht den Verlust der Freunde spürt:

[...] aber Jürgen hielt seine Augen offen, denn er betrachtete den gebeugten Nacken Klausens vor ihm. [...] und dann waren da Ingrids Finger, die das Ende der Focksot abnahmen, jetzt fühlte Jürgen den einzigen Krampf [...]. (S. 242/243)

Die Einheit im Boot stellt ein Ritual des Abschieds, der bevorstehenden Trennung dar. Das vertraute, ungestörte, reibungslos verlaufende Agieren ist bereits von der Politik eingeholt und unwiederbringlich verloren.

<sup>31</sup> Feldbusch, Thorsten: Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen. Würzburg 2003, S. 27. Feldbusch orientiert sich in diesem Zitat an Richard Rorty.

<sup>32</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson, S. 55.

<sup>33</sup> Schischkoff, Georgi: Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart 1991, S. 749 f.

Dies alles geschieht auf der Figurenebene, auf der Metaebene jedoch erreicht der Text seine Komplexität durch das Zusammenspiel zahlreicher Bilder. Von Anfang an ist der Wind außergewöhnlich, angriffslustig und lässt während des Wetterumschwungs von starker Sonne über Regen und Hagel hin zum alles verdeckenden Nebel nicht bzw. nur kurzzeitig nach. Dieses Schauspiel der Naturgewalten erleben die Freunde jedoch nur vermittelt durch das Boot, in dem sie sitzen. Es macht sich an den ausführlichen Beschreibungen der Schräglage des Bootes, der Gespanntheit der Segel, des Wassers im Boot und vor allem der Zerbrechlichkeit des Bootes bemerkbar:

[...] und plötzlich war das Ruderholz in Jürgens Hand so geringfügig und verletzlich dass er sich heimlich wunderte, es schien als könne man das zwischen zwei Fingern zerbrechen [...]. (S. 241)

Das Boot als ein Raum innerhalb des Naturraums, welcher durch die Seeufer begrenzt ist, stellt einen zerbrechlichen Schutz der Menschen vor der Natur dar. Es bringt die Drei der Natur näher und trennt sie gleichzeitig von letzterer. Gezeigt wird, dass der Mensch ohne die künstliche Trennung und den Schutz vor den Naturgewalten nicht überleben könnte. Die Drei würden bei einem Kentern im aufgewühlten See wohl ertrinken: „[...] und sie hätten ebenso gut dabei kentern können. Sie waren aber nicht gekentert. Sie würden ja wohl auch nicht.“ (S. 240) Die vollkommene Kunst des Segelns, die Ästhetik im gemeinsamen Wirken suggerieren den Freunden, der Lage gewachsen zu sein; jedoch spricht der kommentierende Erzähler eine andere Sprache. Durch seine Anmerkungen, die vereinzelt in den Text eingeschoben sind, zeigt sich, dass nicht das Subjekt, in diesem Fall die Freunde, das Boot steuert, sondern dass das Boot die Jugendlichen mit sich nimmt:

Aber dann war es sehr still, der Wind war weg, die Squit stand still, das war aber nur, weil das Gross-Segel wegging und die Squit drehte sich wie auf einem Teller, es war aber ganz und gar nicht ein Teller, und da kam eine grosse Welle, die sprang zwischen ihnen ins Boot, aber als sie auf der anderen Seite wiederkommen wollte, war die Squit schon weit weg, der Wind war nämlich längst wieder da [...]. (S. 242)

Die Parallele zur Situation des Präsidiums nach der Parlamentsrede Ingrids ist offensichtlich.<sup>34</sup> Dort hieß es noch, dass das Präsidium nichts vom Segeln

---

<sup>34</sup> Siehe Kapitel I3.2 über die Parlamentsrede und die darin enthaltenen Ausführungen zum Boot als System.

verstünde. Hier jedoch sind die Jugendlichen erfahrene Segler, und trotzdem wird deutlich, dass sie die Kontrolle über das Boot verlieren. Der Nebel, der alles einhüllt, ihnen die Sicht und die Orientierung nimmt, zwingt sie, sich von der „Schwanhavel“ abschleppen zu lassen. Das Schiff wie auch das Boot, bekannt als Figuren der Rhetorik<sup>35</sup>, kehren in den Bereich der Schleuse als des Inbegriffs des Aus- und Vergleichs zwischen den Extremen und damit in den Hafen der rhetorisch geprägten Sprache zurück.

Bedeutsam erscheint es, dass mit dieser Segelbeschreibung zum ersten Mal in diesem Roman die Natur nicht mit dem Seelenzustand der Jugendlichen gleich läuft, denn die Drei werden ja als in ihrem Beisammensein besonders harmonisch beschrieben. Man könnte natürlich annehmen, dass vor dem Hintergrund der außergewöhnlichen Umstände der Zusammenhalt der Freunde hervorgehoben werden soll:

Dass sie die eigentliche „Reifeprüfung“ bestanden haben, bestätigt sich in dem gelingenden gemeinsamen Handeln in der Natur, das auf sprachliche Vermittlung nicht mehr angewiesen ist; die spontane Übereinstimmung der jungen Leute beruht in der Logik des Romans eben darauf, dass sie widerstanden und somit ihre Würde bewahrt haben.<sup>36</sup>

Mit diesem Ansatz jedoch lässt es sich nicht erklären, weshalb der Ausflug im Nebel endet und das Passagierschiff wie aus dem Nichts im richtigen Augenblick zu Hilfe kommt. Es ist natürlich richtig, dass die Freunde innerhalb des Bootes nicht auf eine „sprachliche Vermittlung“ angewiesen sind, jedoch zeigt die lebensrettende Rückkehr in den Wirkungsbereich der Schleuse, dass der Eindruck der Harmonie zwischen Mensch und Natur, der Einklang zwischen diesen Polen eben gerade eine Auswirkung der sprachlichen Vermittlung ist. Für den Menschen wird die Sprache zum Ersatz für den Mangel an instinktiven, im Sinne von unreflektierten, Überlebensstrategien:

Der Mangel des Menschen an spezifischen Dispositionen zu reaktivem Verhalten gegenüber der Wirklichkeit, seine Instinktarmut also, ist der Ausgangspunkt für die anthropologische Zentralfrage, wie dieses Wesen trotz seiner biologischen Indisposition zu existieren vermag. Die Antwort lässt sich auf die Formel bringen: indem es sich nicht unmittelbar mit dieser Wirklichkeit einläßt. Der menschliche

---

<sup>35</sup> Derrida, Jacques: Der Entzug der Metapher, S. 198.

<sup>36</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson, S. 47.

Wirklichkeitsbezug ist indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ‚metaphorisch‘.<sup>37</sup>

Das, was dieser Roman leistet, ist die sinnliche Vermittlung der Ausweglosigkeit des Menschen aus der Sprache. Er führt vor, wie der gedankliche Ausbruch anhand der Idee einer schönen Seele und dem Rousseauschen Ruf „Zurück zur Natur“ zum Scheitern verurteilt ist, da er für den sprachlich verfassten Menschen nicht denkbar ist. Von einem „tatsächlichen“ Ausbruch kann gar nicht die Rede sein, wenn man jegliches menschliches Handeln als eine Folge von Regeln, Form und Kunst versteht. Aus diesem Grund müssen die Freunde nicht sprechen, denn sie beherrschen die Kunst des Segelns. Wenn man jedoch das Segelboot benutzen möchte, um dieses selbst zu überwinden und die Künstlichkeit abzulegen, wird sich das Boot wehren.

---

<sup>37</sup> Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In ders: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1993, S. 104–136, hier S. 115.



## II Überleitung

Wie bisher ausgeführt wurde, enthält der Roman „Ingrid Babendererde“ zahlreiche intertextuelle Bezüge zur literarischen Tradition: Schiller, die antike Mythologie, die Bibel, Rousseau, Heinrich von Kleist und Walter Benjamin. Dadurch überwindet er die engen Grenzen der frühen DDR-Literatur und positioniert sich innerhalb der abendländischen Kultur. Bereits in seinem Erstlingswerk erteilt Uwe Johnson den Ideen eines natürlichen, unverstellten Originals im Sinne der schönen Seele Schillers oder der auratischen Erscheinung bei Benjamin eine Absage.

Eine kurze Zusammenfassung des vorangegangenen Kapitels soll den gedanklichen Übergang zum folgenden Kapitel über den zweiten Roman Johnsons, „Mutmassungen über Jakob“, erleichtern. Der rote Faden der vorliegenden Arbeit ist das Thema der Grenze, die Frage nach ihrer Verfasstheit und der Versuch ihrer Lokalisierung im Frühwerk Johnsons. Die textnahe Interpretation des Romans „Ingrid Babendererde“ hat gezeigt, dass die Schwelle zu einem Zustand des Menschen vor dem Sündenfall, das heißt zur Identität des Menschen mit sich und der Natur, nicht zu überwinden ist.

Parallel zum Streben der Jugendlichen nach einem harmonischen Miteinander im Einklang mit der Natur auf der inhaltlichen Ebene des Textes vollzieht sich auf der Metaebene die Suche nach dem sich selbst bedeutenden Wort, das gleichsam als der Ursprung der gesamten Sprachbewegung zu betrachten wäre.

Der Ausgleich zwischen den oberen und unteren Seelenkräften wird künstlich geschaffen, mit Hilfe der Literatur hergestellt; hierfür steht die Metapher der Schleuse im Roman. Jedes Abseits von der Schleuse – in das die drei Freunde beispielsweise bei ihrem Segelausflug geraten – bedeutet für den Menschen als reflektiertes Wesen Lebensgefahr.

Bei dieser Lesart des Textes beantwortet sich die anfangs an den Roman gestellte Frage nach einer – weit über die ideologiekritische Ebene hinaus greifenden – grundsätzlichen Sprachkritik von selbst. Die Kritik des Romans an den sprachlichen Gegebenheiten und somit auch an der eigenen Verfasstheit enthält die Kritik an der Ideologie als einem sprachlichen

Sonderfall; insbesondere dann, wenn man „Ideologie“ im Sinne der folgenden rhetorischen Begriffsbestimmung versteht:

Die Ideologie ist ein Soziolekt, dem ein besonderes Vokabular sowie besondere semantische Gegensätze und narrative Strukturen eigen sind, mit deren Hilfe beliebig viele Diskurse generiert werden können. Die Mitglieder einer ideologischen Gemeinschaft verständigen sich im Rahmen dieser Diskurse und reagieren zugleich auf andere ‚fremde‘, ‚befreundete‘ oder ‚feindliche‘ Ideologien, die in einer bestimmten kulturellen und sprachlichen Situation auftreten. Sie tun dies in einem rhetorischen Kontext, in dem es u.a. darum geht, die eigene Ideologie durch Euphemismen, Vergleiche oder Superlativen aufzuwerten, feindliche Ideologien hingegen durch Anspielungen, Übertreibungen oder Wortspiele abzuwerten.<sup>38</sup>

Die beschriebenen Strukturen und sprachlichen Mechanismen bestimmen nicht nur die Ideologien, sondern die Sprache im Allgemeinen, so dass letztere als der gemeinsame Nenner aller Ideologien als das zu behandelnde, eigentliche Thema der Johnsonschen Romane betrachtet werden kann.

Dies leuchtet umso mehr ein, als Johnson bekanntlich in seinem Werk weder für Ost oder West, noch für Nord oder Süd Partei ergreift. Aus dieser sprachkritischen Perspektive erwächst im Roman „Ingrid Babendererde“ für die zentralen Themen der Johnsonschen Romanwelt – wie Heimat, Natur, Liebe und Identität – ein besonderer Interpretationshorizont.

Von „Heimat“ in Bezug auf die Landschaft am See und das Dorf zu sprechen erscheint schwierig. Klaus und Ingrid sprechen zwar Dialekt, kennen sich bestens in der Umgebung aus, und offensichtlich fällt es ihnen schwer weiterzureisen, aber dies sind keine ausreichenden Argumente, um von „Heimat“ im Sinne einer inneren Verbundenheit der Personen mit dem Ort ihrer Herkunft, ihres Verweilens oder ihrer Sehnsucht zu sprechen, denn die Jugendlichen sind ausdrücklich Hinzugezogene. Im Text heißt es, dass Ingrid zum Zeitpunkt des Geschehens erst seit vier Jahren mit ihrer Mutter im Dorf lebt. Sie kommt ursprünglich aus Lübeck<sup>39</sup> und findet anfänglich nur mit Schwierigkeiten Anschluss an die Gleichaltrigen in der Schule. Mit Klaus verhält es sich ähnlich: Er wird mit seinem Bruder nach der Ermordung

---

<sup>38</sup> Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen 1998, Bd. 4: Hu–K, Sp. 155/156.

<sup>39</sup> Lübeck als Heimatstadt ist wohl in Anlehnung an Thomas Manns Herkunft gewählt worden. Dies würde unter anderem Ingrids Liebe zur Weltliteratur und zum Bücherschrank ihres Vaters erklären.

seiner Eltern im Konzentrationslager von Onkel und Tante, den Niebuhrs, aufgenommen. Kurz, auch er ist fremd.

Folglich werden bereits auf der Ebene der Personen die Jahre am See zu einer Station auf ihrer „Reise wegwohin“. Die Abreise bei Nacht und hellstem Mondlicht (!) ist keine Flucht, sondern eine Weiterreise unter den erschwerten Bedingungen widriger politischer Verhältnisse. Der in „Ingrid Babendererde“ beschriebene (Handlungs-) Raum bedeutet also keineswegs einen Herkunfts- bzw. Ursprungsort, von dem her sich die Identität der Protagonisten bestimmen ließe.

Nicht anders verhält es sich mit dem dort vorgestellten Naturraum. Das Einssein mit diesem wird als Utopie entlarvt. Als Produkt menschlicher „Imaginationen“ erscheint die Natur im Roman in vielerlei Hinsicht. Gezeigt wurde dies im vorangegangenen Kapitel unter anderem anhand der Ausführungen zu den menschlichen Eingriffen in die Natur in Form der mimetisch funktionierenden Zäune zwischen den Knicks, durch welche die Unberührtheit des Natürlichen von Anfang an negiert wird.

Die scheinbare Gegensätzlichkeit von Natur und Zivilisation kann nicht lange aufrechterhalten werden. Die langen Passagen im Text über die Veränderungen am Himmel, über Sonnenlicht und Wind entpuppen sich als Projektionen der Figuren und vor allem des Erzählers, dessen Beschreibungen der Naturelemente diese zu Ikonen aus dem Bereich der Landschaftsmalerei machen. Eingesetzt werden diese Landschaftsbilder, die vielmehr Seelenlandschaften sind, um jene rhetorisch erwirkte Plastizität der Argumentation zu erreichen, die ein scheinbares Erkennen im Sinne von Verstehen hervorruft.<sup>40</sup> Dabei bemüht sich der Text um eine doppelte Bewegung, die sowohl eine mögliche Welt durch Bilderfügungen schafft als auch gleichzeitig die künstliche Herstellung dieser Welt dem Leser bloßlegt. Den Höhepunkt dieser doppelten Bewegung stellt der letzte gemeinsame Segelausflug der Jugendlichen dar, der als ein Versuch der unendlichen Annäherung an die Natur zu verstehen ist und letztlich nur durch die

---

<sup>40</sup> Als Beispiel sei nochmals auf die Textpassage während des Deutschunterrichts verwiesen, in der Ingrids Gedanken zu den „drei tänzelnden Birken“ in der Nähe der Durchfahrt auf dem See schweifen, die repräsentativ für die Stellung der Jugendlichen innerhalb der Gesellschaft stehen.

Rückführung des Segelbootes in den Bereich der Schleuse nicht in einer Katastrophe endet.

Auch in Bezug auf die „Mutmassungen über Jakob“ möchte die vorliegende Arbeit gegen Interpretationsansätze wie die von Benedikt Jeßing argumentieren, die dem Roman einfache Ideologiekritik als die eigentliche Intention des Textes nachsagen und dadurch den historisch argumentierenden Ansatz unterstützen:

Die *Mutmassungen* artikulieren also eine scharfe Kritik an der Spielart des Sozialismus in der DDR, eine Kritik allerdings, die sich besinnt auf die gleichsam utopischen Grundagentexte des wissenschaftlichen Sozialismus eines Marx, eine Kritik, die selbst aus dem Wunsch herrührt nach einem humanen *Sozialismus*.<sup>41</sup>

Die „Mutmassungen über Jakob“ üben nicht nur Kritik am Sozialismus der ehemaligen DDR, sondern distanzieren sich in gleichem Maße auch von dem kapitalistischen System jenseits der Grenze. Dies sind jedoch nur einzelne inhaltliche Aspekte eines Romans, der all seine Themen – wie Identität, Freiheit, Liebe, Heimat und Gedächtnis – einer erzählerischen Ordnung unterwirft, die sie – wie in „Ingrid Babendererde“ – unter sprachkritischem Aspekt beleuchtet und auf diese Weise ein neues Bezugssystem herstellt.

Formal gesehen spinnen die drei narrativen Gesten, mit denen die Erzählung operiert – Dialog, innerer Monolog und Erzählpartien – nach und nach ein dichtes Gewebe, in das die genannten Themen eingearbeitet sind. Diese Verwebung resultiert aus einem Mangel an Informationen und Erklärungen, der den auslösenden Moment der Erzählung, Jakobs tödliche Erfassung durch einen Zug, kennzeichnet.

Der Tod kommt überraschend und konfrontiert die Hinterbliebenen unvorbereitet mit der neuen Situation. Da Jakobs Tod nicht zu erklären ist, suchen die Gesprächspartner in ihren Erinnerungen nach möglichen Lösungen, um die Leere und das Unverständnis zu beseitigen; dabei vergleichen sie ihre Erinnerungen in Gesprächen miteinander, beeinflussen sich gegenseitig, relativieren ihre Ansichten und entwickeln gemeinsam ein vielschichtiges, aus zahlreichen Geschichten bestehendes Panorama, in dem nicht nur die Landschaft und die Schauplätze an Plastizität gewinnen,

---

<sup>41</sup> Jeßing, Benedikt: Konstruktion und Eingedenken. Zur Vermittlung von gesellschaftlicher Praxis und literarischer Form in Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ und Johnsons „Mutmassungen über Jakob“. Wiesbaden 1991, S. 144–251, hier S. 207.

sondern auch Jakob ein vielseitiges Profil erhält. Im Bemühen, Licht ins Dunkle zu bringen, und mit der ausdrücklichen Absicht, die Ereignisse um Jakob zu rekapitulieren, geschieht es, dass die Sprechenden selbst von dem Erinnerungsprojekt erfasst werden und sich in das Gewebe der Reflexion verstricken.

### III Mutmassungen über Jakob

Dieser viel gerühmte und beachtete Roman Uwe Johnsons hat seit seiner Veröffentlichung eine Fülle an Sekundärliteratur verursacht, die den mutmaßenden Erzählstil, die politische Aussage des Romans<sup>42</sup>, den Umgang mit Raum<sup>43</sup> und Bewegung, die Zeitordnung<sup>44</sup> und vieles mehr untersucht. Dabei stehen meist einzelne Aspekte im Vordergrund, und nur selten werden diese zusammengeführt.

Viele der Arbeiten lassen sich jedoch unter einen Nenner bringen, wie zum Beispiel die von Helbig, Oschmann, Jeßing und Bond, denn die behandelten Themen können als Vehikel eines ständigen Transports interpretiert werden, den der Roman leistet.<sup>45</sup>

Die Maschinerie, die sich Menschen, Natur, Politik, Geographie und Geschichte einverleibt und diese reproduziert, steht niemals still. Das Unvermögen des Lesers, den Zügen an ihren Bestimmungsort zu folgen, lässt ein Gefühl der Leere zurück, und man ist versucht, dieses Niemandsland in individualistischer Perspektive mit dem Tod gleichzusetzen. Das Ziel des Transports ist für den Lebenden in ein Jenseits verlegt; daher sprengt es das menschliche Vorstellungsvermögen. Von diesem Jenseits, das als Antwort auf die Frage „wohin?“ zu sehen ist, kann nicht berichtet werden, wohl aber vom Abschied der Abfahrenden. Die unzähligen Transporte sind belegbar und Indizien für das, was noch kommen soll.

Die sich als Roman gestaltende Form des Abschieds gehört nach der Klassifikation Karl Heinz Bohrs dem Typus C an: dem „Abschied als

---

<sup>42</sup> Fahlke, Eberhard: Die Wirklichkeit der Mutmassungen. Eine politische Lesart der Mutmassungen über Jakob von Uwe Johnson. Frankfurt a.M. 1982.

<sup>43</sup> Bond, Greg: „weil es ein Haus ist, das fährt.“ Rauminszenierungen in Uwe Johnsons Werk. In: Johnson-Jahrbuch. Bd 3/1996, S. 72–96.

<sup>44</sup> Oschmann, Dirk: „Aufsicht über die Zeit“? Zur Hermeneutik der Zeitordnung in Johnsons *Mutmassungen über Jakob*. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch, Göttingen, Bd. 8 (2001), S. 89–105.

<sup>45</sup> Jeßing spricht von den „unterschiedlichsten Verkehrsformen“ statt vom Transport, da es ihm um jegliche Form von Kommunikation geht, sei es um die Eisenbahn als Metapher für die industrialisierte Kommunikation, um den Austausch von Informationen im Sinne der Staatssicherheit oder den sozialen Umgang der Romanpersonen. (Jeßing, Benedikt: Konstruktion und Eingedenken. S. 206)

Bewußtsein des nahen Todes“.<sup>46</sup> Der Tod ist denn auch das Thema der Romanexposition: „Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen.“<sup>47</sup> Mit diesem Satz reagiert der Erzähler auf Jakobs Tod, mit ihm beginnt der Roman und kündigt in Johnsonscher Manier „alles nun Folgende“<sup>48</sup> an. Bei genauer Betrachtung ist nicht der Tod an sich das Thema dieser einzeiligen Exposition, sondern der Einwand, der ihm entgegengesetzt wird. Als Ausgangspunkt des Romans erscheint der Mangel an Erklärungen für ein unerwartetes, plötzlich eingetretenes Ereignis, das man durch Rekonstruktion der Umstände und Erinnerungsarbeit, durch einen narrativen Prozess der Wahrheitsfindung, erkennen und verstehen möchte.

Der Erzähler und mit ihm die anderen Hinterbliebenen fangen zu sprechen an, um einen Mangel zu beheben, eine Lücke zu füllen. Das „Aber“ ist der rhetorische Hinweis auf ein argumentatives Manko, das die Romanfiguren in Unruhe versetzt. Mit der Nennung des Namens „Jakob“ wird der Protagonist des Romans eingeführt, dieser ist jedoch bereits tot. Der Name verweist auf eine Leerstelle, etwas materiell nicht mehr Existentes, so dass die Herstellung einer direkten Verbindung zwischen Name und Körper, im Sinne der res-verba-Beziehung, als unmöglich erscheint. Also fehlt auch hier der Bezug auf eine fassbare Präsenz.

Mit den Gleisen schließlich wird das „Mordinstrument“ genannt, wobei die Züge selbst nicht erwähnt werden. Es geht um die Schienen, die Bahnen, auf denen der Transport erfolgt, der den aus der Sicht der Hinterbliebenen unerwarteten Tod verursacht hat. Der Einwand bezieht sich auf ein Tatsachenwissen, das die Vergangenheit betrifft, ausgedrückt durch die Perfekt-Form des Verbs „gehen“ in Kombination mit dem Adverb „immer“. Das heißt, berichtet werden kann über Vorgänge, die bis an das unerklärliche Ereignis heranreichen, nicht aber über dieses selbst. Entsprechend bedient sich der Einwand der Vergangenheit, um Ursachen und mögliche Erklärungen für Jakobs Tod aufzuspüren. Der Mangel an Einsicht in den Vorgang des Unfalls lässt den Betroffenen keine Wahl, sie können nur

---

<sup>46</sup> Bohrer, Karl Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt a.M. 1996, hier S. 15.

<sup>47</sup> Johnson, Uwe: Mutmassungen über Jakob. Frankfurt a.M. 1994, S. 7. Im Folgenden wird aus diesem Roman im Text und nur mit der Seitenangabe zitiert.

<sup>48</sup> Johnson, Uwe: Wenn Sie mich fragen ... In: Fahlke, Eberhard (Hg.): „Ich überlege mir die Geschichte...“ Uwe Johnson im Gespräch. Frankfurt a.M. 1988, S. 51–64, hier S. 55.

versuchen, die Sache sozusagen von hinten aufzurollen. Damit ist keine detektivische Erzählweise angezeigt, die das Ziel verfolgt, den Schuldigen für Jakobs Tod zu finden<sup>49</sup>, sondern nur ein Hinweis auf die rhetorische Ausgangsbasis der Erzählung gegeben.

Auf Grund mangelnder Evidenz, die nach Blumenberg die rhetorische Aktion notwendig macht, setzt sich die Argumentation mit der Nennung der bekannten Fakten in Bewegung und folgt dabei der Spur der Gleise, auf denen der Tod kam. Von hier aus erklärt es sich, weshalb sich der Text als ständiger Transport von Elementen<sup>50</sup> gestaltet, die in der Exposition schon versammelt sind und auf diese Weise näher erläutert werden. Missachtet man die Gleise, wie Jakob, der sie tagtäglich überquerte, setzt man sich einer tödlichen Gefahr aus.

Die Eisenbahn als Metapher für „die marxische Projektion einer in ganz bestimmtem Sinne *kommunistischen* ‚Produktion der Verkehrsform selbst‘“<sup>51</sup> zu betrachten, griffe zu kurz, da die Eisenbahn keine Metapher *für* anderes ist, nicht *für* etwas anderes steht, sondern gemeinsam mit den anderen Transportmitteln die *metaphora* schlechthin ist. Sie erzeugt mit ihrem wechselnden Transportgut Bedeutung, verschiebt diese und löst sie auch wieder auf, wobei ihr Selbstverständnis ebenfalls von dieser Struktur geprägt ist.

---

<sup>49</sup> Uwe Neumann sagt den „Mutmassungen über Jakob“ „Affinitäten zum Detektivroman“ nach und stützt sich dabei auf die Aussagen Ernst Blochs: „Das ‚Dunkel des Anfangs‘, nach Bloch das Hauptkennzeichen des Genres, entsteht durch die Ungewißheit um Jakobs Tod, eine Ungewißheit, die zu beseitigen der Detektionsprozeß einsetzt, dessen Merkmale folglich das ‚Entlarvende‘ und das ‚Aufdeckende‘ sind.“ (Neumann, Uwe: „Behandeln Sie den Anfang so unnachsichtig wie möglich“. Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson. In: Johnson-Jahrbuch. Bd. 3 (1996), S. 19–49, hier S. 34)

<sup>50</sup> „Einzelaspekte“ sind nicht als Fakten zu verstehen, denn hierfür wäre die Polizei zuständig. In diesem Roman jedoch geht es nicht um die Arbeit der Polizei, sondern um den Bedarf der Romanfiguren an Plausibilität, Evidenz, Wahrheit, Erkenntnis und Verständlichkeit. Die Suche nach der „heilen Welt“ im Sinne einer Durchschaubarkeit der Dinge wird in diesem Roman von Anfang an als ein rhetorisch gestrickter Versuch entlarvt: „Der Mensch als das arme Wesen bedarf der Rhetorik als der Kunst des Scheins, die ihn mit seinem Mangel an Wahrheit fertig werden läßt.“ (Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In: ders: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, S. 104–136, hier S. 105)

<sup>51</sup> Jeßing, Benedikt: Konstruktion und Eingedenken. S. 207.



## 1 Die Figur Jakob

Wie Michael Hofmann bereits überzeugend ausgeführt hat<sup>52</sup>, ist Jakob in seiner Unreflektiertheit und seiner „Natürlichkeit“ als Modifikation der Figur Ingrid Babendererde zu sehen. Er ist zwar keine Lichtgestalt wie sie, dennoch gleichen sie sich in ihrer Anmut, in der Sicherheit ihrer Bewegungen und dem Einfluss, den sie durch ihre Erscheinung auf die Mitmenschen haben.

Wenn wir davon ausgehen, dass es sich bei Jakob wiederum um eine Erscheinungsform der schönen Seele handelt, die unbewusst will, was sie soll, so bedeutet dies für die Konzeption der Figur Jakob, dass auch hier der Versuch unternommen wird, Schillers Idee der Einheit von Pflicht und Neigung umzusetzen.

Im Erstlingswerk Johnsons erlebt der Leser auf der Handlungsebene, wie Ingrid in den Stand der Erkenntnis gelangt und dadurch den Status der Unschuld verliert. In „Mutmassungen über Jakob“ geht es nicht mehr um die Darstellung des Scheiterns bzw. des Verlusts der schönen Seele; das Scheitern dieser Idee steht vielmehr von Anfang an fest. Es bildet den Ausgangspunkt des Textes.

Aber paradoxerweise haben die Gesprächspartner, einschließlich des Erzählers, nichts Besseres zu tun, als die anmutige, widerspruchsfreie Erscheinung in ihren Äußerungen aufleben zu lassen. Fasst man die Ausführungen der Hinterbliebenen zusammen, gewinnt man den Eindruck, dass Jakob seine Arbeit sieben Jahre lang problemlos verrichtete und im Einklang mit sich und seinem Beruf gelebt hat. Er gerät erst in dem Augenblick in Schwierigkeiten, in dem die Stasi (in der Gestalt des Hauptmann Rohlf) auf Gesine aufmerksam wird, die jenseits der Grenze für die NATO arbeitet. Ab sofort gilt es, „die Taube auf dem Dach“ für die Sache des Sozialismus zu gewinnen, und der Weg zu ihr führt über Jakob.

Zum gleichen Zeitpunkt verwandelt sich Jakobs und Gesines geschwisterliche Beziehung in ein Liebesverhältnis. Folglich ereignen sich „in diesem Herbst“ für Jakob zwei fundamentale Veränderungen: einerseits die

---

<sup>52</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson. Stuttgart 2001, S. 74.

Komplikationen im Bereich seiner Tätigkeit als Dispatcher und andererseits seine Liebe zu Gesine. Wie Ingrid im Erstlingswerk gerät Jakob in einer Schlüsselszene in Bedrängnis. Das Dilemma seiner ganzen Existenz tritt hier deutlich zu Tage.

Die Szene hat ein doppeltes Gesicht: Während Jonas dem „vernünftigen verantwortbaren praktischen Leben“ (S. 242) einen Besuch abstattet, ist Jakob damit beschäftigt, Militärtransporte durchzuschleusen, die auf dem Weg nach Ungarn sind, um den dortigen Aufstand niederzuschlagen. Das Dilemma entsteht für Jakob dadurch, dass er für die Züge, die sonst Passagiere befördern und Menschen verbinden, auch dann verantwortlich ist, wenn sie statt Reisende Soldaten und Panzer transportieren und auf diese Weise Teil einer Todesmaschinerie werden. Wie er sich auch entscheiden mag, er verstrickt sich in Schuld. Entweder handelt er gegen seine Pflicht als Dispatcher oder er beteiligt sich an einer mörderischen Praxis. An dieser Einsicht zerbricht das Gleichgewicht seiner Existenz und er hört auf, eine „schöne Seele“ zu sein, in der Pflicht und Neigung im Einklang stehen.

In Jakobs Fall wird die Unvereinbarkeit der Pole Pflicht und Neigung am Begriff der Freiheit veranschaulicht und festgemacht. Unbedingte Voraussetzung der anmutigen Erscheinung ist das freie Zusammenspiel der Gegensätze. Dieses freie Zusammenspiel überzeugend darzustellen, ist die oberste Priorität der Hinterbliebenen; aber je mehr sie allein oder auch miteinander argumentieren, umso deutlicher treten die diskrepanten Züge der Figur Jakob zu Tage. Die Hinterbliebenen streben einen Konsens an, um eine allseits befriedigende und überzeugende Erklärung für Jakobs Tod zu finden; doch hintertreibt sich dieses Vorhaben selbst, denn die Beteiligten diskreditieren sich mit widersprüchlichen und unwahrscheinlichen Entwürfen der Figur Jakob gegenseitig.

Im vierten Kapitel vergleichen Gesine und Rohlf ihre Sicht der Dinge und diskutieren die Konsequenzen, die aus der Unvereinbarkeit der Perspektiven zu ziehen wären. Gesine spricht, Rohlf antwortet:

– Sie denken ich bin ein schlechter Zeuge, mein Urteil ist bestochen. Sie hätten früher höflich sein können.

– Es ist nicht Höflichkeit. Aber ich kann Ihnen nicht zuhören ohne Vorurteil, denn dann gerät Jakob mir in Verlust, dann passt er nicht mehr zu meiner Erinnerung. (S. 283)

Was heißt es, wenn auf persönliche „Erinnerung“ kein Verlass mehr ist? Vergleicht man die Erinnerungen der einzelnen Figuren, so erkennt man relativ schnell, dass jeder Einzelne unter dem Vorwand, sich an Jakob zu erinnern, ein Bild von sich selbst und den eigenen Wünschen entwirft. Jeder entwickelt ein Bild des Herrn „Wünschenswert“ – wie Gesine Jakob mehrmals nennt –, das sich jedoch als Spiegelbild der eigenen Persönlichkeit entpuppt.

Wird die eigene Projektion der Figur Jakob durch die Entwürfe der anderen gefährdet, gerät mit den Konturen des Spiegelbilds auch das eigene Selbstverständnis ins Wanken. Das Bild von Jakob, den eigenen Intentionen entsprechend, dient dem Einzelnen als Bestätigung, Rechtfertigung und Überzeugung der eigenen Person. Jeder benutzt Jakob als Projektionsfigur, sucht sich selbst in ihm wieder zu finden.

Das Motiv der Spiegelung wird im späteren Kapitel über die „Katze Erinnerung“ näher erläutert werden (siehe 2.3); aber bereits hier sei auf die Paradoxie des Erinnerungskonzepts verwiesen: Die Hinterbliebenen machen sich in der Form der „drei Gesten des Erzählens“<sup>53</sup> auf den Weg, Jakob in ihren Erinnerungen wieder zu finden und neu aufleben zu lassen. Auf dem Weg dieser Wahrheitssuche stoßen sie jedoch nicht auf Jakob, sondern erfinden eine Vielzahl divergierender Bilder, die sich als Abbilder ihrer selbst herausstellen. Jeder der Hinterbliebenen benutzt seinen persönlichen Herrn „Wünschenswert“, um ein Bild vor Augen zu haben, das der Selbstdefinition dient und via Ähnlichkeit die eigene Identität bestätigt und den Beweis für die eigene Existenz erbringt. Im Folgenden sollen drei dieser Bilder thematisiert werden.

---

<sup>53</sup> Diese Gesten sind der Monolog, der Dialog und die Erzählpartie. (BU, S. 139)

## 1.1 Jakob als der reine Ausdruck

Jonas' Charakterisierung stellt Jakob als Naturwesen vor, indem hier das Bild von einer Gestalt entworfen wird, die im Einklang mit sich selbst lebt und sich anmutig bewegt:

[...] alles was wir als Regel und Vorschrift auswendig wissen und hersagen wenn wir uns bewegen hatte er in sich war in ihm aufgesogen jenseits der Worte [...]. (S. 75)

Allen sticht die Anmut von Jakobs Bewegungen und Gebärden ins Auge:

Als Cresspahl sich an Jakob erinnerte, lächelte er vor lauter Gegenwärtigkeit, denn Jakob erstarre nicht in den Bildern des Abschieds sondern blieb im Gedächtnis als eine Wirklichkeit von Lächeln und Antworten und Spass und Leben überhaupt: wie eine Gebärde. (S. 170)

Im Gegensatz zur Gestik, die als eine Zeichensprache zu verstehen ist, welche aus den Elementen „*natura, ars* und *exercitatio*“<sup>54</sup> besteht, ist die Gebärde der unmittelbare Ausdruck einer Empfindung oder eines Willens. In der Gebärde finden wir den unverstellten Abdruck eines Inneren, das auf diese Weise nach Außen tritt und für den Betrachter sichtbar wird. Die Wirklichkeit des Lebens selbst, seines unverstellten Seins, drückt sich durch Jakob aus – bzw. sie wird für den Betrachter durch das Medium Jakob erfahrbar.

Nun ist der reine Ausdruck, den Jakob personifiziert, durch den Zugverkehr getötet worden. Der reine, unverstellte Ausdruck ist jedoch der Garant für die unmittelbare Verbindung zur Wirklichkeit und er stellt die einzige Möglichkeit dar, dem allseits präsenten Transportwesen standzuhalten. Nur Jakob vermochte sieben Jahre lang die Gleise gefahrlos zu überqueren. Als Gebärde bedeutet Jakob jene Bewegung, die der Text nachzuvollziehen sucht, denn mit dem reinen Ausdruck wird der Rekurs auf die Ursache bzw. den Ursprung möglich, und die Verweisungszusammenhänge zwischen Ausdruck und „Inhalt“ erscheinen eindeutig. Die Gebärde ist ein spontaner Ausdruck, wahr, eindeutig und authentisch: Reflex einer intuitiv handelnden Seele, die keinen inneren Widerstreit kennt. Jede Erklärung dieses unmittelbaren Verweisungszusammenhangs wirkt als (Zer-)Störung der erfahrbaren Authentizität.

---

<sup>54</sup> Ueding, Gert: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen 1996, Bd. 3 Eup–Hör, Sp. 972.

Bereits zu Beginn des Romans existiert Jakob als Sinnbild lebendiger, authentischer Bewegung nicht mehr und die Hinterbliebenen versuchen, den Verlust zu analysieren, um durch die genaueste Erklärung jene Erfahrung von Leben zu ermöglichen, für die Jakob stand. Sie versuchen mit Hilfe ihrer Erinnerung, die Abdrücke, die Jakob in ihnen hinterlassen hat, aufleben zu lassen, um auf diese Weise über den Abdruck zum Original zu gelangen. Es ist Jakobs Aura, die ihn für die anderen so außergewöhnlich und unbeschreibbar macht. Ihre Gesichter leuchten bei der Erinnerung an Jakob und sofort beginnen sie nach beschreibenden Worten zu suchen. Dabei erfinden sie Bilder für ihn und von ihm, die das bestimmende Erzählprinzip der mutmaßlichen Rede als Erfindungen qualifiziert.

Jonas bringt in seinen Erinnerungen an Jakob die Gebärde/ Bewegung, die Wirklichkeit und das Leben in einen Zusammenhang:

[...] augenblicklich fasste es mich an und hob mich auf und setzte mich wieder hin. Ich fand mich vollständig von Aufmerksamkeit ergriffen wie nur einmal noch früher in meinem Leben. Wenn ich mich recht erinnere, begann ich sogleich nach Worten zu suchen. Das Nächste war dass ich ein Wort nach dem anderen wegwarf, sie meinten sämtlich Eigenschaften, dieser schien keine zu haben. Es war so dass sein Aussehen sofort in mir unverwischbar sich abspiegelte, [...]. [...] eine Eigentümlichkeit seiner Bewegungen. [...] als hätte er sein Leben lang im Wald gelebt. [...] Ich hatte eher sagen wollen: ich habe einen gesehen dem man das Leben ansehen kann. (S. 74 f.)

In Jonas' Philologenperspektive kommt der Aspekt der Versprachlichung der Wahrnehmung (der physischen Ergriffenheit) hinzu. Jonas ist von Jakobs Erscheinung genauso fasziniert wie Cresspahl, weshalb er sogleich versucht, die Erscheinung dingfest oder wortfest zu machen, um sich über das Erlebte Klarheit zu verschaffen.

Wiederum sind es die Bewegungen, die den Betrachter auf Jakobs Naturnähe schließen lassen. Für Jonas ist Jakob wie ein Waldmensch, der im Einklang mit sich und der Natur instinktiv und sicher das Leben meistert. Jakob hinterlässt den Eindruck, als hätte er die Verbindung zur Natur nicht verloren. Deshalb bedeutet der letzte Satz mehr als eine Floskel zur Kennzeichnung von Jakobs Lebenserfahrung. Jonas kommt mit dieser Aussage zum selben Ergebnis wie Cresspahl: Jakob bleibt im Gedächtnis als „eine Wirklichkeit von [...] Leben: wie eine Gebärde.“ (S. 170) Er steht für jene Authentizität und Wahrheit des unverstellten Seins, die der Roman

einerseits zu denken versucht und deren Unerreichbarkeit er andererseits darstellt.

Auf der Metaebene des Textes stellt sich dies wie folgt dar: Die Bewegung der Sprache in Form einer Unzahl von Vergleichen und Bildschöpfungen kann eine Annäherung bedeuten; aber diese wird ihr Ziel nie erreichen, zumal dieses Ziel zur Zeit der Erinnerungen bereits nicht mehr existent ist und damit jeglicher Versuch, Bezeichnendes und Bezeichnetes in ein einvernehmliches (harmonisches) Verhältnis zu setzen, von vorneherein zum Scheitern verurteilt ist.

Zurück bleiben all jene Vergleiche, mit denen sich die einzelnen Figuren nicht nur Klarheit über Jakob verschaffen wollen, sondern auch Erkenntnis über das eigene Verhältnis zu ihm. Es geht in diesem Roman parallel zur technischen Veranschaulichung um die Äußerung von Gefühlen, emotionalen Zuständen, um jenen Bereich, der sich der Sprache entzieht und aufs Engste mit Jakob zusammenhängt.

Um diese Gefühle zu veranschaulichen, wird unter anderem auf Naturbilder zurückgegriffen: „Ich liebe dich wie den Regen.“ (S. 220), und nur einen Absatz weiter die Betonung: „wie den Regen“. Die Sprache des Herzens ist jedoch die metaphorische Sprache des Dichters, die mit Vergleichen und Assoziationen arbeitet und mitnichten die Lautwerdung einer inneren Regung bedeutet. Je anschaulicher die Vergleiche sind, die mit Jakob zusammenhängen, desto mehr zeigt sich das Bedürfnis nach Klarheit, das Cresspahl äußert: „die Dinge sollten klar sein und handlich.“ (S. 173) Der Erzähler kommentiert dies sarkastisch, er lässt keine Illusion zu: „Ja, das möchtest du wohl.“ (S. 173) Mit diesem Kommentar wird Jakobs Beschreibung als Gebärde und unverstellter Ausdruck als ein Wunsch der Erinnernden entlarvt. Der Leser hat dieser Darstellung mit Skepsis zu begegnen, denn die Dinge sind nicht so, wie sie scheinen, und der Roman führt dies immer wieder vor Augen.

## 1.2 Jakob als Brückenbauer

Mit der Vorstellung Jakobs als anmutiger Gestalt erklären sich viele Züge seiner Persönlichkeit. In Jakob, dem Hochbau-Ingenieur, der die von ihm entworfene Brücke wieder abreißen muss, zeigt sich eine andere Seite. In einem der Briefe an Gesine äußert Jakob Gedanken über den Brückenbau (S. 33). Dieser Brief wird während des ganzen Romans nur zwei Mal erwähnt, am Anfang und am Ende der Erzählung.

Eine Brücke erfüllt mehrere, zum Teil widersprüchliche Funktionen. Sie verbindet zwei Orte miteinander und wirkt insofern synthetisierend. Sie ist aber auch ein Konstrukt, um das Trennende „ignorieren“ und „übergehen“ zu können. Auf der Handlungsebene des Romans hätte Jakob eine Brücke über die Gleise direkt zu seinem Aufsichtsturm das Leben gerettet; aber es gibt keine Brücke, sondern nur den Brief *über* den Brückenbau, der zurückbleibt.

Brücken gehen über Flüsse, über Schluchten oder eben quer über Gleise. Ein Brückenbauer leugnet weder die Existenz der Gleise noch die Gefahr, die sie bedeuten, sondern entzieht sich der Gefahr durch ein architektonisches Kunstwerk. Jakobs Selbstverständnis hängt nach den Aussagen des Erzählers und der anderen Personen anscheinend aufs Engste mit den Gleisen zusammen. Als Dispatcher ist er nicht nur für die Ordnung der Züge in Raum und Zeit zuständig, sondern er sucht der Gefahr täglich auch dadurch Herr zu werden, dass er sich der Möglichkeit, über die Gleise zu gehen, versichert, wobei es in Johnsonscher Manier auch hierfür eine plausible und praktische Erklärung gibt: Jakobs Kollege Jöche bringt sie vor:

[...] aussen auf der anderen Seite um den ganzen Bahnhof bis zum Strassenübergang hätt er eine halbe Stunde länger gebraucht bis zur Strassenbahn.“ (S. 7)

Hier geht es nicht darum, Jakob als den in der Forschungsliteratur oft berufenen „Querdenker“ vorzustellen, sondern es soll gezeigt werden, dass der Vorgang des Brückenbaus den Horizont des Denkbaren sprengt. Er bezeichnet den paradoxen (und daher zum Scheitern verurteilten) Versuch der Erzählung, sich jenseits der Sprache – das heißt quer zu den Gleisen – zu bewegen. Mit jedem bewussten Denkvorgang würde Jakob wieder zum

Passagier eines Zuges – der *metaphora* – und dieser Gefahr sucht er zu entgehen.

Für Michael Hofmann ist am Verlust seiner unbedenklichen Anmut, der intuitiven Bewegung durch Raum und Zeit Jakobs Verwicklung in die Stasi-Spionage schuld:

Man darf folgern, dass derjenige, der ‚immer über die Gleise gegangen ist‘ – und zwar so sicher wie ein Schlafwandler auf dem Dach – eben gerade seine Orientierung und seine Sicherheit verloren hat; dass Jakob gerade deshalb ‚aus der Bahn geraten‘ ist, weil ihm die repressiven Einmischungen in seinen Alltag und seine Existenz seiner Würde und seiner Anmut beraubt haben, sein Handeln so zweideutig gemacht haben wie dasjenige all derer, von denen er sich immer unterschieden hat.<sup>55</sup>

Hofmann hat Recht, wenn er den Verlust der Anmut als die ausschlaggebende Ursache für Jakobs Tod sieht; aber hinter dem Verlust der Unbedenklichkeit steckt nicht die Stasi-Spionage, die stellvertretend für jegliche Art der Zweideutigkeit steht, sondern die Konzeption der Figur Jakob als einer auf der Textebene erst durch die Reflexionen der anderen Romanfiguren Statur gewinnenden Gestalt.

Diesem Schaffensprozess läuft auf der Metaebene des Textes die Entblößung des Protagonisten als eines sprachlich generierten Kunstprodukts entgegen. Dadurch verliert die anmutige Bewegung Jakobs ihren Ursprung in einer intuitiv moralisch handelnden Seele. Der Versuch, der Bewegung auf den Gleisen, die sich auf der Metaebene als die Bewegung des metaphorischen Tauschs (in dem der Text entsteht) zu erkennen gibt, die unreflektierte Bewegung der „schönen Seele“ entgegenzusetzen, scheitert wie in „Ingrid Babendererde“.

Die Schönheit in der Bewegung soll eine direkte, unvermittelte Verbindung herstellen, die sinnlich agiert und reagiert<sup>56</sup> und deshalb keiner Umwege bedarf. Jakob kann scheinbar gefahrlos auf den zwar sicheren, aber längeren Weg verzichten, weil er den Zugverkehr intuitiv in seinen Bewegungsablauf integriert. Er verbindet auf natürliche Weise höchste Künstlichkeit in Form des Geschehens auf den Gleisen mit sinnlicher,

---

<sup>55</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson, S. 79.

<sup>56</sup> Den Erzählungen Jöches nach vermag Jakob auch bei Nebel die kommenden Züge zu orten: „Jakob war sieben Jahre bei der Eisenbahn will ich dir sagen, und wenn irgend wo sich was gerührt hat was auf Schienen fahren konnte, dann hat er das wohl genau gehört.“ (S. 7)



unreflektierter Wahrnehmung zu einem anmutigen Bewegungsablauf. Als Ergebnis geht er über die Schienen wie ein „Schlafwandler auf dem Dach“.

Jedoch wird Jakobs Anmut schon bald als ein metaphorisches Konstrukt entlarvt; denn wenn der Roman beginnt, ist er bereits von einem Zug erfasst worden. Der Roman beginnt mit einem Einwand gegen den Tod und kann am Ende doch nur erneut den Tod anbieten, denn die zahlreichen Projektionen und Beschwörungen der Gesprächspartner haben Jakob nicht lebendig machen können, ganz im Gegenteil. Auf diesen Konflikt der produktiven Bewegung und der gleichzeitigen Gefährdung des Produkts durch die Bewegung weist die Berufsbezeichnung „Dispatcher“ hin.

### 1.3 Der Begriff des Dispatchers

Ein Dispatcher schickt dem Namen nach aus, er sendet. In unserem Fall wacht Jakob als Dispatcher über die Zugbewegungen, die ihn schließlich ihrerseits erfassen und seinen Tod zur Folge haben:

[...] und schließlich hätte keiner es besser sagen können: dass in den frühen Morgenstunden ein Angestellter der Deutschen Reichsbahn beim Überqueren der Gleise, auf dem Wege zum Dienst, in der Absicht, einer entgegenkommenden Lokomotive auszuweichen [...] auf dem Nebengleis von einer anderen erfasst wurde. Sofort eingeleitete Rettungsversuche hatten keinen Erfolg (der Tod trat ein während der Operation). (S. 300)

Das englische Verb „to dispatch“, von dem der Begriff „Dispatcher“ abstammt, trägt sowohl die Bedeutungen „senden“ als auch „töten“ in sich, womit die Mehrdeutigkeit der Sprache auf die Spitze getrieben wird.

Jakob ist als Dispatcher nur für einen bestimmten, ihm übertragenen Schienenabschnitt verantwortlich. Die Züge fahren bereits, wenn sie unterhalb seines Aufsichtsturms vorbeikommen. Er hat sie lediglich ordnungsgemäß weiterzuschicken, daher auch die Bezeichnung „Dispatcher“.

Nun liegen die Dinge in jenem Herbst so, dass die Züge auf Grund äußerer Umstände den Anordnungen der Dispatcher nicht mehr gehorchen und die Fahrpläne an Urwüchsigkeit und Selbstbestimmung gewinnen. Es geht um

die Erklärung der Struktur, die sich von der Ausgangsposition Jakobs als Dispatchers im Turm bis hin zu seiner Tötung auf den Gleisen auf Grund zweier, aus entgegengesetzten Richtungen kommender Züge ergibt.

Mit inhaltlichen Argumenten, wie diese die Hinterbliebenen anführen, lässt sich für Jakobs plötzlichen Tod keine überzeugende Lösung finden; aber auf der Metaebene zeigt sich eine Deutung, wie sie sprachkritischer nicht sein könnte. Jakobs Schicksal ist im Bedeutungsreichtum des Wortes „to dispatch“ enthalten, mit dem nicht nur seine Tätigkeit bei der Bahn, sondern auch seine Tötung infolge der Erfassung durch die Züge beschrieben werden.

Die Frage, die es aus diesem Grund zu beantworten gilt, ist folgende: Wendet sich im Laufe des Romans das Blatt, indem den Schilderungen der anderen Personen nach zunächst Jakob auf Grund seiner Persönlichkeit dem Leser eine Vorstellung vom Beruf des Dispatchers vermittelt, aber mit der Zeit parallel zur Verselbstständigung des Transports<sup>57</sup> die Bedeutungen der Bezeichnung „Dispatcher“ über Jakob bestimmen und seinen Weg lenken? Haben wir es mit einer Tötung des Subjekts durch Sprache zu tun, indem letztere einerseits kennzeichnet und für den Verstand fassbar macht, andererseits durch Analyse und Definition tötet, was sich jenseits der Sprache positionieren will?

Die Beschreibungen von Jakob am Arbeitsplatz, sein Aufgehen in den Anforderungen seiner Tätigkeit, sein fast übertriebenes Maß an Pflichterfüllung und sein „angebliches“ Denken in Dispatcher-Kriterien, „als wäre es Spaziergehen und Blumenpflücken“ (S. 234), lassen auf den Wunsch der Hinterbliebenen schließen, das Phänomen Jakob ausgehend von seinem Beruf schlüssig zu erklären:

Mit anderen Worten, der semiotische Traum von Eigennamen, die unmittelbar auf ihre Träger bezogen wären (ebenso wie der semiotische Traum von einem Bild, das alle Eigenschaften seines Objekts besäße), entsteht genau aus einer Art von *katoptrischer Sehnsucht*.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Die Ausführungen zur Verselbstständigung des Transports finden sich im anschließenden Kapitel über die Natur.

<sup>58</sup> Eco, Umberto: Über Spiegel. In ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien 1988, S. 26–61, hier S. 41.

Man wird einwenden, dass Berufsbezeichnungen keine Eigennamen seien; aber wenn eine Figur wie Jakob überwiegend aus der Perspektive seines Berufsbildes betrachtet wird und selbst Gesine als seine Geliebte ihn mit seiner Uniform identifiziert<sup>59</sup>, wird der Beruf zur Berufung und zu einem Teil der Persönlichkeit und insofern als Eigenname behandelbar.

## 2 Die Natur

### 2.1 Die Tiere der Menschenwelt

In den „Mutmassungen über Jakob“ existiert Natur nur noch als Rede von der Natur. Im Roman „Ingrid Babendererde“ wird die Natur durch die Kunst des Segelns vermittelt; letztlich scheitert zwar der Ausweg in die Natur, doch erscheint der Abstecher in den Naturraum als Option.

Im vorliegenden Text ist ein Naturausflug nicht mehr möglich, die Natur wird den Figuren nicht einmal mehr als Utopie angeboten. Was übrig bleibt, sind die Erinnerungswege, die sich auf der Suche nach der Persönlichkeit Jakobs und der Ursache seines Todes der Naturmetaphorik bedienen, um zu beschreiben und zu veranschaulichen, was nicht zu erklären und zu beweisen ist:

Er spannte die Haut über den Backenknochen oder die Backenknochen wölbten sich hervor, und das wusste er aber nicht. Das bewegte sich ohne Absicht, ausser dem Zusammenhang von Denken und selbstbewusster Aufsicht, vielleicht lag darunter ein anderer Zusammenhang, hier muss ich sagen „sichere Unachtsamkeit“... als hätte er sein Leben lang im Wald gelebt. Das war auch in der leichten überraschten Neigung, in der sein Blick abgekehrt wurde und auf seine Hände gerichtet: alles was wir als Regel und Vorschrift auswendig wissen und hersagen wenn wir uns bewegen hatte er in sich war in ihm aufgesogen jenseits der Worte, und weil ich einen Namen gesucht hatte, nannte ich ihn „wie eine Katze so unbedenklich“ wissend dass es falsch war [...]. (S. 75)

Jonas' Vergleich zwischen Jakob und einer Katze ist kein Einzelfall. Auch Gesine beschreibt Jakobs Schlaf mit dem eines Tieres: „Er schlief lautlos und

---

<sup>59</sup> „[...] war ich doch jedes Mal überrascht dass er keine Uniformjacke trug mit den silbernen Achselklappen und Rangsternen und Kragenspiegeln: dass ihm so gar nichts anzusehen war von Vorhaben und verlässlicher Beschäftigung.“ (S. 276)

geduldig wie ein Tier.“ (S. 207) Dabei fällt auf, dass von allen Figuren des Romans nur Jakob in die Nähe des Tierreichs gebracht wird.

Abgesehen von Jakob ist auch die Transportwelt in starkem Maße mit Naturmetaphorik belegt, worauf im Folgenden eingegangen werden soll. Bereits am Anfang erscheint der Zugfahrplan entgegen seiner Bestimmung unübersichtlich und chaotisch. Äußere Widrigkeiten wie „der Mangel an Kohle und der schadhafte Zustand vieler Betriebseinrichtungen“ (S. 22) lassen die geplanten Abläufe kollabieren. Von den Eisenbahnstrecken heißt es, sie seien „verfilzt und verknotet“ (S. 22); zuverlässige Aussagen sind mangels Pünktlichkeit nicht mehr möglich. Aus dem Fahrplan wird ein unentwirrbares Geschling voller Kletten, so dass sich Planblatt und Betriebsblatt nicht mehr vergleichen, geschweige denn in Übereinstimmung bringen lassen. Diese sind eher wie ein, wie es im Roman heißt, „nördliches und ein südliches Sternensystem“ (S. 24) und einander ganz und gar nicht ähnlich.

Betrachtet man diese der Natur entnommenen Beschreibungen des Eisenbahnsystems näher, so wird dem Transport Urwüchsigkeit und Unmittelbarkeit nachgesagt, und der Mensch als sein Insasse als Teil dieser ursprünglichen Natur betrachtet. Der Versuch, der Gefahr der ungezügelter Maschinenkraft dadurch zu entgehen, dass der Transport in ein Koordinatennetz von Raum und Zeit gefasst wird, scheitert.<sup>60</sup> Das Koordinatensystem vermag dem Menschen nicht zu helfen, den Transport zu definieren und dadurch zu lenken.

So verwundert es nicht, dass Jakob als Dispatcher innerhalb seines Streckenabschnitts nur noch Schadensbegrenzung betreiben kann und Jöche als Lokomotivführer zwar den Zug anführt, sich jedoch im Vergleich zur Maschinenkraft machtlos fühlt. Der Zug wird während jeder Fahrt von neuem ein Teil von ihm, besser gesagt, Jöche wird ein Teil des Zuges, der in seinem Körper noch lange nach dem Betreten festen Bodens weiterfährt:

Eine Lokomotive ist zahlreiche Tonnen kunstvoll zusammengearbeiteten Stahls mit unmenschlichen Kräften, sie rast wie wild und unaufhaltsam vorwärts auf den Gleisen und kann nicht aus ihnen und knallt in die Weichen mit all ihrem Gewicht,

---

<sup>60</sup> Schließlich wird der Leser bereits auf der zweiten Seite des Romans vom Erzähler auf die „finster[en] massigen Ungeheuer von Güterzugwagen“ und die Lokomotiven, die wie Würmer kriechen, aufmerksam gemacht (S. 8).

das wächst im Quadrat proportional zu ihrer Beschleunigung, die schwere Eile der Kraftmaschine ist spürbar in jedem ihrer Bestandteile: Jöche wollte nicht sagen es sei Angst. Es war das Bewusstsein einer schnellen Gefahr verquickt mit einem herzlichen Rausch von grosser Nüchternheit. Er hatte sich nicht an das Fahren gewöhnen können in zwei Jahren. Er wusste jeden Handgriff auswendig, alle Vorsichten kamen ihm von allein, aber nach dem Dienst sass er gern eine Weile still in einem stehenden Haus an einem unbeweglichen Fenster und liess das Zittern des rasenden Stahls in den Nerven von Unterarmen und Schläfen verebben. (S. 59 f.)

Jöche hat gelernt, mit der Maschine umzugehen und sie zu bedienen; jedoch wird in diesem Abschnitt deutlich, dass es eine Illusion ist, einen solchen Zug im Notfall bändigen zu können. Das Ungezügelte, Tierhafte, Unmenschliche werden im Zusammenhang mit der Maschine hervorgehoben, wobei zu betonen ist, dass es sich hier um den von Menschen erfundenen und zur Perfektion entwickelten Transport handelt – ein Kunstwerk, das nach seiner Vollendung seinen Erfinder offensichtlich einzuverleiben scheint.

Die Maschine verursacht das Gefühl des Rausches bei gleichzeitiger Angst, und der Mensch ist ihr in seiner Existenz ausgeliefert; dabei wird sich zeigen, dass sich die Figuren unabhängig vom Transport nicht mehr definieren können. Sie sind an ihn gekettet. Letzteres wird jedoch von den Romanfiguren selbst als nicht so beängstigend empfunden. Rohlf's gibt in einem seiner inneren Monologe mehr Auskunft darüber, diesmal in Bezug auf das Automobil:

Der Wagen klettert durch den Graben wie ein Bär. Am meisten spürt man seine Kraft, wenn er still zitternd dasteht bei laufendem Motor mit seinem Licht in der Nacht und auf den Absprung wartet. Der ist gar nicht so leicht umzuwerfen. Im Stillstand könnt ich es mir denken. Aber nicht solange ich fahre. (S. 161)

Das Gefühl der Sicherheit entsteht vor allem während der Fahrt, wenn die Geschwindigkeit des Wagens seinen Insassen unantastbar macht. Die Assoziationen Rohlf's vergleichen das Auto zunächst mit einem Bären, einem der stärksten Tiere, und gehen dann zu einem Vergleich mit einer Raubkatze über, deren leuchtende Augen für die Sicht in der Nacht geschaffen sind und deren Sprungkraft mit anschließender Beschleunigung die größte Gefahr für das Opfer bildet.

Indem Rohlf's das Auto, in dem er sitzt, mit den stärksten und gefährlichsten Tieren vergleicht und es mit deren Attributen schmückt, veranschaulicht er den Zusammenhang zwischen Motor und Natur. Der Motor, Inbegriff des Fortschritts, wie Jakob sagt, und der Fortbewegung, kommt auf diese Weise

nicht nur als eigentliche Natur des Menschen in den Blick, sondern der Mensch erscheint auch als ständiger Fahrgast oder Element einer Transportwelt, außerhalb derer er nicht zu denken ist. Er ist immer unterwegs gewesen und wird es bleiben, Beginn und Ende der Reise sind unabsehbar. Damit knüpft auch dieser Roman an den zentralen Gedanken von „Ingrid Babendererde“ an und führt ihn weiter.

Der folgende, in Bezug auf die Naturmetaphorik wichtige Textabschnitt gibt Gesines inneren Monolog während ihrer Zugfahrt mit Jakob nach Jerichow wieder:

Der Wagen versammelte seine steif gespreizten Beine unter sich und räusperte sich in seiner Brust und kriegte das Husten und rollte klappernd in die Strasse zurück, aus der wir gekommen waren, und glitt anmasslich behände alterseigensinnig unter den strahlenden Richtzeigern hindurch auf die Ausfahrtstrasse [...], die Scheinwerfer pflückten Fetzen aus der Nacht ich dachte an Fackeln und rupfte das Klappern von Blech zu schnellen Hufschlägen auseinander [...]. [...] und sah die Gleise scharf sich aufbäumen hinter unserer heulenden Fahrt, zurückbleibende Signale schrien uns hinterher rot rot, der Wald lief weg mit ihnen als hätt er Augen bekommen [...] und wir schwarz durch das Schwarze jagten in dem engen schwankenden Gehäuse, dicht und finster und hoch standen Menschen um uns wie Bäume und schwiegen und ich schwieg und Jakob schwieg und das Land schloss sich ebenmässig über der aufgerissenen Lärmfurche hinter uns um uns zu Stille. (S. 163 f.)

Der Wagen als Pferd, die Gleise als sich wehrende Pferde, der Wald, der davonläuft, gleichzeitig die Zuggäste als schweigende Bäume und inmitten dieses Abschnitts die Lichter, die scheinbar vor der Weiterfahrt warnen, da sie nicht nur rot leuchten, sondern diese Farbe der Warnung und des Anhaltens dem Zug hinterher schreien.

Die Warnung hält jedoch nur kurze Zeit an, denn die Spur des Zuges verwischt und nach einer Weile ist nichts mehr zu hören und zu sehen. Der Zug vermag mit seiner „Lärmfurche“ nur für einen Augenblick gegen die alles umfassende Stille anzugehen. So störend die Geräusche des fahrenden Zuges auch sein mögen, so unheimlich ist die Stille, die sich über allem und alles ausbreitet und die Menschen umgibt. Wenn sich die Furche wieder schließt, verweist nichts mehr auf die Existenz des vorbeigefahrenen Zuges; das ist wohl der Grund, weshalb die Stille so unheimlich ist. Das Land wird durch den Zug verwundet und nur eine zurückbleibende Narbe könnte an diesen Schmerz erinnern; aber der Riss wird eingeebnet und unsichtbar gemacht. Er erscheint aufgehoben in Sprache, in der Beschreibung, die

allenfalls eine Ahnung des verursachten Schmerzes vermitteln kann, im Grunde aber als totes Material in Form eines Textes vorliegt.

Die Fahrt erfolgt in Sprache und führt direkt in die Welt der Sprache, in der erfundene Wortkombinationen wie „Lärmfurche“ ihre Bedeutung in Abgrenzung zur „Stille“ erlangen und weitere Assoziationen hervorrufen, die mitnichten eine Entsprechung in der Wirklichkeit haben. Menschen werden zu Bäumen, Züge zu Pferden, Lichter schreien, und die eigentlich unbeweglichen, da im Erdboden verwurzelten Knicks „rutschen zum Horizont“ (S. 164).

Dies alles betrachtet der Leser aus dem Blickwinkel der verschlafenen Gesine, die diese merkwürdige Beschreibung der vorbeifliegenden Landschaft in ihrem inneren Monolog nur sich selbst erzählt. Es wäre jedoch ein gedanklicher Kurzschluss, von den bisherigen Ausführungen ausgehend auf die Traumdeutung, eine ausgeprägte Subjektivität oder die mehrfach in der Sekundärliteratur zu diesem Roman betonte Polyperspektivik, die sich in den zahlreichen Stimmen äußere, zu schließen.

Was nicht nur an dieser Textstelle, sondern an vielen anderen zentralen Romanpassagen auch sichtbar wird, ist der Umstand, dass die Figuren des Romans zum Zeitpunkt der Reflexionen, Assoziationen und Beschreibungen ausnahmslos in den „Bedingungen der (öffentlichen) Personenbeförderung“ (S. 69) agieren, das heißt sich in Transportmitteln befinden und von diesem beweglichen Standpunkt aus ihre Betrachtungen anstellen.

Man kann sagen, dass erst die Bewegung durch die Landschaft, die auf der Metaebene die Bewegung durch den Text entspricht, die Reflexionen in Gang setzt. Die zahlreichen Fahrten durch den Raum lassen ein Verkehrsnetz entstehen, das dem Text als Gewebe gleichkommt, in dem einzelne Segmente ihre Bedeutungen im Bezug zu allen anderen gewinnen:

Was ein Ausdruck bedeutet, ist ihm nicht auf die Stirn geschrieben und kann nur auf dem Umweg über alle anderen Ausdrücke ermittelt werden. Der Sinn einer poetischen (wie jeder anderen) Komposition enthüllt sich nicht unmittelbar aus der Positivität der >Marken<, sondern durch den Nachvollzug der Beziehungen, die sie zu allen anderen >Marken< unterhalten. [...] Den >Gesamtsinn< eines Textes

verstehen heißt dann, der Spur seiner Verwebung zu folgen und sie als Generationsprozeß zu reflektieren.<sup>61</sup>

In Johnsons Text erfolgt eine „Verwebung“, und diese gewinnt im Laufe des Romans an inhaltlicher Dichte, sie suggeriert, einen Gesamtsinn anzusteuern, nur um am Ende auf den Anfang des Romans zu verweisen und somit ein Ergebnis als Ziel und Sinn des Ganzen zu verweigern. Die Fahrten führen zu keinem Ziel, zu keinem Ort, an dem ein endgültiges Anhalten und Aussteigen möglich wäre.

Dadurch vermeidet Johnson eine Antwort, der man irgendeine Art von Metaphysik vorwerfen könnte. Greg Bond verweist in seinem klugen Aufsatz zu den Raumin szenierungen bei Johnson auf diesen Aspekt, den er als ein „Muster des Wegwohinreisens“<sup>62</sup> bezeichnet.

## 2.2 Die Natur als zweidimensionales System von Punkten und Strichen

Die Umgebung von Jerichow wird anhand jener Karte beschrieben, die Rohlf unter dem Leselicht im Auto studiert. Der Bezug zur Natur ist mittelbar, da die Interpretation der Karte eine genaue Kenntnis der Landschaft suggeriert. Gezeigt wird, dass die direkte Übersetzung von Zeichen, wie Punkten und Strichen, die unterschiedlich angeordnet sind, in den geographischen Raum gelingen kann. Eine Orientierung wird möglich, und man kann sich sogar als Fremder auf diese Weise zurechtfinden:

Eckige spitze Haken in dunkleren Feldern mit dünnen Strichen gegliedert bedeuten Nadelwald mit Gestellwegen, runde Laubwald. Die Punkte nebeneinander auf heller Fläche sind Wiesen, feinere Striche Gräben, Löcher im Stich Wasser eingebohrt von kreisenden Eisbergen, sträubige zierliche Strichrosen mit Zahlen welliges Ackerland mit Höhenangabe, parallele Striche in Abstand einfach oder aussen mit Zacken bestückt die Kunststrassen erster und zweiter Ordnung, die Striche mit Verdickungen Wege auf Dämmen, weiss ausgesparte Ortsgebiete mit schwarzen Quadrern herausgerodet aus dem Wald frassen ihn auf. (S. 185)

---

<sup>61</sup> Frank, Manfred: Der unendliche Text. In ders: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt a.M. 1979, S. 163–200, hier S. 166.

<sup>62</sup> Bond, Greg: „weil es ein Haus ist, das fährt.“ Raumin szenierungen in Uwe Johnsons Werk. In: Johnson-Jahrbuch. Bd. 3/1996, S. 72–96, hier S. 79.



Die Bewegung durch Zeit und Raum erscheint auf Papier festgehalten, was den Gang durch die Geschichte jederzeit wiederholbar und damit reproduzierbar zu machen scheint. Er kann nicht verloren gehen; dabei sollte betont werden, dass die lineare und schlüssige Herleitung der geologischen und geographischen sowie der geschichtlichen Entwicklungen eine Erfindung des Menschen ist, genauso wie es die ausgefeilten Landkarten sind.

Das Besondere an den Landkarten-Ausführungen Rohlf's ist dessen Feststellung, dass diese Karten für den Fremden die Basis für die Lesbarkeit der Landschaft und der Natur bilden:

Wer diese anmutig schwingende Landschaft durchstreift macht sich in den seltensten Fällen klar was aber allenfalls zu einer erweiterten Allgemeinbildung gehören mag und was die Heimatbücher oder Wanderkarten immerhin dem Badegast oder Ferienreisenden an die Hand geben sollen, wenn die sich vorfinden in einem Land ohne mächtige Höhenzüge oder übersehbare Flächen und wissen nicht wie sie nennen sollen was ihnen vorkommt unter dem Himmel, der über der Landschaft ist. (S. 185)

Die Landkarte liefert die Benennungen für die Erscheinungen in der Natur, vermittelt einen Begriff von den Dingen und leistet insofern die Übersetzung von den willkürlichen Zeichen – den Strichen und Punkten – ins Naturhafte. Es zeigt sich, dass die Natur nicht als Referenz für ihre Umsetzung in Schrift fungiert, sondern die Schrift für das menschliche Bewusstsein den Ausgang jeglicher Kenntnis und Erkenntnis bildet.

Die Übersetzung von der Landkarte in die Natur erfolgt in einem Dreierschritt:

- a) Auf dem Plan sind abgesehen von Ortsnamen Zeichen und Symbole angeordnet, deren Bedeutungen in einem gesonderten Abschnitt der Zeichen- oder Symbolerklärung entschlüsselt werden.
- b) Erst durch den Schlüssel lassen sich die Landkarten angemessen interpretieren.
- c) Der Kartenbenutzer bzw. -leser vermag mit der richtigen Deutung der Karte sich in der Landschaft zu bewegen, ohne dabei die Orientierung zu verlieren.

## 2.3 Die Katze als Allegorie der Natur<sup>63</sup>

In der Rhetorik wird die Allegorie als weitergeführte Metapher betrachtet, wobei das Bild nicht an die Stelle eines einzelnen Begriffes, sondern eines ganzen Gedankens, einer Idee oder auch einer Gedankenreihe tritt. Sie kann aus aneinandergereihten Metaphern bestehen, die derselben Bildsphäre angehören.<sup>64</sup>

Michael Hofmann versteht die Katze als eine Allegorie der Natur, Johnson hat sie als die „Katze Erinnerung“ bezeichnet, Eberhard Fahlke verwendet letztere Bezeichnung als Titel für seine Chronik von Uwe Johnson<sup>65</sup>. Die Positionen liegen nicht weit auseinander, ganz im Gegenteil. Erinnerung, Katze und Natur stehen in einem argumentativen Zusammenhang, den es im Folgenden zu veranschaulichen gilt.

Eberhard Fahlke fasst die einzelnen Elemente des Katzenbildes wie folgt zusammen:

[...] die Katze als Inbegriff des Lebendigen und Unabhängigen, als Bekundung eines Zu-Hause-Angekommen-Seins, als metaphorischen Verweis auf Gedächtnis.<sup>66</sup>

Das Gedächtnis, die Erinnerung einschließlich all ihrer Implikationen mit einer Katze zu vergleichen bedeutet, sich des rhetorischen Mittels der *evidentia*, des Vor-Augen-Stellens zu bedienen. Auf diese Weise leuchtet ein und wird für den Leser nachvollziehbar, was bei genauerer Betrachtung keine reale Beziehung zueinander hat und seine willkürliche Verbindung einer sprachlichen Struktur verdankt.

Dieser Vergleich zwischen Erinnerung und Katze ist jedoch problematisch, denn selbst wenn der Prozess des Sich-Erinnerns einer Katze gleich sprunghaft, frei und launisch ist, so ist er doch ein Prozess der Reflexion – ein Prozess des Assoziierens, Vergleichens, Relativierens und Korrigierens. Die Struktur der Erinnerung ist die des metaphorischen Tauschs, geprägt von rhetorischen Mitteln. Das reflexive Verb „sich erinnern“ veranschaulicht das Dilemma des Erinnerungsprojekts der Romanpersonen. Damit der Erinnerungsprozess stattfinden kann, wird in Form des Pronomens „sich“ ein

<sup>63</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson, S. 128.

<sup>64</sup> Ueding, Gert: Grundriss der Rhetorik, S. 296.

<sup>65</sup> Fahlke, Eberhard: Die Katze Erinnerung. Uwe Johnson – Eine Chronik in Briefen und Bildern. Frankfurt a.M. 1994.

<sup>66</sup> Fahlke, Eberhard: Die Katze auf den Schultern des Riesen. Uwe Johnsons Serendip-Suche. In: Sprache im Technischen Zeitalter. Bd. 27 (1989), S. 315-331, hier S. 320.

Referent vorausgesetzt, auf den man sich beziehen kann: ohne einen Referenten gibt es keine Erinnerung. Dies impliziert die Struktur des reflexiven Verbs.

An dieser Stelle tritt nun das immer wiederkehrende Motiv des Spiegels auf, in dem sich nicht nur die einzelnen Personen spiegeln, sondern auch die Katze ein Exemplar ihrer Gattung wahrnimmt. Selbstverständlich vermag die Katze als unreflektiertes Wesen nicht den gedanklichen Transfer zu leisten, vom Spiegelbild auf sich selbst als den Referenten zu schließen.<sup>67</sup> Darum geht es in dieser Szene auch nicht; denn wie es im Text steht, gerät die Katze in den Blick des Spiegelbilds. Letzteres erscheint als der eigentliche Akteur und Referent, nicht die Katze vor dem Spiegel. Die Erinnerung erhält mit dem Bezug zur Katze einen fassbaren Körper. Wir werden im Weiteren sehen, dass dieser Körper mittels Reflexion entsteht und nicht präsemiotisch existiert.

Die Szene vor dem Spiegel in Gesines ehemaligem Zimmer enthält in nuce die ganze Problematik des Zusammenhangs zwischen Erinnerung, Katze und Natur. Denn hier geht es nicht in erster Linie um die Allegorie der Natur, sondern um die Beziehung zwischen Katze und Spiegelbild:

Die Katze sprang auf Jakobs Truhe, das war ein dumpfes Aufklopfen. Sie reckte sich und geriet dabei in den Blick ihres Spiegelbildes. (S. 206)

Eine Katze erkennt mit ihren Augen nur Bewegungen. Sie gerät „in den Blick“ der Reflexion und wird von ihr gefangen genommen. Sie kann jedoch ihr Spiegelbild nur in der Bewegung wahrnehmen. Die Bewegung der Reflexion ist diejenige, welche die Bewegung der Sprache wiedergibt. Die Wahrnehmung des Bildes erfolgt erst mit der Bewegung der Sprache.

Man könnte einwenden, dass sich die Katze zuerst bewegen müsse, um ein Bild im Spiegel vorzufinden, und damit wäre sie als Referenz des Abbildes zu betrachten; jedoch könnte sie sich erst durch die Reflexion ein Bild von sich selbst machen: das Ich und mein Bild. Die Katze als ein unreflektiertes

---

<sup>67</sup> Die Katze kann aus diesem Grund nicht mit einem Spiegel umgehen, im Gegensatz zum Menschen, von dem es bei Umberto Eco heißt: „Die Gattung weiß heute die Spiegel gerade deswegen zu gebrauchen, weil sie weiß, daß im Spiegel kein Mensch ist und daß der, auf den rechts und links zu beziehen sind, der Betrachtende ist und nicht dessen (virtuelles) Ebenbild, das den Betrachter zu betrachten scheint.“ (Eco, Umberto: Über Spiegel. In ders: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien 1988, S. 26–61, hier S. 33)

Wesen kennt jedoch kein „Ich“ und kann das Spiegelbild nicht als ihr persönliches Abbild erkennen.

Wenn aber anstelle der Katze die Erinnerung oder das Gedächtnis eingesetzt wird, dann zeigt sich die Problematik des Erinnerungsprojekts in den „Mutmassungen über Jakob“ sehr deutlich. Die Bewegung der Erinnerung spiegelt sich im Text und wird vom eigenen Abbild in den Bann gezogen. Das Bild ermöglicht eine Identifikation durch den Transfer der Bildeigenschaften auf den Referenten vor dem Spiegel. Letzterer erhält auf diese Weise zum ersten Mal einen Eindruck von sich selbst, macht sich erstmals ein Bild von sich und wird dadurch zu einer „realen“ Erscheinung. Die Erinnerung wird durch den Text gebannt und erhält als Gegenleistung, auf Grund des Reflexionsprozesses, den der Text leistet, einen Eindruck von sich selbst. Sie gewinnt ihre Authentizität, Erscheinung und Evidenz, die sie braucht, um zu überzeugen, durch den Spiegel.

Wenn nun die Vorstellung vom Ich erst durch ein Bild entsteht, wird auch das Ich als ein Produkt der sprachlichen Bewegung entlarvt. Von dieser Bewegung sind alle Figuren des Romans betroffen, denn sie erinnern sich nicht nur an Jakob und reflektieren nicht nur über ihn, sondern auch an und über sich selbst. Sie werfen einen Blick auf ihre eigene Person und liefern Interpretationen ihres Ichs.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass diese angestrebte Reproduktion eine erste Produktion ist, denn dieses Ich hat es vorher in der vorliegenden Form nicht gegeben. Es entsteht in der Reflexion. Als ein Beispiel dafür unter vielen kann man die folgende Textstelle aus einem inneren Monolog Gesines heranziehen:

Ich stehe auf der Strasse und betrachte mein Spiegelbild im Schaufenster des Zigarettenladens: da steht eine junge Frauensperson im Trenchcoat und wartet mit den Händen in den Taschen Kragen hoch, unauffällig hält sie die Nase gerade, was ist denn (so stehe ich da). Habe ich Angst? Sie rührt sich nicht. Habe ich mich geirrt? so darf ich nicht aussehen. Ich sehe aus wie eine, die wartet auf den Bus. Wie ich mich einschätze werde ich mit dem nächsten Bus hier wegfahren: als wollte ich wohin. (S. 143 f.)

Gesine spricht von ihrem Spiegelbild in der dritten Person Singular, als sähe sie im Fenster das Bild einer anderen Person. Sie betrachtet ihr Bild als ein unabhängiges, gleichberechtigtes und lebendiges Wesen, anhand dessen Erscheinung und Ausdruck sie Rückschlüsse über ihre eigene Person zieht.

Gesine nimmt anhand der Spiegelung bewusste Korrekturen an ihrem Äußeren vor, indem sie sich Fragen über ihre Intentionen und Emotionen stellt und diese mit der äußeren Erscheinung in Einklang zu bringen versucht. Ihr Spiegelbild wird zum fremden Betrachter, der sie in Augenschein nimmt.

An der Figur Jakob wird deutlich, dass sich dieses von den anderen Figuren angestrebte Spiegelbild, die Rekonstruktion Jakobs, gegenüber dem Sich-Spiegelnden verselbstständigt hat. Es ist jene Situation des „Spiegels ohne Stanniol“ eingetreten, von der bereits Manfred Frank spricht. Die Referenz zu einem Sein außerhalb des Spiegels bzw. der Reflexion ist nicht möglich, da die Bewegung der Sprache erst durch den Tod bzw. den Mangel in Gang gesetzt wird. Um diesen Mangel, den alle Figuren spüren, zu überwinden, wird die Sprache in Bewegung gesetzt.

## 2.4 Innenraum – Außenraum

Einer der wichtigsten Räume dieses Romans ist Cresspahls Haus in Jerichow, da auf die detaillierte Beschreibung dieser räumlichen Gegebenheiten sehr viel Erzählzeit verwendet wird. Das Haus steht in der „Märchenstadt“ Jerichow, welche aus „[...] *tausend und ein* [Hervorhebung durch d.V.] Haus an der mecklenburgischen Ostseeküste, wohin der Wind grau und rauh kam das ganze Jahr... [...]“ (S. 15) besteht. Bereits wenige Seiten zuvor betont Gesine in ihrem inneren Monolog ebenfalls den grauen und rauen Wind, der vom Meer kommt und „hinweg über ihn [Cresspahl, A.d.V.] und das Haus“ (S. 9) weht.

Der Bedeutungsreichtum der Farbe Grau ist groß und reicht vom Alter und dem Wetter, von Zeitangaben und menschlichen Stimmungen bis hin zur Farbsymbolik. Grau steht für den Ursprung aller Farben, die es in sich vereint, und es verweist auf Urzeiten, Beständigkeit, auf schon immer Dagewesenes. Cresspahl mit seinen grauen Augen und das Haus erscheinen als ein Teil des schon immer wehenden Windes. Dem Leser wird

der Eindruck eines Ortes vermittelt, der zeitlos und unverrückbar ist, an den man jederzeit zurückkehren kann. Jonas stellt sich, als er zum ersten Mal in Gesines Elternhaus weilt, bei diesem Besuch in Jerichow die Frage nach der Bedeutung eines Hauses:

Warum war Cresspahl nicht ausser Landes gegangen. Weil er ein Haus hatte. Was bedeutet ein Haus. Das weiss ich nicht: sagte Jonas sich befriedigt. (S. 174 f.)

Und dennoch erfährt der Leser nicht nur über die Umgebung des Hauses und die Stadt Jerichow einiges, sondern auch über die innere Struktur des Hauses von Cresspahl:

Das Zimmer mit der Schreibmaschine hatte drei Ausgänge: den einen zur Küche, den anderen zu Cresspahl und den dritten durch eine winzige Kammer in die Werkstatt. Es war Gesines Zimmer gewesen. (S. 203)

Diese Beschreibung entspricht jenen Forderungen Johnsons an die Wohnung eines Schriftstellers, die er in den „Begleitumständen“ stellt: „Für einen Schriftsteller gilt die Regel: Deine Wohnung habe drei Ausgänge, drei Türen aus Stahl.“ (BU, S. 155)

Die Aufteilung des Hauses von Cresspahl in fünf Räume erinnert aber auch an Quintilians Beschreibung der *memoria*:

[...] daß das Gedächtnis dadurch gestützt wird, daß man feste Plätze bezeichnet, an denen die Vorstellungen haften, und das wird jeder nach seiner eigenen Erfahrung glauben. Denn wenn wir nach einer gewissen Zeit an irgendwelche Örtlichkeiten zurückkehren, erkennen wir nicht nur diese selbst wieder, sondern erinnern uns auch daran, was wir dort getan haben, auch fallen uns Personen wieder ein, ja zuweilen kehren gar die Gedanken in unseren Geist zurück, die wir uns dort gemacht haben. [...] So wählen sie denn Örtlichkeiten aus, die möglichst geräumig und recht abwechslungsreich und einprägsam ausgestattet sind, etwa ein großes Haus, das in viele Räume zerfällt.<sup>68</sup>

Nach diesem Prinzip strukturiert Cresspahl Jakobs Rede, als räume er die einzelnen Redeteile in seinen siebentürigen Schrank:

„ja“: sagte er, wenn Jakob eine Sache zu Ende erklärt hatte, „Ja“ in einer umsichtigen arbeitsamen Art, die jedes Stück der Neuigkeiten allseits umwandte und prüfte und weglegte an den zugehörigen Ort als ordne er das Gehörte Stück für Stück in die Fächer seines siebentürigen Schrankes. (S. 221)

Die Redeteile bzw. die Informationen werden sortiert, aufgeräumt; und bei Bedarf lassen sie sich im Schrank wieder finden und einer Tischdecke vergleichbar herausholen, womit eine plastische und auch erheiternde

<sup>68</sup> Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt 1972, hier XI 2, 17–18, S. 593.

Vorstellung des Gedächtnisses geliefert wird. Ein weiterer Verweis auf das Haus von Cresspahl als den Ort des Gedächtnisses ist die Katze, die in ihrer Funktion als Erinnerung ihr Zuhause im Gedächtnis hat.

Im Kontrast zu Cresspahls Haus stehen die fahrbaren Gehäuse, die mehrfach im Text auftauchen. Das Wort „Gehäuse“ ist etymologisch als das Kollektiv zu „Haus“ zu verstehen; in unserem Zusammenhang steht es wohl für eine Variante des Hauses.<sup>69</sup> Diese vermag auf Grund der Begradigung der Unebenheiten durch die Gleise durch die Landschaft zu fahren<sup>70</sup>; sie ist nicht nur reich an Kunst, sondern auch durch höchste Kunstfertigkeit entstanden.

### **3 Rhetorische Analyse von Ähnlichkeiten, Vergleichen, Evidentia und Zitaten**

Nach diesen ausführlich behandelten Beispielen stellt sich die Frage, weshalb dieser Text bei der Beschreibung des Transports auf Naturbilder zurückgreift und weshalb zur gleichen Zeit die Natur nur aus der Sicht des Transports beschrieben wird?

Deutlich wird in den zitierten Textabschnitten lediglich, dass der Mensch, ganz gleich, wie er sich zu beschreiben und zu erklären bemüht, in und mit *metaphora* handelt. Die permanenten Hinweise auf Ähnlichkeiten, Vergleichsverfahren, Evidentia, Allegorien und literarische Vorlagen, die zitiert werden, veranschaulichen auf bemerkenswerte Weise, dass die Bewusstsein erzeugende Bewegung des metaphorischen Tauschs als Ursprung und Wesen der Sprache ohne den Rekurs auf diejenigen Bilder aus der Natur nicht angemessen beschrieben werden kann, die jene Assoziationen unverstellter Kreatürlichkeit vermitteln sollen, die bislang der Utopie der vom Menschen unberührten Natur zugesprochen wurde.

---

<sup>69</sup> Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. De Gruyter: Berlin, New York 1989, S. 252.

<sup>70</sup> Der Hinweis auf die Nivellierung und Neutralisierung der Bodenunebenheiten durch die Schienen ist Benjamin Jeßings Arbeit entnommen. (Jeßing, Benjamin: Konstruktion und Eingedenken, S. 146)

Gleichzeitig wird die Natur sowohl durch den Transport als auch mit Übersetzungen in Landkarten beschrieben, so dass gezeigt wird, dass jede Darstellung der Natur, jede Rede von Natur, eine metaphorische Rede ist, der Verschiebungsprozesse zugrunde liegen. Bilder werden beliebig von dem einen Bereich auf den anderen übertragen. Das, was sie miteinander verbindet, ist der ständige Vergleich, der Versuch, mittels Sprache vor Augen zu stellen und nachvollziehbar zu machen. Die Hoffnung, unmittelbar zu sprechen, eine Sprache zu sprechen, die unmittelbar bedeutet, das heißt die Bedeutung aus keiner Übertragung gewinnt, ist diesem Roman nicht eingeschrieben, so dass er in seiner Kernaussage dem Erstlingswerk gleicht.

Der Gedanke von der Natürlichkeit des Transports parallel zur Sprachthematik wird im Roman bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt in aller Konsequenz ausgeführt. Der Erzähler beschreibt mit den folgenden Worten die von Jakob zu betreuende Strecke:

Aus den breiten Fenstern des hohen fahlroten Turms am Rangierbahnhof sah er die verschlungenen Gleisstränge bis zur Elbebrücke, klein und schnell rollten die schweren Züge unter ihm, die Rangierbrigaden schoben und zogen das weite Feld einzelner Wagen und Wagengruppen zu langen Zügen zusammen mit Laufen und Pfeifen und Hin und Her neben der kurzen breiten Maschine, aus den Hallen sprang Hammerlärm dünn und scharf in das dicke Fauchen von Dampf. Über die Elbe aber zwischen den Masten und Drähten der elektrischen Sprechleitung lief seine Strecke weit hinter den nebelweichen Horizont immer an der Westgrenze des Staates entlang. Die Anlage der Geleise zwischen den Blockstellen und Meldestationen und Bahnhöfen hing als abgekürzte stilisierte Blaupause vor ihm über den Lautsprechern, und wenn von irgend wo aus der weiten Ebene der Zug angemeldet und abgefragt wurde von der dienstlichen Formelsprache der entfernten Stimmen, erdachte Jakob sich den Anblick des unsichtbaren Bahnhofs und die Signale vor dem Zug, der für ihn eine Chiffre war aus Kennbuchstaben und einer Nummer [...]. (S. 21 f.)

Das Arbeiten der Rangierer gleicht auf der Metaebene der Beschreibung der Schriftstellertätigkeit: Worte und Wortgruppen werden zu Sätzen zusammengefügt, die auf den „verschlungenen Gleissträngen“ jenes Gewebe des Textes produzieren, von dem bereits die Rede war. Noch hat es den Anschein, als habe Jakob von der Höhe seines Turms den Überblick über die Abläufe auf den Gleisen, es sieht alles „klein“, „schnell“ und leicht aus.

In dieser Beschreibung werden wie selbstverständlich vier verschiedene Themen des Romans in Analogie zueinander gesetzt: Sprache, Züge/Gleise, Grenze und die Blaupause als ein Abbild dieses Systems. Es fällt natürlich



auf und ist für die Interpretation von Bedeutung, dass ausgerechnet die zu betreuende Strecke des Protagonisten Jakob parallel zur Westgrenze des Landes verläuft. Das Nebeneinander der Schienen und der Grenze wird durch ebenfalls parallel verlaufende Sprechleitungen ergänzt, so dass der Eindruck entsteht, dass das eine für das andere zu nehmen sei.

Das *tertium comparationis* liegt Jakob als „abgekürzte stilisierte Blaupause“ vor und bildet wiederum die Grundlage für alle Meldungen von Lautsprecher zu Lautsprecher; dabei ist zu beachten, dass innerhalb des Dispatcher-Systems ein Zug nur als „eine Chiffre [...] aus Kennbuchstaben und einer Nummer“ existiert. Die Identifikation erfolgt über ein semiotisches System, das seinen Eingang in jenen Zeichnungen mit „senkrechten und waagerechten Linien“ (S. 20) findet, die Jakob während der Arbeit anfertigen muss.

Die entsprechende Parallele zu den Zeichnungen Jakobs bildet Jonas' Wahrnehmung des selbstverfassten Textes:

Schon beim Nachsehen der ersten Seiten merkte Jonas dass er nur die Oberfläche eines Zeichengewebes wahrnahm, das waagrecht und senkrecht gegliedert war und von dieser Regelmässigkeit her eben nicht zu verstehen. Er achtete auf Schreibfehler und den Bau der Sätze; er fühlte sich nicht imstande den Inhalt noch einmal zu denken. (S. 174)

Ohne Inhalt bleibt die Struktur des Textes übrig, die zwar zunächst als Oberfläche deklariert wird, jedoch ohne erkennbaren oder denkbaren Inhalt als ein Darunter zur einzigen Aussage des Textes wird.

## IV Überleitung

Die Interpretation der „Mutmassungen über Jakob“ hat gezeigt, dass die Suche nach einer Identität, die in sich schlüssig ist, scheitern muss. So steht die Identitätsthematik nicht nur in „Ingrid Babendererde“ im Mittelpunkt, sondern auch in den „Mutmassungen über Jakob“.

Der Versuch der Texte, eine in sich harmonische und mit sich im Einklang stehende Gestalt zu konstruieren, entspringt auf der Metaebene dem Wunsch, das sich selbst bedeutende Wort zu finden. Allein dieses Wort, das vor Bedeutungsverschiebungen und Fremdeinflüssen gefeit ist, nicht im Sinne der Ideologie missbraucht wird und frei von Interessen ist, könnte die Grenze aufheben.

Diesen Grundgedanken verfolgend bemühen sich die „Mutmassungen“ im Zusammenspiel der drei Erzählgesten des Monologs, Dialogs und der Erzählpartien ein Gesamtbild zu entwerfen, das sowohl auf der Textebene als auch auf der Handlungsebene schlüssig ist. Die Gesten schließen aneinander an, schaffen auf diese Weise Verbindungen und produzieren weiteren Text, wie dies in den „Begleitumständen“ anhand des Bibelausschnitts<sup>71</sup> dargestellt wird:

Gerade der unablässige Wechsel der drei Gesten, auf- und abgerufen von der fortschreitenden Erzählung, errichtete ein Nacheinander in der Zeit, so wasserdicht, so feuerfest, so farbecht wie es das Muster bietet: ‚Und Kain wohnte seinem Weibe bei; da ward sie schwanger und gebar den Henoah. Und er ward Erbauer einer Stadt; die nannte er nach seines Sohnes Namen Henoah. Dem Henoah wurde Irad geboren; Irad aber zeugte Mehujajel, Mehujajel zeugte Methusael, Methusael zeugte Lamech.‘ (BU, S. 139 f.)

Diese Verwebungen der Erzählgesten<sup>72</sup> können bei Johnson unendlich fortgeführt werden, da sie nur Teilbedeutungen schaffen, dadurch aber kein lückenloses und kohärentes Ganzes entstehen kann. Diese Bewegung kann kein Ziel in Aussicht stellen, so dass durch die Rückführung des Romanschlusses an den Anfang sogar eine unendliche Annäherung an eine Wahrheit verweigert wird. Am Ende des Romans wird der Leser auf den Ausgangssatz, „Aber Jakob ist immer quer über die Gleise gegangen.“ (MJ,

<sup>71</sup> 1. Mose 4, Vers 17–18.

<sup>72</sup> Diese bilden auf der Textebene ein Nacheinander, aber auf der Inhaltsebene beschreiben sie meist Ereignisse, die parallel zueinander verlaufen.

S. 7), zurückverwiesen, und eine erneute Aneinanderreihung und Überlagerung von Geschichten beginnt, die den zahlreichen Erdschichten und Ablagerungen der Umgebung Jerichows gleicht.

Das Textgewebe findet seine Parallele im Transportnetz, das sich während der Romanhandlung kontinuierlich ausbreitet, verselbstständigt und nach und nach alle Bestandteile der Handlung – einschließlich der Personen – erfasst. Wie im Abschnitt über die Natur (2.1) ausführlich dargestellt wurde, übernimmt der Transport den Naturraum, indem ihm die Eigenschaften der urwüchsigen, kraftvollen und unverstellten Natur zugesprochen werden. Die Polarisierung zwischen Naturraum und Zivilisation wird verweigert, und der im Roman angedeutete Gegensatz zwischen Liebe und Politik / Dispatcherdienst wird durch die Selbstreflexivität des Textes verworfen.

Der naturhafte Transport in den „Mutmassungen“ unterscheidet nicht zwischen diesen Bereichen und widerspricht insofern Foucaults Aussage von der „stummen Sakralisierung“ der gegensätzlichen Räume:

Trotz aller Techniken, die ihn besetzen, und dem ganzen Wissensnetz, das ihn bestimmen oder formalisieren läßt, ist der zeitgenössische Raum wohl noch nicht gänzlich entsakralisiert. [...] Vielleicht ist unser Leben noch von Entgegensetzungen geleitet, an die man nicht rühren kann, an die sich die Institutionen und die Praktiken noch nicht herangewagt haben. Entgegensetzungen, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: z.B. zwischen dem Raum der Familie und dem gesellschaftlichen Raum, zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum, zwischen dem Raum der Freiheit und dem Raum der Arbeit. Alle diese Gegensätze leben noch von einer stummen Sakralisierung.<sup>73</sup>

Der Text der „Mutmassungen“ wird jedoch nur auf den ersten Blick durch die Gegensätzlichkeit der verschiedenen Räume, der Natur und der Zivilisation, strukturiert, denn auf der formalen Ebene zeigt sich, dass dieser Gegensatz ohne Ausnahme durch die „zweispurige“, das heißt zweideutige Sprache der Hinterbliebenen entsteht.

Selbst das in der vorliegenden Arbeit als „Innenraum“ bezeichnete Haus von Cresspahl, das den Personen des Romans als Zufluchtsort vor der Politik und als Zuhause dient, wird als ein literarisch generierter Raum bloßgestellt: Cresspahls Schrank, in dem die Redeteile aufbewahrt werden; die Katze

---

<sup>73</sup> Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam Verlag 1990, S. 34–46, hier S. 37.

Erinnerung, die als literarisches Konstrukt gekennzeichnet ist<sup>74</sup>; die Ziegeleistraße als Adresse, bei der man durch das Motiv der Ziegelherstellung auf den Turmbau von Babylon verwiesen wird<sup>75</sup>; die Anordnung der Zimmer im Sinne der *memoria* und letztlich die aus 1001 Häusern bestehende „Märchenstadt“ Jerichow. Alles deutet darauf hin, dass sich das Haus Cresspahls in seiner sprachlichen Verfasstheit in keiner Weise von den beweglichen „Gehäusen“ des Transports unterscheidet.

Ähnlich ist das Verhältnis zwischen Jakob und dem Transport strukturiert. Alles, was der Leser über Jakob erfährt, wird ihm von den Sprechenden und dem Erzähler vermittelt. Die Aussagen dieser Figuren haben die Intention gemeinsam, Jakob als anmutiges, mit sich im Einklang stehendes Wesen darzustellen, das der Urwüchsigkeit des Transports widerstehen und jede schwierige Situation meistern kann. Sie unternehmen den verzweifeltsten Versuch, der von der Zwei- bzw. Mehrdeutigkeit geprägten Zivilisation eine Einheit, das heißt eine Identität entgegenzuhalten.

Die Existenz eines solchen harmonischen Wesens bedeutet für jeden einzelnen Sprecher aus der eigenen Perspektive heraus die Möglichkeit einer Rückbindung an eine Authentizität, die diese entbehrt. Die Personen sind sich ihres Mangels an „Wirklichkeit des Lebens“ keineswegs in dieser Radikalität bewusst; vielmehr sind es die verschiedenen Entwürfe der Vorstellungen von Jakob, die das Leiden ihrer „Zeichner“ am Evidenzmangel bloßstellen. Jakob soll Herr über den Zugverkehr sein und wird gerade durch die zahlreichen Vergleiche, Bilder, Interpretationen und Zuschreibungen der Sprecher zum Transportgut der *metaphora*.

Betrachtet man das Verhältnis zwischen den Hinterbliebenen und dem Transport, so wird klar, dass der Bezug der Figuren auf einen Naturraum bzw. einen Raum jenseits der Bedeutungsvielfalt auf Grund seiner Identität mit dem Transportnetz nicht möglich ist. Jakob als Garant einer Verbindung

---

<sup>74</sup> Das Fell der Katze wird im Roman wie folgt beschrieben: „CRESSPAHLS KATZE HATTE ein graugrünes Fell. Von der Schwanzspitze über den Rücken lief eine schwarze Zeichnung ihr auf den Kopf in immer blässeren Flecken, aber unter der Nase fing sie an weiss zu sein und war weiss an ihrer Brust und an ihrem Bauch bis zur Unterseite des Schwanzes.“ (MJ, S. 167)

<sup>75</sup> Mit dem Hinweis auf die für den Turmbau nötigen Ziegel ist auch der Aspekt der Sprachenvielfalt verbunden, der sich in der Zusammenkunft aller Personen – ausgenommen Jöches – widerspiegelt.

des Menschen mit der Wirklichkeit hat sich ebenfalls als ein Produkt des metaphorischen Tauschs und der Kreativität der Hinterbliebenen entpuppt.

Nun geht es um die Positionen der Sprecher in diesem plastischen, durch die Schichtungen des Gesprochenen Raum gewordenen Text. Im Laufe der Interpretation hat sich gezeigt, dass ihre Identitätsentwürfe zu Jakob nicht als mimetische Spiegelbilder der Hinterbliebenen zu nehmen sind, sondern dass die Personen durch die bemühte Erinnerung an einen Verstorbenen je einen Herrn „Wünschenswert“ kreieren, der wiederum jene Eigenschaften in sich vereinigt, die sie gerne an sich selbst sähen. Sie entwerfen mit dem Bild von Jakob ihr eigenes ersehntes Spiegelbild, mit dem sie durch Vergleich und Identifizierung ein Bewusstsein von der eigenen Person erlangen. Sie verschaffen sich auf diese Weise ein Bild ihrer selbst, wobei sich das Selbst in einem letzten Schritt als eine Spiegelproduktion herausstellt.

Die rhetorische Qualität dieses Romans entfaltet sich aus dem Einwand gegen den unerklärten und unerklärbaren Tod zu Anfang, übernimmt durch die Aneignung der Naturbilder ebenfalls ihre Urwüchsigkeit, breitet sich durch die Verkettung der Einzelinformationen aus und sorgt in Folge für einen plastischen Raum, in welchem der Mensch verankert wird. Am Ende des Romans bleibt nichts zurück, was sich außerhalb der Sprachbewegungen positionieren könnte. Das Ende schließt an den Anfang an und macht den vollendeten Roman zu einem ästhetischen Einwand gegen den Tod.

Die Suche nach Identität setzt sich auch in Johnsons nächstem Roman, „Das dritte Buch über Achim“, fort. Sie drückt sich sowohl auf der Erzählebene als auch auf der Handlungsebene in der Frage nach einem angemessenen Anfang aus. Denn ein rechter Anfang bedingt den Fortlauf der Geschichte und bestimmt im Voraus bereits das Ende. So lässt sich die Vorstellung von einem „runden Buch“ wiedergeben.

Auf der Handlungsebene wird der zum Scheitern verurteilte Versuch unternommen, über den Radrennfahrer Achim eine in sich schlüssige Biographie zu schreiben. Für dieses Projekt muss der Journalist Karsch am Ende seiner Recherchen eine Auswahl in seiner umfangreichen Zettelsammlung treffen und daraus ein konsistentes Bild von Achim

entwickeln. Der von Johnson in den „Begleitumständen“ zitierte Karl Pestalozzi pointiert Karschs Problem:

Karschs Schwierigkeiten liegen jedoch nicht in der möglichst lückenlosen Dokumentation. Zur Ordnung des Materials braucht er ein Auswahlprinzip und einen roten Faden. Auch er also muß eine Vorstellung haben, was der Mensch sei. [...] Karsch sucht das Identische im Wechsel der Umstände und Lebensalter. (BU, S. 182)

Die Suche nach dem Identischen impliziert das Wissen über das die Identität stiftende Prinzip, nach dem ein in sich harmonisches Leben geordnet sein sollte. Es stellt sich folglich die Frage, was diesen Radrennfahrer zu jenem Achim mache, den der Leser gemeinsam mit Karsch vor Augen hat. Was unterscheidet ihn von anderen? Worin bestehen seine Individualität und damit seine Identität?

Um ein in der Tradition des klassischen Entwicklungsromans stehendes Menschenleben darstellen zu können, muss Karsch mit allen Mitteln eine kausale Verkettung der Lebensabschnitte von der Kindheit bis hin zum Sportlerdasein nachweisen.

Auf der Handlungsebene hat Karsch in erster Linie mit den Einwänden der regimetreuen Verlagslektorin, mit den Korrekturen von Achims Freundin Karin und der Ablehnung von Achim zu kämpfen. Jeder von ihnen möchte Karschs Entwürfe in seinem Sinne ändern und richtig stellen.

Auf der Metaebene zeigen sich dieselben Probleme bei der Suche nach einem angemessenen Anfang. Hier jedoch tragen nicht die Modifikationen der Romanfiguren die Verantwortung für die zahlreichen Anfänge; die Ursache für die Unmöglichkeit dieses Buchprojekts wird vielmehr im Sprachmaterial verortet. Jeder Anfang bedeutet die willkürliche Setzung eines ersten Wortes, das jedoch seine zahlreichen Implikationen mit sich führt und den weiteren Fortgang des Textes bedingt. Der Erzähler kann sich nur durch ein abruptes Ende, durch einen gewaltsamen Neuanfang gegen die Verselbstständigung des Textes wehren. Nach einer gewissen Zeit des Erzählens und einer umfangreichen Sammlung an Anfängen gibt er auf und kehrt mit Karsch nach Hamburg zurück.

## V Das dritte Buch über Achim

Im Jahr 1961 erscheint Johnsons Roman „Das dritte Buch über Achim“. In der Forschung wird dieses Werk als eines seiner sperrigsten Arbeiten betrachtet. Vielleicht ist die Ratlosigkeit der Forscher angesichts der Interpretationshürden, die dieses Buch dem Leser in den Weg stellt, die Ursache für die gewaltsame Einordnung des Romans in bestimmte Kategorien.

Sicher macht es Johnson dem Leser auch leicht, für ihn und sein Werk zielsicher bestimmte Schubladen zu öffnen. Es fallen Worte wie Grenze, Unterschied zwischen Ost und West, Partei, der Wunsch nach Vereinigung und das geteilte Berlin. Aus diesem Grund kann man innerhalb der Johnson-Forschung feststellen, dass die Werkinterpretationen hauptsächlich historischen Richtlinien folgen. Als repräsentativ für diese Richtung kann man die Haltung Ulrich Fries' in Bezug auf den Roman „Das dritte Buch über Achim“ sehen:

Von allen Romanen Uwe Johnsons hat ‚Das Dritte Buch über Achim‘ durch die Aufhebung der staatlichen Trennung Deutschlands am eklatantesten an historischem Sinn verloren. Zu sehr ist der Inhalt, scheint die Form einer politischen Konstellation geschuldet, die ihr Produkt im schlechten Sinne immunisierte.<sup>76</sup>

Die Wirkung dieses Romans als Kunstwerk bzw. Dichtung wird übersehen und ihm dadurch jegliche Bedeutung nach dem Mauerfall abgesprochen. Dabei spricht sich Johnson explizit gegen eine politische Funktion des Romans aus:

Ein Geständnis an Freunde und Feinde auf der linken Seite: Ein Roman ist keine revolutionäre Waffe. Er bringt nicht unmittelbar politische Wirkung hervor.<sup>77</sup>

Damit wendet er sich sowohl gegen die Forderungen des sozialistischen Realismus als auch gegen jede direkte Zweckgerichtetheit der Literatur. Dies ist eine der Bestätigungen für den Versuch, sich von den historischen Aspekten dieses Romans zu distanzieren, um dann weiterzufragen, was denn diese „Fremdheit“ ist, für welche die Grenze als zentrales Thema des Romans steht.

<sup>76</sup> Fries, Ulrich: Zum gegenwärtigen Stand der Beschäftigung mit Uwe Johnson. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hgg.): Johnson-Jahrbuch, Göttingen Bd.1/ 1994, S. 244.

<sup>77</sup> Johnson, Uwe: Wenn Sie mich fragen ...!, S. 61.

Karsch, ein Journalist aus Hamburg, geht über die Grenze und versucht, die Wahrheit zu finden und aufzuschreiben. Seinem Beruf entsprechend betreibt er einen investigativen Journalismus, das Hauptmittel seiner Arbeit ist also die Rede. Die journalistische Rede, in ihren Formen des Interviews und der Recherche, steht im Mittelpunkt der Sprachreflexionen des Buches. In letzteren stellt sich die Frage, ob es möglich ist, durch Sprache Wahrheit wiederzugeben, und, wenn ja, welcher Art diese Wahrheit ist. Ein Indiz für die Schwierigkeiten der Wahrheitsfindung ist die Ironie, mit welcher der Akt des Schreibens am Anfang des Romans bis zum Komma und Punkt hin nachvollzogen wird. Erst aus dieser Perspektive kann man das Scheitern bzw. Nicht-Scheitern Karschs als solches beurteilen. Johnson selbst lädt den Leser zur Interpretation seines Romans ein:

Wozu also taugt der Roman? Er ist ein Angebot. Sie [der Leser, A.d.V.] bekommen eine Version, einen Zustand der Wirklichkeit. Es ist nicht eine Gesellschaft in der Miniatur, und es ist kein maßstäbliches Modell. Es ist auch nicht ein Spiegel der Welt und weiterhin nicht ihre Widerspiegelung; es ist eine Welt, gegen die Welt zu halten. Sie sind eingeladen diese Version der Wirklichkeit zu vergleichen mit jener, die Sie im Kopf haben. [...] Sie haben sich das Recht erworben auf eine Geschichte. Die Lieferung einer Quintessenz oder einer Moral ist Bruch des Vertrages zwischen Ihnen und dem Verfasser des Romans. [...] Der Roman muss die Historie einer Zeit enthalten in nicht historischer Form. Das Zitat von Aristoteles lautet, in vereinfachter Form: ‚Darum ist das erfindende Erzählen nützlicher als die Geschichtsschreibung, denn die Fiktion geht aus auf die Essenz (des menschlichen Lebens), nicht bloss auf die Einzelheiten.‘<sup>78</sup>

Mit diesem Zitat möchte diese Arbeit auf die Art und Weise der Interpretation verweisen, die der Autor selbst vorschlägt. Es geht ihm um das aktive Mitwirken des Lesers. Es sollen Relationen aufgestellt werden, Vergleiche, die den der Erklärungen bedürftigen Menschen zu neuen Ergebnissen führen.

## 1 Analyse der Exposition

Die Exposition versucht, den Themenkomplex und die erzähltechnische Situation zu veranschaulichen. Nach Johnson hat die Exposition die Funktion, den Leser in eine „reale“ bzw. nachvollziehbare Lebenslage

---

<sup>78</sup> Ebd., S. 62 f.



einzuführen. Die Handlung muss trotz ihrer Fiktivität für den Leser denk- und vorstellbar sein. Zunächst sollen die einzelnen Themen vorgestellt werden, die in der wenige Seiten umfassenden Exposition oft nur kurz erwähnt werden.

Der Roman beginnt mit den Gedanken des Erzählers und seinem Ringen um einen angemessenen Anfang:

da dachte ich schlicht und streng anzufangen so: sie rief ihn an, innezuhalten mit einem Satzzeichen, und dann wie selbstverständlich hinzuzufügen: über die Grenze, damit du überrascht wirst und glaubst zu verstehen.<sup>79</sup>

Streicht man die Erklärungen des Erzählers zu seinem Romananfang, bleibt ein Bruchteil des Absatzes übrig: „sie rief ihn an, [...] über die Grenze [...].“ Dieser Satz bildet den Anfang der Handlung um und mit Karsch, aber da es nicht nur um die Beschreibung eines Handlungsverlaufs geht, werden die beiden Teilsätze durch die Erklärungen des Erzählers ergänzt und interpretiert.

Die erste Erläuterung betrifft den angemessenen Anfang: schlicht und streng soll er sein. Das heißt, der Roman „Das dritte Buch über Achim“ beginnt mit einer erzähltechnischen Forderung auf der Metaebene des Textes. Die nächste Erklärung des Erzählers betrifft das Komma, das die beiden Teilsätze voneinander trennt. In diesem Fall hat das Zeichen nicht eine satzkonstitutive Bedeutung, sondern eine rhetorische Funktion, indem es anzeigt, wo der Leser, dem Beispiel des Erzählers folgend, Luft zu holen hat bzw. eine Pause machen soll. Diese Pause bildet eine physische Grenze zwischen den beiden Satzteilen.

Nach diesem An-sich-Halten soll es, dem Text nach, „wie selbstverständlich“ weitergehen. Das heißt, die darauf folgende Aussage „über die Grenze“ ist nicht selbstverständlich, soll aber so klingen. Der Erzähler versucht sich einerseits zu verstellen, indem er „wie selbstverständlich“ über das Phänomen der Grenze spricht bzw. schreibt, andererseits stellt er sich selbst bloß, indem er das Vergleichswort „wie“ in seine Erklärungen einfügt.

Darin zeigt sich eine Doppelbewegung, die in Folge ebenso an den Figuren des Romans nachgewiesen werden kann: einerseits die Verstellung und

---

<sup>79</sup> Johnson, Uwe: Das dritte Buch über Achim. Frankfurt a.M. 1992, S. 7. Im Folgenden wird aus diesem Roman nur mit der Seitenangabe zitiert.

andererseits eine Bloßstellung der gespielten Rollen. Der Grund für die vom Erzähler angestrebte Selbstverständlichkeit liegt in seiner Intention dem Leser gegenüber: Der Leser soll zunächst „überrascht“ werden und sich in der täuschenden Vorstellung eines Verstehens wiegen.

Der Erzähler spielt in diesem kurzen Abschnitt mit den Forderungen der klassischen Romantheorie, indem er sie aufzählt und gleichzeitig ironisch gebrochen bloßstellt. Es ist die Rede von einem schlichten und strengen Anfang, dabei zeigt sich, dass dieser nicht möglich ist, da jede Äußerung wiederum einer Erklärung bedarf und sich die Dinge auf diese Weise verkomplizieren. Dies steht im Kontrast zu der von der Rhetorik geforderten Anschaulichkeit der Rede, in der man dem Zuhörer keine Erklärungen liefern muss, da die Redehalte kraft der Sprachgewandtheit des Redners offensichtlich bzw. evident sind.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich dieser Abschnitt mit den folgenden Themen implizit oder explizit beschäftigt: der angemessene Anfang, Rhetorizität, Verstellung, Täuschung, Verstehen, die Grenze, Rollenverhalten der Figuren und Ironie.

Der nächste Abschnitt des Romans zeigt, ob dieser Aufzählung neue Themen hinzuzufügen sind. Es heißt:

Kleinmütig (nicht gern zeige ich Unsicherheit schon anfangs) kann ich nicht anders als ergänzen dass es im Deutschland der fünfziger Jahre eine Staatsgrenze gab; du siehst wie unbequem dieser zweite Satz steht neben dem ersten. (S. 7)

Zunächst wird festgehalten, dass die Äußerung über die Grenze nicht selbstverständlich ist, indem der Erzähler diesen Abschnitt mit dem Adjektiv „kleinmütig“ beginnt. Aber diese Aussage betrifft nicht die Grenze an sich, sondern die deutsch-deutsche Grenze, auf welche die Aussage des ersten Absatzes nun im zweiten reduziert wird. Dass der „kleine Mut“ des Erzählers nicht wirklich ernst gemeint ist, kann man aus der Selbstkorrektur, die er an sich und seiner Aussage übt, ersehen. Die *correctio* greift den möglichen Vorwürfen des Lesers vor, und der Erzähler gewinnt auf diese Weise die Sympathien des Publikums. Zur Redefigur der *correctio* heißt es:

Eine solche Korrektur ist oft aus der aktuellen Redesituation nötig, wenn bei der Konzeption der Rede die Zusammensetzung des Publikums und seine Disponierung nicht adäquat eingeschätzt wurden oder der Redner einem Einwand zuvorkommen will. Eine solche Selbstkorrektur kann aber auch schon vorausgeplant und

vorgesehen sein, da sie dem Redner ob der von der *correctio* signalisierten Offenheit, Zugänglichkeit und Unvoreingenommenheit auf jeden Fall Sympathien sichert.<sup>80</sup>

Da die Rezeptionssituation eines Romans nicht der einer Rede vor einem Auditorium gleicht und deshalb eine spontane Umdisponierung des Redners ausgeschlossen werden kann, wird der Erzähler in unserem Fall tatsächlich möglichen Einwänden zuvorkommen wollen.

Weshalb aber sollte man ihm als Leser Unsicherheit vorwerfen? Auf diese Frage zu antworten, ist nur dann sinnvoll, wenn man die Unsicherheit des Erzählers in Bezug zu seinen Erzählfähigkeiten setzt. Er möchte von der Grenze erzählen und fängt bei der deutsch-deutschen Grenze an, einem historischen Faktum, das jedoch, wie es sich auch im Laufe dieses Kapitels zeigen wird, in diesem Erzählwerk nur von metaphorischer Bedeutung sein kann. Dass aber die staatliche Grenze als Bild nicht stellvertretend für das eigentliche Phänomen stehen kann, ist der Grund für die Kleinmütigkeit und Unsicherheit des Erzählers.

Um von der Historie wieder zur Fiktion zurückzukehren, wird der Leser im zweiten Teilsatz dieses Abschnitts auf die prinzipielle Fiktivität eines Sprachkunstwerks aufmerksam gemacht: „[...] du siehst wie unbequem dieser zweite Satz steht neben dem ersten.“ (S. 7) Die „Verträglichkeit“ zweier Sätze, die Kunst des „harmonischen“ Schreibens wird problematisiert. Der Erzähler deutet an, dass sich in seinem eigenen Schreiben bereits Brüche zeigen; dennoch möchte er weiter schreiben, indem er vorführt, auf welche Weise zu schreiben er vermeiden will.

Vorgeführt werden nun die Möglichkeiten, die er als Erzähler hätte, um eine Grenze zu beschreiben. Er könnte zum Beispiel auf Klischees zurückgreifen, indem er die Auswirkungen einer Grenze in Form eines Kriminalromans darstellt:

Dennoch würde ich am liebsten beschreiben daß die Grenze lang ist und drei Meilen vor der Küste anfängt mit springenden Schnellbooten, junge Männer halten sie in den Ferngläsern, scharf geladene Geschütze reichen bis zu dem Stacheldrahtzaun, der heranzieht zum freundlichen Strand der Ostsee [...]. (S. 7)

Er könnte aber auch die Grenze als eine Idylle beschreiben, wie es mit einem ironischen Unterton vier Zeilen weiter im Text angeboten wird:

---

<sup>80</sup> Ueding, Gert/ Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. S. 314.

[...] vielleicht sollte ich blühende Brombeerranken darüber hängen lassen, so könntest du es dir am Ende vorstellen. (S. 7)

Aber alle diese Formen des Dichtens werden verworfen. Dem Erzähler geht es um eine Genauigkeit des Erzählens, die es anscheinend noch zu finden gilt. Denn es wird zum zweiten Mal innerhalb einer Buchseite auf die Unsicherheiten des Erzählers verwiesen: „[...] ich gebe zu: ich bin um Genauigkeit verlegen.“ (S. 7 f.) Trotz der Unsicherheiten versucht der Erzähler erneut, die Art der von ihm angestrebten Genauigkeit begrifflich zu präzisieren:

Du wirst aus unserem Mißverständnis mit dem Flüchtenden und den Schüssen im Morgengrauen ersehen können welche Art von Genauigkeit ich meine; ich meine die Grenze: die Entfernung: den Unterschied. (S. 9)

Wiederum misslingt der Versuch einer Präzisierung im Sinne einer genauen Benennung, denn es werden drei Begriffe gebraucht, die einander relativieren und im Vergleich zueinander an Bedeutung gewinnen, um das Thema des Romans zu beschreiben; aber das Wort, das sich selbst bedeutet und nicht erst in Relation zu anderen Begriffen an Inhalt gewinnt, ist bislang unauffindbar.

An dieser Stelle erfolgt das Telefonat über die Staatsgrenze hinweg, worauf Karsch seine Reise über die Grenze antritt, ohne zu wissen, was ihn erwartet.

## **2 Achim**

In Ostdeutschland angekommen wird Karsch von Karin, seiner früheren Freundin und Achims aktueller Lebensgefährtin, in Empfang genommen. Über sie lernt er Achim kennen.

Vorgestellt wird Achim als der berühmte sozialistische Radrennfahrer, der für sein Volk und die Regierung einen Sieg nach dem anderen fährt. Abgesehen von seinen gemeinsamen Auftritten in der Öffentlichkeit mit Karsch und Karin erscheint er zum ersten Mal im Stadion umgeben von einem großen und begeisterten Publikum. Dass er vor den Zuschauern bzw. in der Öffentlichkeit

eine Rolle spielt, zeigt sich in der Beschreibung seines maskenhaften Gesichtsausdrucks und seiner routinierten Bewegungen:

Wieder und wieder erhob er die Blumen mit der rechten Hand gegen das heitere Geschrei, das in ovaler Kurve mit ihm zog, lachend zeigte er die Zähne im Gesicht des berühmten Rennfahrers der er war. Auf der Höhe von Karin schleuderte er fast ohne hinzusehen die Blumen in die Loge, blickte zurückgerissen Karsch an, hob leicht die Hand und nickte. Karsch nickte. Dann fuhr er weiter. [...]. Als Karin die Nelken fing, war der Beifall noch einmal hoch angewachsen. (S. 16)

Achim und Karin sind ein eingespieltes Team, was man in dieser Szene an der Geste des Blumenwurfs erkennen kann. Nur in dem Augenblick, in dem Achim Karsch wahrnimmt, ist er präsent; er wird aus seinen gewohnten Bewegungen herausgerissen. Die Beschreibung seiner Freude über den Sieg erhält für den Leser einen bitteren Beigeschmack, da nicht von einem natürlichen Lachen die Rede ist, sondern vom Zeigen der Zähne. Hinter dem Zähnezeigen verbirgt sich eine Aggressivität, die unterdrückt werden muss. In den „Begleitumständen“ kommt zu diesem Aspekt der bereits erwähnte Kritiker Pestalozzi zu Wort:

„lachend zeigte er die Zähne im Gesicht des berühmten Rennfahrers, der er war.“ Dieser Satz enthält die ganze Problematik von Achims Existenz: er zeigt nicht sein eigenes Gesicht, sondern die Maske des berühmten Rennfahrers. Nicht nur die Darstellungen machen ihn zum „Verdienten Meister des Sports“, er selber lebt diese Rolle. (BU, S. 183)

Achim verkörpert für das Volk das Vorbild und die Ideologie. Er wird als eine Schablone dargestellt, die jederzeit verändert, umgestaltet oder auch umgeschrieben werden kann. Auch gegenüber Karsch verhält er sich in der von ihm erwarteten Rolle, diesmal in der Rolle des freundlichen Gastgebers:

Während die Räder auf den Lastwagen getragen wurden, kam Achim auf Karsch zu und fragte ihn wie es gewesen sei. Er war nicht besorgt wegen der Antwort, er bewies nur die Höflichkeit, für die alle ihn lobten. Hier war es die des Gastgebers. Karsch ließ sich die Technik der Ablösung erklären. Das hat Achim sehr gefallen. (S. 27)

In diesem Dialog übernimmt Karsch bereitwillig seinen Part. Die Ironie besteht darin, dass Achim nicht versteht, dass die Frage Karschs nach der „Technik der Ablösung“ nur eine rhetorische Frage ist, auf die er keine Antwort erwartet. Völlig unerwartet demaskiert Karsch Achim, indem er eine Frage stellt, die außerplanmäßig ist. Zu Tage kommt der begeisterte Radfahrer.

Dass Achim im Dienste der Regierung steht und von dieser benutzt wird, zeigt sich in einem Gespräch des Verlagsvertreters Fleisg mit Karsch. Darin sagt ersterer über Achim:

Es sei kein Geheimnis bei wem Karsch zu Besuch sei, und besonders nach dem letzten Bildbericht [...] werde Herr Karsch den herzlichen Anteil verstehen, den die Bevölkerung und die regierende Partei an Achim nehme. Sei er doch ein Sinnbild für die Kraft und Zukünftigkeit des Landes. In Herrn Karsch jedoch treffe die westdeutsche Publizistik auf dies Sinnbild. (S. 40)

Diese Bezeichnung „Sinnbild“ umfasst die vollständige Beschreibung der Figur Achims. Er ist ein Bild, ein imago, das die Vorstellung des Staates von sich selbst widerspiegelt, indem seine Leistungen und Erfolge auf das Land projiziert werden. Nun soll dieses Bild aber einen Sinn bekommen, einen Inhalt vermitteln und „zwischen den Regierten und den Regierenden“ (BU, S. 171) sinnstiftend agieren. Hierin liegt die Problematik Achims. Am Ende des Romans wird Karsch auf Informationen über Achim stoßen, die sich nicht mehr mit dem Sinnbild für „Kraft und Zukünftigkeit des Landes“ vereinbaren lassen. Spätestens in jenem Augenblick, in welchem Karsch das Foto in Händen hält, auf dem Achim mit seinen Arbeiterkollegen während des Aufstands vom 17. Juni 1953 in der ersten Reihe abgebildet ist, zerfällt das sozialistische Sinnbild in einzelne Teile.

Nun zeigt sich selbst in der Figur Achims jener Bruch, der im ganzen Roman zu spüren ist. Johnson schreibt ihm die Rolle des Vermittlers zwischen den „Leuten und den Oberen“ zu:

Er [Achim] ist beliebt bei den Leuten und beliebt bei den Oberen, da aber die Leute und die Oberen etwas auseinander sind, ist er eine sehr vermittelnde Figur, und das machte ihn mir interessant. Es hätte allerdings auch ein Boxer sein dürfen.<sup>81</sup>

Aber Achim kann nicht vermitteln, da er nichts zu sagen hat, er ist ein Hohlraum. Sowohl die Leute als auch die Oberen können in ihn hineininterpretieren, wie sie es für richtig halten. Von der Figur Achim bleibt nur noch das Bild zurück. Seine Funktion als Marionette zeigt sich im folgenden Zitat:

Er [Achim, A.d.V.] war da und lebte öffentlich, die staatliche Hochschule für Körperkultur bezahlte ihn. Der Staat liebte ihn, er liebte den Staat: er hatte es selbst gesagt. Was sollte einmal daraus werden? Wie erklärt von den hohen schwarzen Buchstaben auf Weiß zuckten schreiende Personen am Rand der Bahn wie genährt

<sup>81</sup> Bienek, Horst: Werkstattgespräch mit Uwe Johnson. In Fahlke, Eberhard (Hg.): „Ich überlege mir die Geschichte ...“. Uwe Johnson im Gespräch, Frankfurt a.M. 1988, S. 197.

aus der Schriftzeile: DER SPORT IST EIN MITTEL ZUR SOZIALISTISCHEN ERZIEHUNG. Der faserige Rand der Zeitung, ihre verstellte Sprache. (S. 43)

Die sozialistische Erziehung scheint Achim erfolgreich umgesetzt zu haben, und nun wird er vom Staat benutzt, das Volk durch die Vorführung seiner Ästhetik des Radfahrens zu erziehen. Was man von dieser Szene bzw. von diesem Zeitungsartikel und Achim zu halten hat, sagt Karin zu Karsch: „Du sollst nicht über mich lachen sondern über ihn.“ (S. 43). Auch der Leser wird aufgefordert, darüber zu lachen, dass Achim seine Rolle in einer Weise ernst nimmt, die dieser nicht gerecht wird. Er verdrängt bzw. bemerkt nicht mehr, dass er eine Rolle spielt. Die Ideologie hat ihn erfolgreich vereinnahmt. Die Ironie zeigt sich darin, dass Achim die Erziehung, die er selbst genossen hat, an die nächste Generation weitergeben möchte. Er hat die Absicht, nach seiner Karriere als Sportler Sportlehrer werden. Achim ist es nicht möglich, über sich selbst zu lachen:

Ueber sich selbst lachen, wie man lachen müsste, um aus der ganzen Wahrheit heraus zu lachen, – dazu hatten bisher die Besten nicht genug Wahrheitssinn und die Begabtesten viel zu wenig Genie! Es giebt vielleicht auch für das Lachen noch eine Zukunft! Dann, wenn der Satz „die Art ist Alles, Einer ist immer Keiner“ – sich der Menschheit einverleibt hat und Jedem jederzeit der Zugang zu dieser letzten Befreiung und Unverantwortlichkeit offen steht. [...] Einstweilen ist es noch ganz anders, einstweilen ist die Komödie des Daseins sich selber noch nicht „bewusst geworden“, einstweilen ist es immer noch die Zeit der Tragödie, die Zeit der Moralen und Religionen.<sup>82</sup>

Achim ist es nicht bewusst, dass er in einer Scheinwelt lebt. Deshalb gibt er eine lächerliche Figur ab. Schon einmal hat Karin auf die Lächerlichkeit Achims verwiesen. Auch in jener Szene wurde er in der ernstesten Ausübung seiner Pflichten beschrieben.<sup>83</sup> Auf die Spitze getrieben wird die Verehrung Achims durch die „Fans“, die ihn mit ihrer Anbetung zu einer göttergleichen Figur stilisieren. Zweimal wird in diesem Roman die folgende Situation beschrieben: Während Achim seine Runden im Stadion dreht, vereinen sich die Stimmen der Zuschauer zu einem einstimmigen Chor. Sein Name wird gerufen, lang gezogen und wie erlösend. Mit Recht zieht Alfons Kaiser in diesem Zusammenhang die Parallele zwischen dem Amen in der Kirche und den Rufen der Zuschauer im Stadion:

<sup>82</sup> Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In ders: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe hg. von Colli, Giorgio/ Montinari,azzino, München 1988, S. 370.

<sup>83</sup> Siehe DBA, S. 26: Es geht um die Tauffeier eines Tigers, der auf den Namen Achims getauft werden soll. Während Achim die Katze auf dem Arm halten muss, macht er ein „pflichternstes“ Gesicht und bemerkt nicht die Lächerlichkeit der Situation, dass ein Tiger auf seinen Namen getauft wird.

In dieser Szene [S. 185, A.d.V.] vor dem neuen Medium, die eine frühere Szene „einer orgiastischen, gleichsam kultischen Massen-Verehrung“ [vgl. S. 14 f., A.d.V.] fortführt, wird ein sakraler Kontext geschaffen, aus der liturgischen wird eine mediale Akklamation: Lautsprecher und Eigenakustik fallen in einer Kirche normalerweise in ein ebenfalls zweisilbiges A-men zusammen, wenn der „Stellvertreter“ (!) Gottes beschworen wird. [...] Damit ist auch über Achim einiges gesagt: als „vermittelnde Figur“, als die ihn sein Autor bezeichnet hat, trägt er hier geradezu christologische Züge.<sup>84</sup>

Aus diesem göttergleichen Olymp kann Achim nur stürzen, wenn er beginnt, über sich selbst zu lachen, wenn er anfängt, Fragen zu stellen. Von diesem Zustand ist er noch weit entfernt, denn selbst in jenem Augenblick, als er mit seiner Teilnahme am Aufstand vom 17. Juni 1953 in Form der Fotografie konfrontiert wird und sein Leben sich de facto als Lüge entpuppt, leugnet er dies. Achim verkörpert im Alltag jene Figur im grauen Anzug, die sich immerfort hinter der dunklen Sonnenbrille versteckt und in der Masse der Bevölkerung unerkannt bleiben möchte.

## 2.1 Achim, der Radfahrer

Im Kontrast zu jenem Achim im grauen Anzug, der sich im gesellschaftlichen Leben bewegt, Politik betreibt und das Buchprojekt Karschs unterstützt, wird dem Leser während der zahlreichen Passagen über das Radfahren ein Achim vorgeführt, der in der Tradition von Ingrid Babendererde und Jakobs zu sehen ist.<sup>85</sup> Seine helle Stimme, die blonden Haare, sein von der Sonne beschienenes, vom Training verschwitztes Gesicht und die ausdrückliche Liebe zu seinem Beruf vermitteln eine Gestalt, die im Einklang mit sich und der Natur zu sein scheint. „Er stimmt mit sich überein.“ (S. 161), heißt es, wenn Achim seinen Körper mit dem Fahrrad in Einklang bringen kann.

Seine Bewegungen, die in seiner Anfangszeit noch eckig waren, werden durch das Training rund und leicht und passen sich dem Rad an. Es entsteht eine harmonische und ästhetische Bewegung, die durch zunächst intuitive und später trainierbare Bewusstlosigkeit bedingt ist:

---

<sup>84</sup> Kaiser, Alfons: Für die Geschichte: Medien in Uwe Johnsons Romanen, St. Ingbert 1995, S. 60 f.

<sup>85</sup> Hofmann, Michael: Uwe Johnson, S. 126.



es läßt sich auf Zentimeter genau abschätzen bei welcher Geschwindigkeit du wann vor einem Zaun anfangen musst zu bremsen, nicht daß du das dächtest, du tust es einfach! der Körper überrascht dich: (S. 84)

Es geht um das Gefühl für die Bewegung, die durch das „Verhältnis von Körper und Fahrrad“ (S. 161) bestimmt wird. Das Fahrrad wird zu den „verlängerten Gliedmaßen“ (S. 84), die den Menschen tragen und fortbewegen; dabei würde jedes Nachdenken störend wirken:

Mit einem Mal hatte das Nachdenken über die Schaltung (wie ist das eigentlich) seine Beine ins Träumen getrodelt; er war fast am Schluß des Feldes, hob sich auf die Pedale, warf sich schwer und wütend hinein und zog am Rand der Straße nach vorn, genoß das geschickte Ausweichen und Durchfahren, *sein Rad half ihm wieder, er war das Rad* [Hervorhebung durch d.V.] [...]. (S. 177)

Die völlige Hingabe an die Forderungen des Fahrrads und der eiserne Wille, der nach Achims Aussagen als „Disziplin“ (S. 178) zu bezeichnen ist, bezwingen den Körper und machen ihn dem Zweck zu siegen untertan:

Herz und Lungen heulten in ihm wie losgerissen, er sprach nicht mehr mit ihnen, ihn gab es nicht [...]. (S. 178)

Der Rausch der Geschwindigkeit über die Vernunft hinaus führt zu einem Zustand der Besinnungslosigkeit, den Achim als „Gleichgültigkeit“ (ebd.) erfährt:

Er wachte auf an einen Baum hinter dem Ziel gekippt, haltloser Hals ließ den Kopf an der rauh bröckelnden Rinde zittern, er glaubte die Augen offen zu haben aber sie übermittelten ihm nur Schwärze. (S. 178)

Nach der offiziellen Aufnahme im Radrennverein wird die Bewusstlosigkeit nach den ersten Erfahrungen der Schwärze zugunsten einer Automatisierung der Bewegungen systematisch antrainiert, so dass die Phase des Kindseins immer wieder durchlebt werden kann.

Die Beschreibung dieser Rückwärtsgewandtheit Achims steht auf einem der zahlreichen Zettel Karschs, die Details, Begebenheiten und einzelne Fakten aus dem Leben des Radrennprofis enthalten. Fast am Ende des Romans sollen diese Zettel nach einem überzeugenden Konzept angeordnet werden und ein Gesamtbild von Achim wiedergeben. Einer dieser Entwürfe stellt eine Anekdote dar, die ihrem Wesen nach nicht auf Tatsachen beruht, jedoch in ihrer Wahrscheinlichkeit als Erklärung für das Konzept des anmutigen Fahrers hilfreich ist. Der Radrennfahrer Joachim T. wird nach einer Filmvorführung gefragt:

ob er von innen wahrnehmen könne was beim Fahren mit überhöhter Geschwindigkeit auf seinem Gesicht als Abwesenheit in Rausch oder Traum erscheine? was sein Bewußtsein eigentlich wisse von dem fast fließend lockeren Zusammenspiel seiner Bewegungen? ob es da noch eine von ihm beaufsichtigte Mitte gebe? (S. 251)

Gestellt wird die Frage nach seinem Schwerpunkt, nach einer wahrnehmbaren Identität und ihrer Beherrschung durch das Bewusstsein. Joachim bietet als Antwort das Glück des Radfahrers an, der im bewusstlosen Rausch den Zustand des sorglosen, naiven und unreflektierten Kindes erleben darf:

Er habe im Studium erfahren, daß die Fahrbewegungen eines hochtrainierten Körpers durch das Zentralnervensystem gesteuert werden, und jede Aufsicht durch Willen und Bewußtsein verwirre die Automatik für längere Zeit. Mit Hilfe dieser Erklärung habe er die Zustände leerer Entrückung hingenommen, als Gewöhnung und Ausdauer sie doch erzeugten. Beim ersten Mal habe er sich der Trance nur mit Bestürzung entsinnen können, mittlerweile allerdings vermöge er sie vorzubereiten und zu dosieren, sobald einmal die rechnerische und taktische Verarbeitung eines Rennens seine Aufmerksamkeit nicht mehr beanspruche: [...]. Das Bewußtsein trage dann Scheuklappen, er sehe kaum die Straße nur die Fahrbahn, [...]. Es wolle ihm nun vorkommen als erinnere er sich dann an die Zeit seiner Kindheit, da er die Schnelligkeit des Fahrgeräts und dessen Verwachsenheit mit dem Körper zum ersten Mal empfunden habe, denn Gefühl und Stimmung dieses Zustands seien gefärbt wie das Gedächtnis der damaligen Jahre. Und weil er diese Annehmlichkeit (die doch für die Meisten verloren sei, sie dürfen nicht zurück in ihre Kindheit und müssen mit festen Dingen leben und erwarten nichts Unmögliches) im Beruf des Radfahrens mehr und mehr wiederfinde und damit vereinbaren dürfe: so fügte er hinzu: sei er sicherlich ein glücklicher Mensch. (S. 251 f.)

Dem Leser wird auf den ersten Blick die Utopie einer erreichbaren Unschuld angeboten, die für jeden normalen Menschen – ausgenommen sind die Radrennfahrer – unerreichbar bleiben muß. Auf den zweiten Blick jedoch wird dieser „unwirkliche Raum“<sup>86</sup> durch die eigene Beschreibung aufgelöst, denn er entsteht durch die zyklische Bewegung, die das Radfahren mit „Schwimmen Laufen Gehen“ (S. 231) gemeinsam hat.

Dieser Zyklus entsteht jedoch – wie dem Leser im Rahmen der Anekdote über Joachim T. erläutert wird – aus „einzeln angesetzte(n) Bewegungen“ (S. 251). Sein nahezu reibungsloser Ablauf wird dem Publikum lediglich durch die „mehr als fünfhundert Belichtungen je Sekunde“ (ebd.) einer Filmaufnahme suggeriert. Nach der Ursache für das lockere Zusammenspiel seiner Bewegungen gefragt, führt Joachim T. jedoch die weiter oben bereits erwähnte Bewusstlosigkeit als die Grundvoraussetzung aller fließenden

---

<sup>86</sup> Foucault, Michel: Andere Räume. In Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig 1990, S. 34–46, hier S. 39.

Bewegungsabläufe an. Die bewusst erzeugte Illusion des Films und das Argument der Bewusstlosigkeit als Bedingung der perfekten Bewegung stehen in dieser Anekdote im Widerspruch zueinander, welcher jedoch kurz vor Karschs Abreise nach Hamburg aufgelöst wird.

Die Auflösung kommt mit der als erlebter Rede wiedergegebenen Passage während eines Wettkampfs. Achim ist als Sprecher dieses Monologs zu betrachten:

Ich tu bieder, ihr tut bieder, ihr sollt noch meinen Rücken sehen, da staunst du, es war nur ein Scherz, jetzt fahre ich ab ihr holt mich ein, jetzt fahrt ihr ab wir holen euch ein, wir werden euch schon müde kriegen, auf einen Fehler verfallst du noch, der Tüchtige schafft es, wir haben unsere Beziehungen, [...] wir brauchen euch nur noch zum Vergleich [...]. (S. 298 f.)

Die zitierten fünf Zeilen geben nur einen Bruchteil des zweiseitigen Redeflusses wider, vermitteln jedoch anschaulich die Sinnlosigkeit der Argumentationsfolge. Am Ende dieses Romans geht es nicht mehr um die Herleitung einer stimmigen, am Inhalt orientierten Argumentation, sondern um die Darstellung des beständigen und vorantreibenden Vergleichs als eines sprachlichen Grundmusters.

Die zahllosen Vergleiche treiben an, erhöhen das Fahrtempo und verschaffen dem Leser eine sinnliche Erfahrung der zyklischen Bewegungen des Rennfahrers. Die ungezügelte Aneinanderreihung der Vergleiche und Beschimpfungen wie „leckt mich doch am Arsch“ (S. 299) führen auf Grund ihrer Geschwindigkeit in einen rauschhaften Zustand, der zum Sieg führen soll. Der zunächst als bewusste Reflexion einsetzende Monolog – „wo sind Löcher in der Straße, wo ist Schotter gestreut“ (S. 298) – gewinnt im Laufe der Fahrt an Eigendynamik und dient – im Einklang mit der Trittfrequenz – der Selbstüberredung bis ins Ziel. Ob die Tretbewegung die Sprache oder die Dynamik der vergleichenden Struktur das Fahrrad vorantreibt, ist unerheblich, da diese sich gegenseitig spiegeln und nicht voneinander zu trennen sind.

Von diesem Monolog ausgehend kann man rückblickend den rauschhaften Zustand der Bewusstlosigkeit, der mehrmals im Roman angeführt wird (S. 162, 178), als einen sprachlich verursachten verstehen. Die vom Fahrrad verlangte zyklische Bewegung, die auf der Metaebene ihre Parallele in der Struktur des Vergleichs findet, zieht den menschlichen Körper in seinen

Bann. Am Ende wird deutlich, dass der Zustand der Unschuld bzw. die Rückkehr in die Kindheit eine Illusion der Geschwindigkeit ist, die über die Zusammensetzung von einzelnen Bewegungen zu ganzen Abläufen hinwegtäuschen kann.

Die anmutigen Bewegungen des Radrennfahrers Achim werden durch die Filmvorführungen als optische und auf der Metaebene als sprachliche Kunstgriffe denunziert. Seine Identität als Radrennfahrer ist künstlich hergestellt, so dass sich seine Funktion als Vermittler zwischen den Oberen und den Unteren (BU, S. 171) auf der Metaebene als die Aufgabe der Kunst entpuppt, die über Risse, Trennungen und Brüche hinwegtäuschen soll.

### 3 Karin

Karin ist eine bekannte, erfolgreiche Schauspielerin und verkörpert mit ihren Eigenschaften der Selbstironie und -reflexivität in diesem Roman den Gegenpart zu Achim.

Für die Öffentlichkeit ist sie nicht nur durch ihre Filme ein Begriff, sondern auch durch ihre Beziehung zu Achim als seine Lebensgefährtin. Sie ist ein „Kennzeichen der Stadt“ und ein „erinnertes Bild“ (S. 16):

Man sah sie auf der Straße, denn sie war auf der Bühne zu sehen; sie war so oft in städtischen Veranstaltungen sichtbar und beschäftigt, daß sie dazugehören konnte und dem Bürger in die Rede kam, wenn es ging um die Kennzeichen der Stadt im Vergleich zu anderen. Mehr aber noch war sie erinnertes Bild und fast Vorschrift des Verhaltens geworden mit den Spielfilmen, in denen sie zunächst vorkam als Mädchen mit weiten Röcken, das eigensinnig war und auf eine ungeschickte Weise herzlich, die Welt nicht verstand und nicht erklärt haben wollte und doch ganz unversehens hereinfließ auf eine einzige gütige Gebärde, weil alles ganz anders war. (S. 16)

Das Besondere an Karins Filmrollen ist die große Bedeutung, die ihrer Erscheinung beigemessen wird. Sie verkörpert Frauen, die trotz ihrer Bürgerlichkeit von einer übermenschlichen Aura, einem Strahlen umgeben sind. Der Zuschauer, geblendet von den Strahlen, behält nur einen Schatten, ein Negativ im Sinne der Fotografie von diesen Rollen zurück. Diese Abbilder sind es, die als Erinnerung im Einzelnen zurückbleiben. Zudem wird der

Zuschauer durch die Aneinanderreihung der ideologiegeprägten Kameraeinstellungen in den Filmen in seinem Verhalten beeinflusst. Ihm werden „Vorschriften“ in Bezug auf sein Verhalten gemacht, das heißt, es wird ihm durch die Schauspielkunst, die eher eine Bilderkunst ist, vorgeschrieben bzw. vor Augen geführt, wie er im Sinne der Ideologie, der gesetzten Konventionen, zu leben hat:

[...] das Drehbuch hatte ihr [...] einen vierjährigen Sohn beigegeben, mit dem sie mütterlich spielte und saß im grünen sonnigen Gras, sie durfte sich überlegen betragen, sie mußte hilfreich sein, so daß aus der Verstocktheit überraschend und doch erwartet das große Strahlen hervorkam letzten Endes und sie erschien als eine Frau, die das Leben kennt wie es ist und jung ist um dich zu verstehen, dir helfen wird, du mußt dich nicht schämen, schreibe ihr einen Brief. (S. 17)

Ähnlich wie Achim erhält sie innerhalb der Gesellschaft die Rolle einer Person, die jenseits von Gut und Böse steht, die es versteht zu verzeihen und für jedermann zur Verfügung zu stehen. Sie ist anbetungswürdig und überirdisch, hervorgerufen durch die Macht der filmischen Bilderinszenierungen.

Das im Roman dargestellte Verhältnis zwischen dem Zuschauer der Filme und den in Bilder projizierten Ideen wird durch die Haltung des Erzählers zum Beschriebenen bloßgestellt. Der Erzähler distanziert sich von dieser Wahrheit setzenden Art der Kunst, indem er den gesamten Abschnitt über Karins Filmrollen als die Aussage eines anderen darstellt. Er kleidet ihn in die Form des Zitats.

Auch Karin hält einen strikten Abstand zu ihren Filmrollen, mit denen sie sich nicht identifiziert. Die in Klammern gesetzte Anmerkung spricht für sich:

(So ist es Karsch erzählt worden. Er hat diese Filme nicht gesehen, weil sie sofort sagte: Geh da nicht hin. Daß du dir das niemals ansiehst!) (S. 17)

Und dennoch verkörpert sie auf der Straße, außerhalb der Filmstudios, ihre Filmrollen, indem sie auf die Fragen ihrer „Fans“ ernsthaft eingeht und sich dadurch in Gespräche über das Leben und ihre Filme verwickeln lässt. Setzt man ihre Distanziertheit gegenüber den eigenen Filmrollen mit ihrer Reaktion auf das Verhalten der Menschen im Alltag in Beziehung, liegt es nahe, die Realität außerhalb der Filmstudios aus der Sicht Karins als eine Variante der Filme zu sehen. Die Folge ist, dass sie sich ihrer Rollen bewusst ist und dass sie mit und in diesen spielt. Sie verkörpert die personifizierte Verstellung, den

unentwegten Wechsel unzähliger Masken, die sich beliebig tauschen lassen, und in diesem Sinne ist sie als eine ironische Figur zu betrachten.

Interessant aber wird die Person der Schauspielerin erst in dem Augenblick, in dem man untersucht, ob es hinter den unzähligen Rollen noch ein wahres, unverstelltes Gesicht gibt, oder ob der Rückzug auf eine Identität im Sinne eines selbstbewussten Ichs verstellt ist.

Dass es in Bezug auf Karin hauptsächlich um die Problematik der Verstellung geht, zeigt sich an der ersten kursiv gedruckten Frage zu ihrer Person: „*War sie verändert?*“ (S. 33) Die Antwort auf diese Frage ist nicht weniger aussagekräftig: „Sie war veränderlich.“ (S. 33) Karin hat sich demnach nicht im Laufe der Zeit verändert, nicht hin zu einem Ist-Zustand, der beschreibbar wäre. Im Gegenteil, sie ist ununterbrochen im Prozess der Änderung involviert, der zu keinem Zeitpunkt endgültig abgeschlossen ist. Dazu heißt es bei Scherpe:

Maskenspiele des Ich hat es sicher in der Literatur der Moderne schon immer und immer wieder gegeben, von Oscar Wilde bis zu Mishima. Die postmoderne Maskerade jedoch ist anders zu bestimmen. Es fehlt der Rückbezug auf ein 'wahres' und 'echtes' Gesicht. Ein authentisches Ich, das hinter der Maske kritisch zu erkennen wäre, interessiert nicht mehr.<sup>87</sup>

Nicht anders verhält es sich mit Karin, die für alle Beteiligten undurchschaubar bleibt. Indem der Erzähler ihr das Adjektiv „veränderlich“ zuschreibt, wird die Frage nach einer ursprünglichen Identität zurückgewiesen. So erweist sich der Versuch einer Beschreibung ihrer veränderten Züge als „sinnlos“:

Ich halte für sinnlos dir ihr Gesicht zu beschreiben, es ist das Leichteste am Menschen zu vergessen; die Worte vergleichen und sind offen nach überallhin. (S. 33)

Die Vielzahl ihrer Gesichter wird mit den Schreibproblemen des Erzählers in Beziehung gesetzt. Die rasche Folge der verschiedenen Rollen stimmt mit der Flüchtigkeit der Sprache hinsichtlich ihrer Verweisungsstruktur überein. So bleibt sowohl dem Erzähler als auch Karsch nichts anderes übrig, als den Prozess der Veränderlichkeit zu beschreiben:

Wiedererkennen ließ sich was Karsch an ihr geliebt hatte: daß sie ihr Gesicht so bei sich hatte und benutzen konnte für nicht zählbare Arten von Verhalten, deren ein

---

<sup>87</sup> Scherpe, Klaus R.: Moderne-Postmoderne. Über neuere Theorie und Literatur. In: Annali, Studi tedeschi 29 (1986), S. 399–424, hier S. 414.

Mensch überhaupt fähig ist; ich versuche es genauer zu sagen: sie war vergnügt sich kenntlich zu machen auf eine nicht wörtliche Art. (S. 33)

Karins Gesicht bzw. Gesichter zeigen sich, wie schon oben erwähnt, als Masken, als dem sozialen Umfeld bekannte Masken, mit deren Hilfe sie sich je nach Situation zu erkennen geben kann. Im Folgenden heißt es zu ihrer Person:

Sie hatte Spaß an Gesten oder Redensarten, mit denen sie Personen aus der vergangenen Zeit ihres Lebens zurückholen konnte; da sie aber nie bekannt machte wen sie zitierte mit einem unaufhörlichen Lippenzucken oder einer Faltenrundung über der linken Braue zum Zweck des Erstaunens, meinte Karsch im Grunde daß sie hier wie immer (so zu sagen) hinter sich stand, ihren Haltungen zusah und sie prüfte auf ihr Recht hin. (S. 33 f.)

Sie zitiert die Gesichter und Redensarten anderer Personen, das heißt, sie löst diese aus ihrem situationsgebundenen Zusammenhang und stellt sie neu zusammen, wobei die einzelnen zitierten Gesichter sowohl auf ihre Bedeutung im zeitlich früheren Zusammenhang verweisen als auch durch die neue Setzung an Bedeutung gewinnen.

Den Vorgang des Zitierens betrachtet, den Aussagen Karschs nach, Karin aus der Distanz heraus. Im Gegensatz zu Achim ist sie sich ihres Rollenspiels bewusst und setzt es gezielt ein, wobei ein Rückbezug auf ein wahres Ich auch in ihrem Fall nicht möglich ist.

Ihre Rolle als Achims Lebensgefährtin gibt sie in dem Augenblick auf, in dem der Beweis für sein stellvertretendes Leben ihr und Karsch in die Hände gespielt wird: das Foto, auf dem Achim als Teilnehmer des Protestmarsches vom 17. Juni 1953 zu sehen ist. Es ist zu vermuten, dass Achims Vater sogar im Fall seines Sohnes als Saboteur auftritt und dem Journalisten dieses Bild anonym zuschickt. Die Beschreibung des Briefumschlags lautet:

Der Umschlag trug Flecken wie von nassem Lehm und inmitten der Vorderseite den Namen Karsch in den verwechselbaren Großbuchstaben, die etwa deutsche Architekten benutzen. (S. 253)

Die Großbuchstaben deuten auf den Beruf des Vaters, eines technischen Zeichners, hin. Er war unter den Nationalsozialisten in einem Großbetrieb tätig, und man vermutet, dass er durch bewusst eingesetzte Ungenauigkeiten in seinen Zeichnungen zur Verzögerung des Baus eines Bombentyps beigetragen hat. Er wird im Gegensatz zu seinem Sohn als Gegner einer ideologiegeprägten Gesellschaft dargestellt; so ist es nicht verwunderlich,

wenn er durch das gelieferte Beweismaterial versucht, seinen Sohn als ideologische Figur zu zerstören. Zumindest weiß er das Verfassen einer dritten Biographie über Achim zu verhindern. Das Bild des „Übermenschen“ Achim liegt in Scherben, eine in sich schlüssige Darstellung seines Lebens ist nicht möglich. Von seinem Leben bleiben die von Karsch auf Karteikarten festgehaltenen Bruchstücke und Einzelwahrheiten zurück. Nach dieser Enthüllung reist Karin ohne Ankündigung ab.

#### 4 Die Schreibproblematik

*Johnson aber leistet sich den ungeheuerlichen Luxus, wie der erste Mensch aufzutreten, in einer durch Informationen fixierten Welt. Wenn wir ihm zuhören, wissen wir nichts mehr. Wir müssen umlernen von Anfang an. Sicher, die Anstrengung, alles neu beim Namen nennen zu müssen, treibt in dieser Sprache auch Schnörkel.<sup>88</sup>*

Die Probleme Karschs, einen Anfang für die Biographie Achims und die passenden Worte für die Beschreibung des Unterschieds zu finden, spiegeln sich auf der Erzählebene bzw. umgekehrt wieder. Der Roman beginnt mit den Schreibschwierigkeiten des Erzählers: „(nicht gern zeige ich Unsicherheit schon anfangs)“ (S. 7) Um diese angebliche Unsicherheit zu überwinden bzw. zu verdecken, wird gleich am Anfang des Romans eine minutiöse Beschreibung des Schreibvorgangs dargestellt:

da dachte ich schlicht und streng anzufangen so: sie rief ihn an, innezuhalten mit einem Satzzeichen, und dann wie selbstverständlich hinzuzufügen: über die Grenze, damit du überrascht wirst und glaubst zu verstehen. (S. 7)

Der erste Teilsatz bestimmt in thematischer und formaler Hinsicht die erzählerische Problematik des Romans. Das Vorhaben des Erzählers stellt ein Ding der Unmöglichkeit dar, da die Eigenschaften „schlicht und streng“

---

<sup>88</sup> Baumgart, Reinhard: Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken, Essays, Kommentare. München 1995, S. 50.



der vom Erzähler angestrebten Gattung einer Erzählung bzw. eines Romans völlig fremd sind.<sup>89</sup> So heißt es bei Helbig:

Sie [die Erklärung der Unmöglichkeit, A.d.V.] ist, in doppelter Bedeutung des Wortes, die Voraussetzung des Romans: In ihr werden die Überlegungen des Erzählers präsentiert, die ihn beschäftigen, bevor das Erzählen einsetzt. Die Vorführung von Verlauf und Ergebnis dieser Überlegungen begründet, fürs erste, die spätere Erzählweise. Zugleich sind damit die fiktionsimmanenten Voraussetzungen der Geschichte erzählt. Vom ersten Satz an verlaufen diese Prozesse gleichzeitig.<sup>90</sup>

Die hier erwähnte Erzählweise ist die der Ironie und der Selbstreflexion. Es fällt auf, dass einzelne Passagen des Romans immer wieder zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen, neu formuliert bzw. in Frage gestellt werden. Dies geschieht sowohl ebenenübergreifend als auch innerhalb der einzelnen Ebenen.

Inhaltlich, aber auch erzähltheoretisch lässt sich dieser Roman in keinerlei Hinsicht festlegen. Jedes Projekt und jeder neue Gedanke wird unvollendet liegen gelassen. Gemeinsam mit dem Leser erreichen sowohl der Erzähler als auch Karsch am Ende des Romans den Ausgangspunkt. Aus dieser Sicht ist es von Bedeutung, dass sowohl der Erzähler als auch Karsch parallel zueinander versuchen, einen Anfang zu finden; einen Anfang, welcher dem Thema angemessen ist. So heißt es von Karsch: „Wie dachte aber Karsch anzufragen?“ (S. 44)

Der Anfang impliziert das Ende. Der Erzähler muss aus diesem Grund für sein Schreiben Verantwortung übernehmen; aber dies scheuen sowohl Karsch als auch der Erzähler:

Denn was hier gerade in Frage steht, ist die Forderung nach einem rechten Anfang, einem absoluten Ausgangspunkt, einer prinzipiellen Verantwortung.<sup>91</sup>

Die mangelnde Festlegung auf Fakten in diesem Roman verweist auf die Scheinhaftigkeit der Sprachen der beiden Teile Deutschlands, die wiederum nur repräsentativ für die Sprache an sich stehen. Das Konzept, das im Anschluss an die Frage nach dem angemessenen Anfang aufgestellt wird,

<sup>89</sup> Helbig, Holger: Beschreibung einer Beschreibung. Untersuchung zu Uwe Johnsons Roman „Das dritte Buch über Achim“, Göttingen 1996, S. 33 f.

<sup>90</sup> Ebd., S. 34.

<sup>91</sup> Derrida, Jacques: Die *différance*. In Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart 1990, S. 76–113, hier S. 81.

erinnert an das Klischee eines Propagandafilms über den Aufstieg eines regimetreuen, fleißigen und einfachen Bürgers:

Das Buch, in dem ein Durchreisender namens Karsch beschreiben wollte wie Achim zum Ruhm kam und lebte mit dem Ruhm, sollte enden mit der Wahl Achims in das Parlament des Landes, das war die Zusammenarbeit von Sport und Macht der Gesellschaft in einer Person, so scheint sie dem Durchreisenden abgeschlossen; auf dies Ende zu sollte der Anfang laufen und sein Ziel schon wissen. (S. 44)

In diesem Abschnitt wird nicht nur die Konstruiertheit der noch zu schreibenden Biographie deutlich, sondern auch die Vorbestimmung des Inhalts durch den von Herrn Fleisg vertretenen Verlag. Schon innerhalb dieses Ausschnitts distanzieren sich sowohl der Erzähler und mit ihm der Leser als auch Karsch von diesen Prämissen, indem in ihm einerseits eine Anonymität der handelnden Figuren Karsch und Achim deutlich wird und andererseits der Erzähler Verben im Konjunktiv verwendet. Wenn sich der Erzähler und die Figur Karsch von diesen Zeilen distanzieren, so können diese nur zitiert sein, wenn auch nicht wörtlich, so doch dem Sinn nach.

Diese von einer Ideologie geprägten Worte erscheinen als leere Sprachhüllen, die es dem Einzelnen erlauben, sich hinter diesen Formeln zu verstecken, sie ironisch zu belegen und auf diese Art und Weise die Sprache aus dem Negativen heraus zu verwenden. Dieses erzählerische Mittel tritt im Laufe des Romans an vielen und besonders wichtigen Stellen auf. Dazu heißt es bei Baumgart:

Karsch beobachtet, hört zu und fragt genau, wie Kierkegaard den Sokrates fragen sah. 'Man kann nämlich', schreibt Kierkegaard, 'fragen in der Absicht, eine Antwort zu erhalten [...], oder man kann fragen [...], um durch die Frage den scheinbaren Inhalt herauszusaugen und dann eine Leere zurückzulassen.'<sup>92</sup>

Es wird eine Sprache dar- und zugleich bloßgestellt, die, durch eine Ideologie geprägt und von ihr funktionalisiert, aus Formeln und Parolen besteht. Diese aneinandergereiht ergeben auf Grund ihrer Inhaltslosigkeit nur noch eine formalsprachliche Struktur. Das Aufzeigen dieser Struktur ermöglicht, diese zu zerstören und neu zu verwenden bzw. zu belegen:

Das Vorgehen des Journalisten Karsch ist anfangs arglos. Er will Achims Lebensgeschichte ab ovo, von seiner Geburt bis zur Wahl zum Volksvertreter rekonstruieren. Was daraus wird, ist die Dekonstruktion und Demontage eines Idols.

<sup>92</sup> Baumgart, Reinhard: Deutsche Literatur der Gegenwart. München 1995, S. 51.

Demnach ist der fundamentale Gegensatz des Buches zwischen Beschreibbarkeit und Unbeschreibbarkeit konstruktiv.<sup>93</sup>

Dass es ausschließlich um die Demontage eines Idols geht, ist wohl zu bezweifeln. Wie in den beiden vorhergehenden Romanen ist die einzelne Figur nicht wichtig; auch der konkrete geschichtliche Hintergrund ist zweitrangig. Im Vordergrund steht die grundsätzliche Kritik an der Ideologisierung des menschlichen Daseins. In diesem Zusammenhang spielen die Unterscheidungen zwischen Ost und West keine Rolle, woraus sich Johnsons Abwehr gegen die Behauptung diverser Literaturkritiker erklärt, dass er in diesem Roman Kritik an der DDR üben wolle. Im Gegenteil, Johnson geht von zwei einander gegenüberstehenden Lebensmodellen aus. Wichtig an dem Begriff des „Modells“ ist, dass dieser immer nur für ein Konstrukt steht, sei es nun materieller oder ideeller Natur, erschaffen von der Hand des Menschen. Nach den Regeln dieses Konstrukts wird gelebt. Hier werden Missbrauch der Sprache durch Ideologien und umgekehrt der daraus entstehende Zwiespalt zwischen Wahrheit und Fiktion und die Möglichkeit bzw. die Unmöglichkeit, diesen durch ein sprachliches Kunstwerk zu überwinden, dargestellt.

Das „Ungefähr“ und „Irgendwie“ dieses Romans in Bezug auf die Widerspiegelung der Wirklichkeit ist eine der Konsequenzen aus diesem Verfahren:

Der Autor, getreu seinem Mißtrauen gegenüber einer gesellschaftlichen und politischen Realität, die nicht auf der Hand liegt, es sei denn als Phrase, als Plakat, als Trugbild, scheut die unvermittelte Darstellung, er distanziert, was sich als scheinbares Faktum anschmeicheln will. [...] Dem verantwortlichen Schriftsteller [...] verschleiert und verwischt sich die Wahrheit gerade dort, wo sie dem gefälligen Realisten ein „klarer Fall“ ist; ihr muß Johnson erst die Umwege, die verzwickten Stilisationsweisen abtrotzen, die ohne (unmögliche) Lösungen zu bringen, doch allein dafür bürgen, die Realität in ihrem tatsächlichen „Ungefähr“ und „Irgendwie“ sicherzustellen, vor Augen zu führen, zu erhellen.<sup>94</sup>

Nun werden im Laufe des Romans immer wieder Versuche unternommen, durch Dichtung Wahrheit wiederzugeben. Einer dieser Versuche bildet das detaillierte und manchmal die Geduld des Lesers strapazierende Beschreiben scheinbar beliebiger Vorkommnisse. Für alltägliche

<sup>93</sup> Strehlow, Wolfgang: Ästhetik des Widerspruchs. Versuche über Uwe Johnsons dialektische Schreibweise, Berlin 1993, S. 183.

<sup>94</sup> Piwitt, Hermann Peter: Chronik und Protokoll. In Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnsons Frühwerk. Im Spiegel der deutschsprachigen Literaturkritik, Bonn 1987, S. 152.

Angelegenheiten werden neue und komplizierte Namen gefunden, um aus den üblichen Denkrastern hinauszukommen:

Sie [die Erfindung neuer Namen, A. d. Verf.] ist der bis zur Erschöpfung vorangetriebene Versuch, alle vorgefaßten Meinungen zu unterlaufen, für alles neue Augen zu öffnen, uns die Sicherheit jedweder Wort- und Denkklichees unter den Füßen wegzuziehen.<sup>95</sup>

Nach Nietzsche ist dieses Verhalten das „Arterhaltende“, das, was den Menschen zum Menschen macht:

Die stärksten und bösesten Geister haben bis jetzt die Menschheit am meisten vorwärts gebracht: sie entzündeten immer wieder die einschlafenden Leidenschaften – alle geordnete Gesellschaft schläfert die Leidenschaften ein –, sie weckten immer wieder den Sinn der Vergleichen, des Widerspruchs, der Lust am Neuen, Gewagten, Unerprobten, sie zwangen die Menschen, Meinungen gegen Meinungen, Musterbilder gegen Musterbilder zu stellen.<sup>96</sup>

Ob der Erzähler und Karsch nun „böse“ Geister sind, bleibt fraglich. Dafür zeigen sie zu wenig Persönlichkeitsprofil. Zu den bösen Geistern im positiven, das heißt produktiven Sinne gehört dann wohl eher noch Johnson selbst.

Ein weiterer Versuch besteht in der Überwindung des Unsagbaren, die aber immer wieder in Frage gestellt wird:

[...] die Grenze ihres Verhaltens war mitten durch die Reste des deutschen Reiches gelegt, ist das so, kann man das so sagen? Karsch war nicht sehr glücklich über diesen Zwischenraum und war nicht sicher wie er in einem Zugriff zu sagen war. (S. 48)

Dieser Erzählstil entspricht der Unsicherheit des Einzelnen, so auch des Erzählers, in einer Ideologie noch eine Wahrheit oder Realität wahrnehmen zu können. Die Ideologie ist einem System aus Fiktionen gleichzusetzen:

Also das, was das System von sich wahrnahm, war nicht, was es vorfand, sondern was es *über sich dachte*.<sup>97</sup>

Das heißt, jede Aussage, die zu Papier gebracht werden soll, ist von Ideen und Idealen geprägt, so dass der Blick auf die Wirklichkeit versperrt bleibt:

Wie aber konnte sich der einzelne in seiner Realität legitimieren, wenn ihm keine Sprache gegeben war, die auf Realitäten verwies?<sup>98</sup>

<sup>95</sup> Baumgart, Reinhard: Deutsche Literatur der Gegenwart. München 1995, S. 50.

<sup>96</sup> Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. S. 376.

<sup>97</sup> Drawert, Kurt: Die Abschaffung der Wirklichkeit. Eine Rede. In Gansel, Carsten/ Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe Johnson Symposium, Berlin 1995, S. 342.

<sup>98</sup> Ebd., S. 343.

Und:

Dieses auf den Kopf gestellte Verhältnis von Wirklichkeit und Ideal, dieser permanente Blick auf das Leben aus der Perspektive einer angenommenen Vollkommenheit, die dem Tod so sehr gleichkommt, hat nun das Reale in Irrealitäten gebracht und das Irreale real werden lassen. Die Mauer war das passende Symbol [...].<sup>99</sup>

Indem die Ideologisierung der Sprache kritisiert wird, distanziert sich nicht nur der Erzähler, sondern auch der Dichter Johnson von der Absicht, Inhalte zu vermitteln. Der Verweis auf das Funktionieren der Sprache, auf ihre strukturelle Beschaffenheit, soll zu neuen Aussagen führen.

Wenn in diesem Roman vor allem mit Zitaten und Ironie gearbeitet wird, so wird das Augenmerk des Lesers auf die rhetorische Struktur der Sprache gerichtet. Auf dieser Ebene können neue Erkenntnisse gewonnen werden. Nicht umsonst kehrt Karsch am Ende des Romans dorthin zurück, wo er angefangen hat, nämlich nach Hamburg an seinen Schreibtisch.

In der Beantwortung der Frage „Was ist Wahrheit?“ kommt der Erzähler zum gleichen Ergebnis wie Nietzsche. Letzterer sagt in seiner Schrift „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ dazu:

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauchen einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken, die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind [...].<sup>100</sup>

Der Vorgang des Schreibens im traditionellen Sinn, das heißt das Verfassen von verbindlichen, gesicherten Inhalten, wird dadurch als sinnlos bloßgestellt. Der Leser hält in seinen Händen ein ganz anderes Buch, eines, das sich nicht festlegen möchte, sondern ganz im Gegenteil die Scheinhaftigkeit der Wahrheit und ihres Mediums Sprache aufdecken möchte.

Dies gilt jedoch nur für die Erzählebene. Auf der Ebene der Schreibversuche Karschs ist ein Bemühen um Inhalte, zumindest in der ersten Hälfte des Romans, nicht zu überlesen. Zeuge dafür ist die Suche nach dem angemessenen bzw. wahren Anfang für Achims Biographie. Nach jedem gescheiterten Versuch macht sich Karsch abermals auf die Suche nach

---

<sup>99</sup> Ebd., S. 342 f.

<sup>100</sup> Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, München 1988, Bd. 1, S. 880 f.

neuen Informationen über Achims Leben, in der Hoffnung, durch neue Daten die Wirklichkeit wiedergeben zu können. Karsch ist dabei um einen logischen Zusammenhang bemüht. Dass das Phänomen der Logik aber eine Erfindung des Menschen ist und somit in keinerlei Verbindung zur Welt der *res* steht, übersieht er.

Dass die ehemalige DDR und ihre sozialistische Ideologie ein ergiebiges Beispiel für den Mißbrauch von Sprache ist, steht außer Frage. Aber sie ist eben nur ein Beispiel für die menschliche Zivilisation.

## **5 Das Capriccio: Die Frage „Wie war es denn?“ und ihre Antwort**

Karsch kehrt von seiner Reise in den Osten zurück und legt, nachdem er seinen Koffer ausgepackt hat, ein musikalisches Capriccio auf. Es ist ein „Capriccio über die Wiederkehr von langer Reise“ (S. 300).

Grundsätzlich ist zum Begriff des „Capriccio“ zu sagen, dass dies kein rein musikalischer Gattungsbegriff ist, sondern von seiner Bedeutung her einer Laune, Grille oder einem besonderen Einfall gleichgesetzt werden kann, ganz gleich in welchem Kunstbereich. Man wird unweigerlich fragen müssen, weshalb Karsch erstens ein Capriccio auflegt und zweitens ausgerechnet das „Capriccio über die Wiederkehr von langer Reise“ mit dem „berühmten Nachklappen des Cembalo“ (S. 300). Weiterhin wird es von Interesse sein, weshalb der Erzähler in diesem Zusammenhang das Medium der Musik anzieht.

In Bezug auf die erste Frage soll kurz auf die Herkunft und Geschichte des Capriccio eingegangen werden. Dabei wird der Schwerpunkt auf der Literatur liegen. In der Neuzeit gehören Shakespeare und Jean Paul zu den wichtigsten Vertretern im künstlerischen Bereich des Capriccio.<sup>101</sup> Zu Shakespeare heißt es:

---

<sup>101</sup> Hofmann, Werner: „Glühend Eis“ und „schwarzer Schnee“ – Anmerkungen zur gesetzlosen Willkür des jetzigen Zeitalters (Jean Paul). In: Mai, Ekkehard/ Rees, Joachim

Er sprach den Erscheinungen ihre Eindeutigkeit ab und entwarf eine Welt der Metamorphosen, in der sich die verschiedensten Dinge zu einträchtiger Zwietracht verbanden.<sup>102</sup>

Die Parallelen zwischen diesem Zitat und Johnsons Roman liegen vor allem im Mangel an Klarheit bzw. Eindeutigkeit der Wahrheit und im Entwurf eines Bilderrauses. Charakteristisch für das Capriccio als Gattung ist der „Verstoß gegen eine Regel, das Recht auf Abweichung, die Relativierung absoluter Maßstäbe.“<sup>103</sup> Aber:

Wenn das Capriccio eine bewußte Abweichung verkörpert, ist zunächst der Maßstab zu erfragen, gegen dessen Dogma es verstößt. Gestört kann nur die Form werden, die vordem als Norm galt. Wie sind die Regeln beschaffen, deren allgemeine Gültigkeit vom Capriccio suspendiert wird?<sup>104</sup>

Im Johnsonschen Werk verlieren die Begriffe von Wahrheit und Wirklichkeit, von Sprache, Ich und Identität ihren Wert. Sie lösen sich unter der Wirkung der Grenze auf. Besser gesagt, sie vervielfältigen sich durch den Einfluss des Risses und erhalten ihre Bedeutung nur noch im Vergleich zueinander. Das Capriccio steht im Gegensatz zu einem in sich geschlossenen und schlüssigen Kunstwerk, das durch ein Ebenmaß geprägt ist:

Nicht diese [die Nachahmung, A.d.V.] ist Endzweck, ihr übergeordnet ist die Fähigkeit des Künstlers, die richtigen Formen auszuwählen. Richtige Formen sind jene, welche ein stimmiges, widerspruchsfreies Ganzes ergeben. So tritt neben das Gebot der sachlich genauen Beobachtung das der richtigen Wahl.<sup>105</sup>

Der Erzähler aus dem „Dritten Buch über Achim“ kann weder eine „genaue Beobachtung“ im Sinne einer objektiven Wahrnehmung noch eine der Gespaltenheit angemessene Sprache bieten. Der Roman, der in den Händen des Lesers liegt, ist das Gegenteil eines ebenmäßigen Kunstwerks, er ist vielmehr ein Spiel mit den traditionellen Denkkategorien. Die Aussage Søholms in Bezug auf Johnsons erstes Werk „Mutmassungen über Jakob“ gilt auch für dessen zweiten Roman:

Mit ihren traditionell-modernen Denkkategorien können sie [die Leser, A.d.V.] ihn nicht in den Griff bekommen, können ihn nicht definieren, was die ganze fließende Erzählstruktur des Buches verdeutlicht. Jakob bekommt fast den Charakter oder die

---

(Hg.): Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne: [Vorträge, gehalten anlässlich der Ausstellung „Das Capriccio“ als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Archimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Köln, Zürich und Wien 1997/1998] Köln 1997, S. 155. Im Weiteren gekennzeichnet als: Capriccio.

<sup>102</sup> Capriccio, S. 156.

<sup>103</sup> Ebd., S. 162.

<sup>104</sup> Ebd., S. 164.

<sup>105</sup> Ebd., S. 165.

Funktion einer Kunstfigur, die dazu da ist, daß die Strukturen der Moderne sich durch die Begegnung mit ihm zerschleißen.<sup>106</sup>

Die erzähltechnische Konsequenz der grundsätzlichen Aufspaltung zeigt sich in der Mehrfachperspektivik. Die Ebenen des Erzählers und des Journalisten spiegeln einander und entstehen in Abgrenzung zueinander. Diese Form der Mehrfachperspektivik ist ein weiteres Charakteristikum des Capriccio und wurde unter anderem von Jean Paul im „Verfahren der Verschachtelung“ umgesetzt:

Er bricht die einsinnige, für stabil ausgegebene Wirklichkeit auseinander und zerschichtet sie. So entstehen [...] ‚Bilder in Bildern, Spiegel in Spiegeln, Träume in Träumen, Schauer in Schauer, Schauspiele im Schauspiel‘ [...] ‚Romane im Roman‘. So geraten die Ebenen durcheinander und vervielfachen sich, so trägt alles sein Gegenbild in sich.<sup>107</sup>

Möchte man die Beschreibung der Gattung des Capriccio zusammenfassen, kommt man zum folgenden Ergebnis: Das Capriccio verstößt gegen bestehende Regeln und wirkt in seiner Zersetzungskraft wie die *différance*. Die Form des Capriccio impliziert das Spiel mit den eigenen Bestandteilen und zählt zu den unterhaltsamen Stücken.

Der Begriff des Capriccio allgemein wäre für diesen Zusammenhang hinreichend geklärt, aber die Unklarheiten in Bezug auf Karschs Wahl eines ganz bestimmten Musikstücks sind noch vorhanden. Nach Helbig handelt es sich hierbei um das Stück „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ von Johann Sebastian Bach.<sup>108</sup> Der Komponist schuf es für seinen Bruder, als dieser beschloss, zum schwedischen Heer zu gehen, also abzureisen. Nach Helbig lässt das Hören dieses Stückes bei der Rückkehr Karschs darauf schließen, dass die Rückkehr keinen Abschluss der Reise bedeutet, sondern dass der Leser erneut auf den Anfang des Romans verwiesen wird.<sup>109</sup>

Um zu diesem Ergebnis zu gelangen, muss man nicht auf die historische Vorlage von Bach zurückgreifen. Die Informationen, die dem Leser über dieses Stück durch den Erzähler geliefert werden, reichen völlig aus. Es lohnt sich, den folgenden Textabschnitt genauer zu betrachten:

<sup>106</sup> Søholm, Kirsten: Mythos, Moderne und die Teilung Deutschlands. In: Weimarer Beiträge. Wien 36 (1990), S. 1513–1523, hier S. 1520.

<sup>107</sup> Capriccio, S. 172.

<sup>108</sup> Helbig, Holger: Beschreibung einer Beschreibung, S. 82.

<sup>109</sup> Ebd., S. 83.



[...] [Karsch, A.d.V.] legte die Platte mit dem Capriccio über die Wiederkehr von langer Reise auf und ließ sie laufen. Als er die Briefe geordnet hatte und die Filmkapseln gezählt (da sie sich nicht würden ordnen lassen), war der Tee fertig; jetzt konnte er sich an den Tisch setzen und anfangen mit der Rückkehr. Die Platte lief noch. Mit dem letzten Ton (dem berühmten Nachklappen des Cembalos, das den Schlußakkord synkopierte, ihm immer witzig vorgekommen war) drückte er die Zigarette aus und stand auf. (S. 300)

Das Musikstück zeichnet sich durch einen synkopierten Schlussakkord aus. In der Musik bedeutet eine Synkope, dass der Akzent eines betonten Takteils auf einen unbetonten verschoben wird, indem die beiden gleichen Noten zusammengezogen werden. In unserem Fall wird der Schlussakkord synkopiert, gibt also die Betonung an das „Nachklappen des Cembalos“ verl. Dadurch verliert der Schlussakkord seine Bedeutung als Abschluss, und die Aufmerksamkeit des Hörers verlagert sich auf das „Nachklappen“.

Angewendet auf das Ende des Romans oder besser gesagt auf die letzten beiden Seiten des Buches kann man die Parallelen zwischen dem Musikstück und dem vorliegenden Text erkennen. Die letzte nummerierte Seite endet mit der Frage „Wie war es denn? sagtest du.“ (S. 300) und schließt damit an die erste Frage des Romans an. Auffallend ist, dass die allerletzte Seite des Romans nicht nummeriert ist und somit allein aus formalen Gründen außerhalb des Textes steht. Gemeint ist die Aussage des Erzählers:

Die Personen sind erfunden. Die Ereignisse beziehen sich nicht auf ähnliche sondern auf die Grenze: den Unterschied: die Entfernung und den Versuch sie zu beschreiben. (S. 301)

Dies ist eine Erklärung des Erzählers in Bezug auf seine Absichten, die er mit dem Roman verfolgt, und zugleich eine Absicherung dem Leser gegenüber, nicht missverstanden zu werden. Nach Helbig wird vom Erzähler ein Fiktionsvertrag vorgelegt, eine Garantie für eine erfundene Geschichte geliefert.<sup>110</sup>

Zu finden sind derartige Erklärungen vor allem im Abspann eines Films, wenn es darum geht, sich gegen übereifrige Tierschützer oder Hobbybiographen zu wehren. Analog zum Nachklappen des Cembalos ist die Erklärung des Erzählers als Klappentext zu verstehen. Es heißt von Karsch, dass ihm das Nachliefern des letzten Tones durch das Cembalo

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 85.

schon „immer witzig vorgekommen war“ (S. 300). Auf den Klappentext angewendet bedeutet dies, dass auch dieser als Witz aufgenommen, ironisch verstanden werden soll:

Überhaupt besteht ja doch wirklich die ganze Kunst, mit gesalzenem Witz zu sprechen, darin, anders, als es richtig und wirklich ist, zu sprechen, und das läßt sich gut dadurch machen, daß wir entweder eine eigene Überzeugung erfinden oder die eines anderen, oder etwas sagen, was nicht geschehen kann.<sup>111</sup>

Das heißt, dass die Absicht des Erzählers, die Grenze zu beschreiben, unmöglich zu verwirklichen ist. Zumindest ist dies mit den Mitteln des Journalismus bzw. mit denen der Literatur nicht möglich.

Vor diesem Hintergrund erhält die halbe Leerzeile zwischen der dritten und vierten Zeile eine eigene Bedeutung. Der Raum zwischen dem Wort „Entfernung“ und seiner Beschreibung ist mit Worten nicht aufzufüllen. Er bleibt leer. Der Unterschied, um den es während des ganzen Romans ging, wird in Form einer Leerfläche wiedergegeben. Es gibt nichts mehr zu sagen, und übrig bleibt der Witz, die Ironie oder auch der bloße Einfall, eben „nur“ ein Capriccio. Diese vier Zeilen führen durch ihre Ironie nicht nur zu einer Zersetzung des Romans, sondern auch zu einer Demontage der Erzählerfigur. Er stellt sich selbst bloß, indem er in seiner Themenstellung für den Roman einen Widerspruch einbaut. Es heißt, dass die Personen im Roman erfunden sind. Da der Erzähler, wie wir durch die „Berliner Stadtbahn“ erfahren werden, mit den Figuren auf gleicher Ebene steht und sich mit ihnen austauscht, bedeutet dies, dass auch seine Person innerhalb der Handlung eine Fiktion ist.

---

<sup>111</sup> Quintilianus, Marcus Fabius: Das Lachen. In ders.: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Erster Teil, Buch I–VI. Darmstadt 1972, Buch VI, S. 749.

## VI Die Berliner Stadtbahn (veraltet)

Die „Berliner Stadtbahn“ entsteht 1961 noch vor dem Mauerbau, zeitgleich mit dem zweiten veröffentlichten Roman Johnsons, „Das dritte Buch über Achim“. Im Zentrum dieses Vortrags steht die Grenze, welche die Stadt Berlin von anderen Städten der Welt unterscheidet. Beschrieben wird diese Grenze anhand der detaillierten Darstellung der Verkehrsverbindungen Berlins.

Der Erzähler fasst im ersten Absatz den Plot des Aufsatzes zusammen, um den es sich eigentlich hätte handeln sollen:

Erlauben Sie mir, unter diesem Titel [Berliner Stadtbahn] zu berichten über einige Schwierigkeiten, die mich hinderten einen Stadtbahnhof in Berlin zu beschreiben. Da tritt unter vielen anderen eine einzelne Person aus dem eingefahrenen Zug, überschreitet den Bahnsteig und verläßt ihn zur Straße hin. Dieser Vorgang bleibt sich ähnlich, so oft er vorkommt; ich habe ihn fast täglich gesehen oder beobachtet, daher glaubte ich ihn erwähnen zu dürfen. (BU, S. 7)

Die Beschreibung eines Berliner Stadtbahnhofs ist also mit Schwierigkeiten verbunden, und um diese Schwierigkeiten wird es im Folgenden gehen. Interessant wird der Vorgang des Ein- und Aussteigens durch die Funktion der Pause, die der Erzähler diesem Text geben wollte:

Bei der Arbeit an einem größeren epischen Text wurde eine Episode benötigt, die den Zusammenhang unterbrach. Vier verbundene Sätze sollten lediglich quantitativ auftreten, etwas anderes sein, eine Pause bewirken. Dafür war der angedeutete Vorgang ausgewählt. (BU, S. 7)

Eine Episode soll in einen zusammenhängenden Text eingebaut werden, um diesen Zusammenhang zu unterbrechen. Es wird also bewusst versucht, einen Riss in eine Erzählung einzufügen, um auf diese Weise den bestehenden Konnex – sowohl formal als auch inhaltlich – zu stören.

Die Episode ist folglich nur auf der strukturellen Ebene von Bedeutung. Dies zeigt sich an ihrer Definition: Sie sollte lediglich „vier Sätze“ umfassen und „quantitativ auftreten“. Die vier Sätze hängen also als Struktur zusammen und sollen ein Gebilde verkörpern. Dieser Satzkörper wird zudem durch das Verb „auftreten“, das zum Themenbereich des Theaters gehört, personifiziert. Er soll auf die Bühne des Textes treten und eine Pause bewirken, einen inhaltslosen Raum erzeugen, der anscheinend nicht aufgefüllt werden soll, zumindest nicht zu diesem Zeitpunkt.

Die Bedeutungslosigkeit der Episode über einen Stadtbahnhof für den sie umgebenden epischen Text zeigt sich an ihrer Austauschbarkeit durch eine andere Episode:

Er [Stadtbahnhof, A.d.V.] fügte sich weder in einen langen noch in vier kurze Sätze vom erwünschten Umfang, also wurde er ausgewechselt gegen einen anderen Anlass, der dieselbe Wirkung tat. (BU, S. 7)

Es kommt auf die gewünschte Wirkung an, auf die Wirkung einer Pause, einer Leerstelle. Unabhängig vom epischen Inhalt versucht der Erzähler erneut, Szenen auf einem Berliner Stadtbahnhof begrifflich zu fassen, aber diesmal in Form einer Geschichte, mit der er sich endgültig auf die Ebene der Literatur begibt:

Nach einiger Zeit war es aber ärgerlich, dass diese einfache Bahnhofsszene nicht für den Namen Berlin hatte stehen wollen, und ich versuchte mit ihr eine Geschichte: eine Beschreibung für sie allein. Damit gab es Schwierigkeiten. (BU, S. 7)

## 1 Der Bahnhof

Die Beschreibung einer Bahnhofsszene in Berlin soll das Wesen dieser Stadt vermitteln; aber in dieser Struktur selbst liegt das Problem: Etwas soll für etwas anderes stehen, aber dies will nicht gelingen.

Die Bahnhofsszene liegt dem Leser als Beschreibung vor, das heißt, sie wird ihm indirekt bzw. mittelbar näher gebracht. Diese Beschreibung, die nur die Illusion einer Bahnhofsszene darstellt, soll den Namen „Berlin“ auffüllen, welcher zum Schlagwort für eine bestimmte Politik und die Geschichte eines Landes geworden ist.

Aber „Berlin“ ist eben nur ein Name, eine Bezeichnung für etwas, das beliebig mit Inhalt oder besser gesagt mit Vorstellungen gefüllt und angereichert werden kann. Der Name ruft bei jedem eine andere Assoziation hervor, aber die direkte, eindeutige und vollständige Verbindung zum Signifikat gelingt nicht.

Nun sollte die metaphorische Struktur, in der etwas für etwas anderes steht, durch die Beschreibung einer alltäglichen Szene durchbrochen werden, einer

Szene, die jedem widerfahren kann. Auf den ersten Blick ist eine Alltäglichkeit wie die Fahrt mit einer S-Bahn leicht zu beschreiben; aber der Erzähler muss feststellen, dass die begriffliche Wahrnehmung mitten in die Metaphorizität führt. So überrascht es nicht, wenn die Beschreibung der Schnellbahn an eine Umschreibung der Metapher erinnert:

[...] daß eine solche Stadt [wie Berlin, A.d.V.] zwischen ihren Teilen Verkehr betreibt mit einer elektrisch angetriebenen Schnellbahn, die auf eigenem Gleiskörper über und unter der Erde von Bahnhof zu Bahnhof fährt, der Wagenzug hält, tauscht Fahrgäste mit der Plattform, da ist einer ausgestiegen, geht zwischen anderen zum Ausgang und mit ihnen die Treppen hinauf oder hinunter zur Straße. (S. 8).

Die „Metapher als Terminus des Transports“<sup>112</sup> kann mit der hier beschriebenen Schnellbahn gleichgesetzt werden. Dabei geht es weder bei dem einen noch bei dem anderen um den Gehalt bzw. um die Passagiere, sondern um die Technik des Transports, um das Funktionieren. Die Bahn verbindet, indem sie einzelne Stationen nacheinander anfährt, die verschiedenen Teile einer Stadt miteinander, genauso wie ein Text durch die Aneinanderreihung von Metaphern entsteht. Durch die Beschreibung der Schnellbahn wird dem Leser das unentwegte In-Bewegung-Sein der Metapher anschaulich und evident vor Augen geführt. So heißt es im Weiteren:

Der Anblick ist nicht kompliziert. In zutreffende Worte gesetzt sollte er verständlich und beiläufig wirken auf jedermann, der über Anschauung oder Erfahrung für den Begriff Groß-Stadt verfügt. (S. 8)

Hier werden die wichtigsten Forderungen an den Erzähler selbst gestellt, an seine Sprachkunst. Der Anblick der Schnellbahn auf ihrer beständigen Fahrt durch die Stadt zeigt nichts Ungewöhnliches, und dennoch ist es dem Erzähler unmöglich, sie in passende Worte zu fassen. Selbst wenn die Worte dem Anlass angemessen wären, würden sie beim Leser nur ein oberflächliches Verständnis bewirken. Der Schein der Verständlichkeit würde den Leser von der prinzipiellen Unangemessenheit der Sprache zur Wiedergabe von Sachverhalten ablenken.

Nun schränkt der Erzähler die Möglichkeit einer angemessenen Rede ein weiteres Mal ein, indem er fordert, dass der Leser den Begriff der „Groß-Stadt“ vor Augen oder auch sinnlich erfahren hat. Das heißt, dass nur

---

<sup>112</sup> Haverkamp, Anselm: Einleitung in die Theorie der Metapher. In ders. (Hg.): Theorie der Metapher, Darmstadt 21996, S. 2.

derjenige Leser den Begriff „Groß-Stadt“ mit Assoziationen und Vorstellungen auffüllen kann, dem dieser auch bekannt ist. Diesen Begriff nicht zu kennen, stellt die Basis der Kommunikation in Frage, in diesem Fall zwischen Erzähler und Leser. Der *sensus communis*, die Übereinkunft der Gemeinschaft über die Bedeutung von Worten, ist nicht mehr selbstverständlich.

Im nächsten Absatz geht der Erzähler in seinen Reflexionen noch einen Schritt weiter, indem er den Begriff Verständnis grundsätzlich problematisiert:

Die Grenze zerlegt den Begriff. Sie kann nicht als Kenntnis vorausgesetzt werden. (S. 8)

Der Begriff der „Groß-Stadt“ wird geteilt, das heißt, nicht nur die Stadt sondern auch der Begriff. Indem das Verb „zerlegen“ für diesen Vorgang verwendet wird, erscheint dieser als wohlüberlegt, berechnend und sezierend. Die Grenze hier gleicht keineswegs Nietzsches Riss, der ursprünglich und gewaltig ist und der nur mit einem Urschrei beantwortet werden kann. Dennoch ist sie nicht weniger einschneidend. Durch die Zerlegung vervielfältigt sich der Begriff, man muss nun von zwei Begriffen sprechen.

Die Grenze, die hier in die Sprache eingegriffen hat, ist, wie es heißt, unbekannt. Was bedeutet das? Ist das Phänomen der Grenze bisher nicht aufgetreten? Ist es nicht mit angemessenen Worten zu beschreiben? Oder kann es nicht wiedergegeben werden, weil die Grenze im Begriff selbst und zwar in jedem Begriff mit enthalten ist?

Würde man die letzte Frage konsequent zu Ende denken, würde dies bedeuten, dass selbst der Begriff der Grenze durch die Grenze „zerlegt“ wird und auch dieser Begriff nicht als Einheit erfassbar ist. Die Grenze ist nicht mit sich selbst identisch. Die Zerlegung des Begriffs führt zwar zu einer Vervielfältigung des Begriffs, aber es gibt keinen lautlichen Unterschied zwischen den Versionen.

An Johnsons Beispiel der „Groß-Stadt“ festgemacht bedeutet dies, dass es durch den Eingriff der Grenze nun „Groß-Stadt (1)“ und „Groß-Stadt (2)“ gibt, wobei diese durch ihre lautliche Übereinstimmung austauschbar sind. Nur im

Vergleich und im Unterschied zueinander können sie je etwas eigenes bedeuten.

Spätestens an dieser Stelle muss man auf Jacques Derridas Aufsatz „Die différance“<sup>113</sup> eingehen, in dem der Eingriff der Grenze und ihre Auswirkungen dargestellt werden. Zum Vorgang des Bedeutens heißt es dort:

Die différance bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte „gegenwärtige“ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (marque) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt, wobei die Spur sich weniger auf die sogenannte Gegenwart bezieht, als auf die sogenannte Vergangenheit, und durch eben diese Beziehung zu dem, was es nicht ist, die sogenannte Gegenwart konstituiert; es selbst ist absolut keine Vergangenheit oder Zukunft als modifizierte Gegenwart.<sup>114</sup>

Nach der Zerlegung des Begriffs durch die Grenze geht der Erzähler nun auf die Grenze ein, welche die Stadt durchtrennt. Damit soll nicht gesagt werden, dass dies zwei voneinander unabhängige Themen sind, ganz im Gegenteil: Der Erzähler versucht, durch das Beispiel Stadt das Phänomen der Grenze zu veranschaulichen. Er versucht darzulegen, dass die Ebene der Tatsachen keine Frage der Politik, sondern ausschließlich eine Frage des Zeichens und des Bezeichnens ist.

Jede Stadt hat ihre Grenze, aber die herkömmliche verläuft um sie herum und grenzt sie gegen das Umland ab. Die hier thematisierte Grenze verläuft mitten durch die Stadt und zerstört ihr gewohntes Bild:

Die Grenze in einer Stadt ist einmalig, der unerhörte Anblick verleitet dazu ihn hinzunehmen wie etwas bereits Erklärtes. Er zeigt aber lediglich die gegenwärtige Phase eines Zustands, der veränderlich ist und eine Geschichte von fünfzehn oder zweiundzwanzig Jahren hat; und seine Bezeichnung ist irreführend. Es gibt nicht: Berlin. Es sind zwei Städte Berlin, die nach der bebauten Fläche und der Einwohnerzahl vergleichbar sind. Berlin zu sagen ist vage und vielmehr eine politische Forderung, wie die östliche und die westliche Staatenkoalition sie seit einiger Zeit aufstellen, indem sie der von ihnen beeinflussten Hälfte den Namen des ganzen Gebietes geben als sei die andere nicht vorhanden oder bereits in der eigenen enthalten. (S. 9)

Die Grenze ist lautlos, unerklärlich, gegenwärtig und doch jederzeit veränderlich, und ihr Name führt in ein Labyrinth. Die Bezeichnung für das gespaltene Wesen ist und ist auch nicht Berlin. Die Bezeichnung „Berlin“ ist

<sup>113</sup> Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion, Stuttgart 1990, S. 76–113.

<sup>114</sup> Ebd., S. 91.

ideologischer Art, da die Zweiteilung dieser Stadt oder des Zeichens aus politischen Gründen negiert oder verdrängt wird. Die Ideologien von Ost und West, wie es heißt, setzen durch Namensgebungen verbindliche Wahrheiten. In diesem Textabschnitt wird die Scheinhaftigkeit dieser Sprache an den Pranger gestellt.

Von diesem Beispiel ausgehend wendet sich der Erzähler der Möglichkeit zu, die Grenze zu überschreiten oder zu überwinden. Er erzählt die Episode einer Figur, die, mit der Schnellbahn aus Ostdeutschland kommend, in Westberlin aussteigt. Diese erfundene Geschichte dient nur der Veranschaulichung der Grenzproblematik. Diese Figur überwindet zwar die Staatsgrenze von Ost nach West, aber auf dem nun leer gewordenen Platz in der Schnellbahn sitzt auf der Fahrt von West nach Ost ein anderer Fahrgast, so dass sich im Grunde nichts verändert hat.

Darin zeigt sich die Beliebigkeit des Grenzübertritts, ob von Ost nach West oder umgekehrt. Die Grenze wird nicht überwunden, sondern lediglich bestätigt:

Man richtet sich nie im Überschreiten ein und man wohnt nie außerhalb. Die Übertretung setzt voraus, daß die Grenze immer wirksam sei.<sup>115</sup>

Der Name Berlin steht für ein Leben an der Grenze. Für dieses Leben werden entsprechende Bezeichnungen gebraucht, die, so gut es geht, nicht von den Ideologien geprägt sind:

Wenn diese Zustände ihren eigenen Begriff verlangen dürfen, so nicht, weil sie pittoresk und intensiv wären, sondern weil sie die Grenze der geteilten Welt darstellen: die Grenze zwischen den beiden Ordnungen, nach denen heute in der Welt gelebt werden kann. [...] Berlin [...] ist ein Modell für die Begegnung der beiden Ordnungen. (S. 10)

Die genannten Ordnungen begegnen sich, indem sie durch die Grenze miteinander verbunden werden. Die räumliche Trennung zwischen den Ideologien ist in der Stadt Berlin auf ein Minimum reduziert worden; und es ist gerade diese Entfernung, die als Unterschied die beiden Hälften Berlins zusammenhängen lässt. So ist es nicht verwunderlich, wenn der Erzähler den „genauen Vergleich“ fordert. Der Unterschied soll benannt werden, indem die Begriffe gegeneinander abgewogen werden:

---

<sup>115</sup> Derrida, Jacques: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Hg. von Peter Engelmann, Wien 1986, S. 47.



Solche Nachbarschaft fordert den genauen Vergleich. Die Abstraktion und Dämonisierung, die politisch mit diesem Ort betrieben werden und als Sprachregelungen auf ihn zurückfallen, verfehlen die Möglichkeiten des Modells. Was in ihm symptomatisch erscheint für die Teilung und Wiedervereinigung eines Landes, kann auch repräsentativ sein für die Feindschaft und Annäherung der beiden Lager in der Welt. Dies ist nicht nur eine Rechtfertigung des Themas. Eine Grenze an dieser Stelle wirkt wie eine literarische Kategorie. Sie verlangt die epische Technik und die Sprache zu verändern, bis sie der unerhörten Situation gerecht werden. (S. 10)

Der Name für diesen Unterschied soll nicht von politischen Ideen abhängen, sondern anschaulich sein. Der Erzähler setzt seiner Forderung nach einem genauen Vergleich die politische Verallgemeinerung und „Dämonisierung“ der beiden Mächte entgegen. Der Vorgang des Abstrahierens besteht darin, Begebenheiten zu vereinfachen, um dann das Typische zu benennen, wobei Besonderheiten außer Acht gelassen werden. Die Verallgemeinerungen, gekoppelt mit moralischen Bewertungen und „Dämonisierungen“, führen zu einer neuen, von Ideen geprägten Sprache.

Der Erzähler möchte sich jedoch von den „Sprachregelungen“, von den ideologisch geprägten Begriffen frei schreiben, indem er der Grenze gerecht wird. Es geht ihm dabei nicht um Politik, sondern um die Konsequenzen des Grenzverlaufs für die Literatur, für sein Metier.

Und nun folgt eine der Kernaussagen dieses Textes: Die Grenze bildet eine literarische Grundaussage, einen literarischen Grundbegriff, auf den die Literatur aufbaut. Daraus kann man schließen, dass die Grenze nicht ein zu behandelndes Thema darstellt, sondern dass die Grenze ein literaturimmanentes und somit ein sprachimmanentes Phänomen ist.

Um diesem Umstand innerhalb der Sprache gerecht zu werden, müssen die Technik des Erzählens und das Sprachmaterial verändert werden. Der Text reflektiert sich selbst und stellt das Verfahren des Erzählens in Frage. Und es taucht im Zusammenhang mit der Grenze bzw. mit dieser „Situation“, wie es hier heißt, das Motiv der Lautlosigkeit auf. Der Text soll ein nicht erhörtes Ereignis wiedergeben, er soll es zu Lauten formen. Dass hierfür eine auf Konventionen beruhende Sprache nicht von Nutzen sein kann, liegt daran, dass diese zu viele fehlleitende Implikationen mit sich bringen würde:

Die einseitige politische Parteinahme, die den Reisenden sofort zu einer Machtposition hin relativiert, sieht nicht genug von ihm und kann sich noch im Erkannten täuschen; außerdem schließt sie die Anwendung von Mitteln zur Massenvernichtung ein, die der Literatur als Argument und Werkzeug nicht gut in

der Hand liegen, wenn sie einen Stadtbahnhof und einen zufälligen Fahrgast so beschreiben will, daß der Text nicht nur seinem neuen Leben gerecht wird, sondern auch dem, das er verlassen hat, das in diesem Augenblick sehr rasch verändert wird. Solange die Arbeit an einem literarischen Text dieser Art sich mit der Wahrheit befaßt, muß ihr Gegenstand also geprüft werden an zwei gegensätzlichen Tendenzen der Wahrheitsfindung. (S. 10 f.)

Am Beispiel des Reisenden wird das Problem des Sprachmissbrauchs durch die Propaganda evident. Gezeigt wird, wie der Begriff des Reisenden für die Ideen und Vorstellungen der Mächte benutzt wird, um wiederum eine Bestätigung der eigenen Ideologie zu erhalten. Das Mittel der Propaganda, das für Werbung auf politischem Gebiet steht, wird gezielt eingesetzt, um die Massen zu manipulieren.

Die Literatur dagegen ist bewusst von der Politik abgetrennt; da ihr die Benutzung der Propaganda und eine einseitige Wahrnehmung verboten ist, will sie sich an der Suche nach Wahrheit beteiligen. Spannend an dieser Aufgabe ist der Umstand, dass die Literatur und die Kunst in einem Bereich angesiedelt sind, dem die Möglichkeit der Wahrheitsfindung zugesprochen wird. Es stellt sich jedoch die Frage, welcher Art diese Wahrheit denn sei, die gefunden und von der Kunst wiedergegeben werden kann. Es ist vor allem eine sprachlich verfasste Wahrheit. Es ist eine Wahrheit, die sich selbst in Frage stellt, indem sie ihre eigene sprachliche Verfasstheit reflektiert.

Wahr ist jede Aussage, die mit der empirischen Tatsachenebene übereinstimmt.<sup>116</sup> Diese Art der Wahrheit wird aber nun im Folgenden vom Erzähler in Frage gestellt, indem er die Tatsachenebene und die Wahrnehmung und Wiedergabe dieser Ebene durch den Menschen problematisiert:

[...] da haben die Augenzeugen nicht genau hingesehen, was sie nicht gesehen haben, können sie nicht sagen. Sie erfinden etwas, was ihnen den Vorfall abzurunden scheint. Oder sie haben die Situation schlicht nach ihren gewohnten Bezugspunkten geordnet, die mögen privat sein oder von sektenhafter Moral oder parteipolitisch. (S. 11)

Der Mensch erfindet sich also seine je eigene Wirklichkeit. Er ist in der Lage, durch Sprache eine in sich schlüssige Geschichte zu erfinden. Und um nichts anderes geht es hier. Der Autor bezweifelt die Möglichkeit, eine überlieferte Geschichte angemessen wiedergeben zu können. Als wirklich kann

---

<sup>116</sup> Wahrig, Gerhard: Deutsches Wörterbuch. Mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre“, Bertelsmann 1980, S. 4094.

ausgegeben werden, was nicht erfahren oder gesehen wurde, solange es logisch, nachvollziehbar oder wahrscheinlich ist.

Als ein Beispiel für die Produktion von Wirklichkeit dienen dem Erzähler die Medien mit ihrer Technik der Interpretation:

Sie müssen sich zum Teil einlassen auf die Interpretation, die der erste Berichtersteller mit einem Eigenschaftswort im Vorfall ansiedelt. Sie alle schädigen die Realität (vorausgesetzt, daß dies Wort noch zutrifft) je nach ihrer technischen Eigenart um eine oder mehr Dimensionen. Diese subjektiv oder technisch verursachten Fehler wachsen komplex, sobald sie mit der fruchtbareren Fehlerquelle der Tendenz verbunden zum Schema werden. [...] Es ist selbstverständlich, daß die Gesetze des einen Informationsschemas nicht zum Maßstab für das andere gemacht werden können. Es ist genau so selbstverständlich, daß die Zuverlässigkeit des einen Schemas nicht quantitativ ermittelt werden kann [...]. (S. 11)

Geschichten, Nachrichten und Informationen – im Grunde jede Erstellung von Text wird als Technik der Interpretation dargestellt. Dies geht soweit, dass dem einzelnen Wort seine verbindliche Bedeutung abgesprochen wird, wobei betont werden muss, dass hiervon auch der Begriff der „Realität“ betroffen ist. Wenn dieser Begriff nicht mehr in Bezug zu einer Tatsachenebene gesetzt werden kann, ist die Rede von einer nur annähernd objektiven Realität überflüssig. Daraus lässt sich schließen, dass die Technik der Interpretation nicht mehr schaden kann, sondern dass sie essentiell ist.

Der in Klammern gesetzte Vorbehalt, dass der Begriff der Realität noch gelten müsse, um ihn sinnvoll verwenden zu können, beeinflusst die Bedeutung des gesamten Abschnitts. Folgt man den Implikationen der Zeichensetzung, gilt eine in Klammern gesetzte Aussage als nicht geschrieben bzw. nicht getätigt. Sie ist durchgestrichen, und dennoch ist sie für den Leser erkennbar und vor allem lesbar. Dieses „durchsichtige“ Streichen lässt den Leser in seinem Bemühen um eine geradlinige Interpretation innehalten und insbesondere am eigenen Gedankengang zweifeln.

Der Text stellt immer nur Möglichkeiten der Interpretation zur Verfügung; im Gegensatz zu den Ideologien, auf die der Erzähler in diesem Zusammenhang zurückkommt. Die Ideologie benutzt die Auslegungen, um sie, durch eine bestimmte Denkrichtung geprägt, in ein System zu zwingen. Infolgedessen ist dieses System von allgemeingültiger Bedeutung. Dabei wird die aus Interpretationen bestehende Basis verdrängt. Es gibt dann nur Aussagen, die in das Denkschema bzw. in die postulierte Wahrheit passen,

und so verwundert es nicht, wenn der Erzähler in erster Linie an der Darstellung seines Ge- bzw. Missbrauchs des Grenzübertritts interessiert ist; denn beim Verfassen des Textes läuft er Gefahr, den einen oder anderen Sprachcode der verschiedenen Schemata zu übernehmen. Ideologisch unbelastetes Sprachmaterial bzw. objektive Informationen zu erhalten, ist unmöglich:

Es gibt viele Grade der Gleichgültigkeit oder der Anteilnahme, aber wie auch immer sie erscheinen, faktisch sind sie eine Parteinahme für die Machtgruppe, deren Information übernommen wurde. Es geht hier noch gar nicht um die Wahrheit dieses Vorfalles, sondern um den Gebrauch, dem er ausgesetzt sein wird. (S. 13)

Da die erhaltenen Informationen schon immer selektiv und tendenziös sind, bleibt als Konsequenz für den Erzähler nur übrig, getätigte Aussagen immer wieder in Frage zu stellen und auf diese Weise zu zerstören, um einer „Parteinahme für die Machtgruppe“ zu entgehen.

## 2 Der Umzug

Eine weitere Erklärung für das besondere Interesse des Erzählers an der Beschreibung des Grenzübertritts ist sein persönlicher „Umzug“:

[...] es ist sein [des Verfassers, A.d.V.] eigenes Erlebnis, das er aus der Vergänglichkeit herausnehmen will, das er in einem Text haltbar machen möchte. Das geht noch niemanden etwas an. Er redet sich heraus. Er leugnet eigensüchtige Motive. Er fängt einfach an. Dann wird er zum Sprecher eines Personenkreises, der ihn nicht beauftragt hat. Oder man hält ihn dafür. Er wendet sich an einen anderen Personenkreis, dem er die Notwendigkeit seines Themas erst noch nachweisen muß; dazu darf er aber keine anderen als literarische Argumente benutzen, so daß die Einzelheiten der geplanten Geschichte mit Absichten besetzt werden, die diesem Medium fremd sein können. Und dies Schema C oder Y wird die abgelehnten Hauptschemata kaum zuverlässig korrigieren, da der Verfasser es ja zusammengesetzt hat aus seinen eigenen Kenntnissen und Absichten. Sie sind vielleicht so stellvertretend nicht, wie er am liebsten glauben würde. Das Verfahren ist fragwürdig. (S. 13 f.)

Der Verfasser möchte sein eigenes „Erlebnis“, wie er es nennt, vor dem Vergessen retten und ihm dadurch Präsenz verleihen. Er benötigt hierfür das Medium der Schrift, das ihm als Gedächtnis und Archiv dienen soll, in dem die eigene Geschichte aufbewahrt wird. Die „Vergänglichkeit“ ist gleichzusetzen mit dem Vergessen bzw. dem Unbewussten.

Sobald Vorgänge bewusst erfasst werden sollen, geschieht dies durch Sprache und im Rahmen der Sprache. Daher befindet sich der Verfasser mitten in einem Text, sobald er den Vorgang des Übertritts bewusst wiedergeben möchte, um ihn vor dem Vergessen zu retten. Dennoch ist es unmöglich, das Erlebnis an sich zu retten, wie es der Erzähler versucht, da immer nur das Erinnern daran zurückbleibt. Das Übertragen des Erlebnisses in einen Text impliziert zugleich das Vergessen des Vorgangs und die Erinnerung daran. Allein, die Erinnerung an das Erlebnis stimmt nicht mit diesem überein, im Gegenteil, geschaffen wird ein Phantasma oder, nach den Worten des Erzählers, ein „Schema“. Auf der „Flucht“ vor den „Hauptschemata“ wird der Text des Erzählers durch seine immanenten Verweisungen auf andere Texte wiederum von Implikationen und Tendenzen geprägt. Die vorliegende Geschichte entsteht vor dem Hintergrund der Ideologien, sie möchte sich von diesen absetzen und verfällt dabei in ein neues Konstrukt. Der Verfasser selbst geht von seinen eigenen Kenntnissen aus, die er sich innerhalb der Ideologien angeeignet hat. Er ist in den Sprachcodes gefangen, die er durchbrechen will. Das Verfahren des Schreibens ist „fragwürdig“, das heißt wert, befragt zu werden. Die Gründe für den Zweifel an diesem Verfahren werden im Folgenden aufgezählt:

Sein Schema kann spezifisch literarische Fehler produzieren: Er kann für allgemein halten, was einzeln ist. Er kann typisch nennen, was privat ist. Er kann ein Gesetz erkennen wollen, wo nur eine statistische Häufung erscheint. Unablässig ist er in der Gefahr, daß er versucht etwas wirklich zu machen, das nur tatsächlich ist. Das Wort Dilemma tritt nicht oft in so reiner Kongruenz mit seinem Gegenstand auf. Das zweiseitige Problem der Wahrheitsfindung wirkt also hinein in die Phase der Konzeption (die wiederum für sich zweifelhaft ist). Es bestimmt die Auswahl der Einzelheiten, die den Text konstituieren sollen, wie sie die Realität konstituieren. (S. 14)

Die Begrenztheit der Perspektive und des Überblicks des Einzelnen – also auch des Erzählers – werden hier in den Vordergrund gerückt. Der Erzähler muss sich innerhalb der aufgestellten Gegensatzpaare mit seinem Text platzieren. Dabei kann es passieren, dass die Zuordnung des Textes misslingt. Der Text befindet sich in einer Zwangslage, einem Dilemma, eingezwängt zwischen zwei Möglichkeiten, die beide nicht in Frage kommen. Er thematisiert nicht nur die Grenze und den (un-)möglichen Grenzübertritt, sondern verkörpert diese auch, indem er vorführt, dass keine Identität existiert.

Die Gespaltenheit bzw. die Polarisierung ist der Ausgangspunkt des Erzählers. Doch auch diesem Ausgangspunkt fehlt jegliche Existenz bzw. Präsenz:

Kein Element kann je die Funktion eines Zeichens haben, ohne auf ein anderes Element, das selbst nicht einfach präsent ist, zu verweisen, sei es auf dem Gebiet der gesprochenen oder auf dem der geschriebenen Sprache. Aus dieser Verkettung folgt, daß sich jedes „Element“ – Phonem oder Graphem – aufgrund der in ihm vorhandenen Spur der anderen Elemente der Kette oder des Systems konstituiert. Diese Verkettung, dieses Gewebe ist der Text, welcher nur aus der Transformation eines anderen Textes hervorgeht.<sup>117</sup>

Die hier beschriebene *différance* bestimmt die Polarisierung der begrifflichen Sprache, jeder Begriff braucht ein Gegenüber, um im Vergleich zu diesem deutbar zu sein. Für den Verfasser ist nicht nur der Text von dieser Abtrennung geprägt, sondern auch die schon früher in Frage gestellte Realität, die ebenso von einem Bruch zeugt, der nicht zu beheben ist.

Für diese zerrissene Realität steht im Anschluss die Metapher der Ruine, deren Oberfläche nicht geglättet werden kann und die deshalb durch die Darstellung der Risse wiedergegeben werden muss:

Es gibt ausführliche und verfeindete Theorien über die Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte, fast wöchentlich werden neue Fakten des Krieges bekannt und verändern Teile seiner Interpretation; wenn die Wissenschaft diese Probleme noch nicht entscheiden mag, kann ein literarischer Text nicht gut mit einer Ruine ankommen und tun als sei diese Oberfläche deutlich und gefüllt. Die Folge dieses ungenau bekannten Ereignisses ist in der Grenze anders enthalten als in den diplomatischen Verhandlungen. (S. 15)

Das Bild der Ruine gibt sowohl die Brüchigkeit des Textes sowie der Realität als auch ihre Zusammensetzung aus Einzelteilen wider. Die Einzelheiten werden, wie schon erwähnt, durch die Selektion und die ideologische Tendenz zusammengesetzt, so dass zwar ein künstlich erschaffenes Gesamtbild entstehen kann, aber die ursprüngliche Relation zwischen Ursache und Wirkung nicht erkennbar ist.

Nun ist der Erzähler keineswegs auf der Suche nach einer „Weltformel“, sondern er bezweifelt sogar das Medium, das den Menschen in die Lage versetzt, sich eine Realität zu setzen: die Sprache. So sind Sätze wie: „Der Text erwähnt beflissen: eine Ruine. Ist aber darin der Krieg enthalten?“ (S. 15) als ein Zweifel am eigenen Metier zu verstehen. Die Ironie, die in dem Wort „beflissen“ steckt, bezieht sich auf die Illusion des Textes – ganz gleich

<sup>117</sup> Derrida, Jacques: Positionen, S. 66 f.

welcher Art von Text –, durch die Setzung von Begriffen „Realität“, als die Welt der Dinge, erschaffen zu können.

Die Frage, die den Erzähler dabei interessiert, ist, ob die bloße Erwähnung des Begriffs der Ruine schon alle Bedeutungen, auf die es ihm ankommt, in sich trägt. Die Ruine kann auf die zentralen Fragen zur Nachkriegspolitik – entsprechend ihrer Beschaffenheit und Verweisungsstruktur – nur lückenhaft antworten. Es heißt, dass immer wieder neue Fakten zum Zweiten Weltkrieg bekannt werden, woraufhin Teile seiner Auslegung bzw. der Interpretation verändert werden müssen. Das erwähnte „ungenau bekannte“ Ereignis bildet aber die Grundlage für die folgenden politischen Handlungen. Der Erzähler spricht von der Folge „dieses ungenau bekannten Ereignisses“ im Singular und macht diese zur zentralen und einzigen Konsequenz.

Will man der logischen Verweisungsstruktur zwischen Grund und Folge nachgehen, erkennt man, dass weder von der einen noch von der anderen gesprochen werden kann. Jede Folge ist auf einen logischen Grund zurückführbar.<sup>118</sup> Ist nun dieser Grund „ungenau bekannt“, lässt sich die logische Verbindung zwischen dem Grund und seiner Folge nicht herstellen. Der Grund ist nicht erfassbar, so dass sich die Folge erübrigt. Der logische Verweis verflüchtigt sich, es bleiben die Ruine und die Grenze mit ihrem Widerpart, den sie negierenden „diplomatischen Verhandlungen“.

Die Folge, die mit keinem bekannten Grund mehr zusammenhängt, ist sowohl in der Grenze als auch in den diplomatischen Gesprächen enthalten, aber auf verschiedene Art. Der Unterschied zwischen der Diplomatie und der Grenze liegt im Umgang mit dieser „Folge“: Die Diplomatie geht von einer grundsätzlichen Möglichkeit einer Verständigung aus, die es auf der Basis von Gesprächen zu erlangen gilt. Die Grenze dagegen verkörpert die Uneinigkeit schlechthin, ein Kompromiss ist nicht möglich. Die durch die Trennung bestehende Pluralität schließt eine einheitliche Sprache und Verständigung aus.

Der Kommentar des Erzählers zu dieser unterschiedlichen „Vielheit“: „Zum Glück gibt es Unterschiede.“ (S. 16) nimmt sich in diesem Text eigenartig aus. Er ist irritierend und wirkt unmotiviert.

---

<sup>118</sup> Schischkoff, Georgi (Hg.): Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart 1991, S. 205.

Wenig später werden erneut die Schwierigkeiten des Reisenden bzw. des Fahrgasts vorgeführt, die im Kontrast zum positiven Kommentar des Erzählers stehen. Gezeigt wird die Konstruiertheit der Gesellschafts- bzw. Sprachsysteme, deren Elemente nur innerhalb des jeweiligen Systems von Bedeutung sind. Nimmt man diese aus ihrem System heraus, um sie in einem neuen anzuwenden, werden sie bedeutungslos:

Die beiden Herrschaftsordnungen, unter denen entlang der Grenze gelebt wird, haben das Betragen der verwalteten Bürger geändert, indem sie ihre Situationen änderten. Beide haben ihre Angehörigen zu Reaktionen erzogen, die von unterschiedlicher Struktur sind. Das Verhalten gegenüber staatlichen Anforderungen, solche Verhältnisse wie der Arbeitsvertrag, eine Freundschaft, Nachbarschaften in einem Verkehrsmittel werden anders kalkuliert und erscheinen demnach als verschiedenes Verhalten. Sie sind auf jeweils andere Bezüge orientiert. Der Ankömmling führt mit sich Gewohnheiten und Überlegungen, für die ihm diesseits plötzlich die Anlässe fehlen. (S. 18)

Verlieren die Worte ihre Bedeutung außerhalb ihres Systems, lassen sie sich nicht mehr anwenden. Die gesellschaftlichen Strukturen sind andere und damit auch die sprachlichen:

Vielleicht werden die Differenzen sichtbar, aber der Text ist aufgeschwemmt; und weitere Mängel sind nicht beseitigt. Denn es kommt hinzu, daß beide Machtapparate ihre eigenen sprachlichen Verabredungen getroffen haben und sie in ihrem Gebiet teilweise als Konvention durchsetzen konnten. Beide Städte Berlin etwa nennen sich frei einander unfrei, sich demokratisch einander undemokratisch, sich friedlich einander kriegslüstern usw. Einige dieser diffusen Formeln sind tatsächlich sprachgänglich geworden und werden oft ohne Ironie angesetzt. Mithin führt der Reisende mit sich Namen von Gegenständen, Glaubenssätzen, politischen Verhältnissen, die es nicht gibt, wo er eben aussteigt: deren Namen dort nicht geläufig sind. Da diese Namensgebung parteiisch und wertend verfährt, ist sie ohnehin nicht tauglich für den Text. Außerdem muß sie relativiert werden mit der Distanz, die der Reisende vielleicht zu ihnen bewahrt hat: daß er sie verwendet, heißt nicht, daß er sie billigt. Möglicherweise fand er keine zureichenden Ersatzbezeichnungen, so daß er die amtlichen hat benutzen müssen wie Münzen, deren Kurswert uneingestanden mit Wirklichkeit aufgerundet oder abgerundet werden mußte, bis der tatsächliche Wert ungefähr erreicht war. (S. 19)

Die Beschreibungen des Bahnhofs veranschaulichen die Unterschiede diesseits und jenseits der Grenze; aber dennoch ist der Text von Ideologemen und Sprachformeln „aufgeschwemmt“, die unbewusst übernommen wurden. Dies liegt unter anderem an dem Dilemma, in dem der Text steckt, einem Dilemma, das sowohl die Konzeption als auch die Beschreibung beeinflusst.

Der fiktive Reisende, aus dessen Sicht die Probleme einer Grenzüberschreitung beschrieben werden, dient als Beispiel für die Verinnerlichung von Sprachformeln durch jeden einzelnen Bürger eines



Staates. Die beiden Machtapparate, von denen die Rede ist, sind der Kommunismus auf der einen und der Kapitalismus auf der anderen Seite, aber die Namen dieser Systeme sind nicht von Bedeutung. Es könnten an ihrer Stelle auch verschiedene Religionen oder Ethnien einander gegenüberstehen. Wichtig an dieser Gegenüberstellung ist die Tatsache, dass diese Systeme nur im Vergleich bzw. im Gegensatz zueinander bestehen können.

Nicht anders funktionieren die Sprachformeln, die der Erzähler vorführt: Das Selbstverständnis des eigenen Systems kann nur im Kontrast zum anderen System bestehen, indem einem Gegenüber jene Eigenschaften zugeschrieben werden, die dem eigenen „Ich“ zum Vorteil dienen. Die eigene Struktur wird über Sprachformeln produziert, die in dem Augenblick zu Formeln werden, in dem sie „sprachgänglich“, das heißt automatisiert werden und in die Sprache des Einzelnen eingehen.

Der Erzähler bezeichnet diese Formeln als „diffus“, das heißt inhaltlich nicht fassbar, und verordnet, dass sie mit Ironie gebraucht werden müssen. Die Verwendung der Formeln in der uneigentlichen Rede erscheint dem Erzähler als die einzige Möglichkeit, angemessen zu sprechen. Die verstellte Rede kann unter Umständen aus dem System der Ideologeme herausführen, indem sie sprachliche Formeln mit negativen Vorzeichen versieht. Die Ironisierung der Sprache wird dem Reisenden auferlegt, der es „vielleicht“ versteht, sich von den Formeln zu distanzieren.

Es ist möglich, die sprachlichen Hüllen als Tauschobjekte zu benutzen, denn die Parallele zwischen den Formeln und den Münzen lässt darauf schließen, dass erstere nur soviel Wert bzw. Inhalt übernehmen, wie ihnen durch den einzelnen Sprecher gegeben wird. Dieser Gedanke des Erzählers ist insofern neu, als bis jetzt vorgeführt wurde, wie Sprache den Sprecher in seinen Handlungen und Assoziationen beeinflussen kann, wie sie Gewalt über ihn hat. Nun wird gezeigt, dass der Sprecher auch als Benutzer der Sprache fungieren kann, indem er auf das Mittel der verstellten Rede bzw. der Ironie zurückgreift.

Die bis jetzt beschriebenen Probleme des namenlosen Reisenden können, wie es im Folgenden heißt, auch als die Schwierigkeiten des Erzählers bzw.

Verfassers oder Autors gesehen werden. Die aus erzähltheoretischer Perspektive unterschiedlichen Kategorien des Erzählers, Verfassers und Autors werden in diesem Text als ein und dieselbe fiktive Erzählperson behandelt. So heißt es vom Verfasser:

Er [der Verfasser, A.d.V.] war bisher dem Informationsschema des verlassenen Landes ausgeliefert, das nicht nur einseitig arbeitet, sondern auch die Nachrichten des anderen Landes aussperrt, um es ungehindert interpretieren zu können. Nur manchmal und stets zufällig ist ein Vergleich zustande gekommen. (S. 19)

Der Erzähler entschuldigt sich für seinen Text und hebt somit die Glaubwürdigkeit dieser Prosa auf:

Es [das Mißtrauen, A.d.V.] hat nicht in jedem Fall verhüten können, daß er Bezeichnungen und Bewertungen für die Situation jenseits der Grenze unkontrolliert aufnahm, die hat er mitgebracht, während der Fahrt sieht er schon die angekündigten Gegenstände und wird sie vorerst mißverstehen unter den Namen, gegen die er wehrlos gewesen ist. Es wird ihn Mühe kosten, sein Zeichensystem dem Bezeichneten adäquat zu verändern. Es wird ihn Mühe kosten, das Zeichensystem des fremden Landes zu erlernen, dies mit dem mitgebrachten zu vergleichen und endlich ein eigenes nach seinen persönlichen Erfahrungen anzustimmen. Ein Text, der sich mit diesem Aspekt des Vorgangs befassen will, wird eine Sprache gebrauchen müssen, die beide Gegenden in einen Griff bekommt und zudem überregional verständlich ist. Dazu benötigt er einen Maßstab, der sich durch Neuigkeit und geringe Deckung selbst gefährdet. Auch kann das Ergebnis am Ende nicht mehr sein als eine separate Lösung. (S. 19 f.)

Nach dieser Aussage steht der Text und mit ihm der Leser am Ausgangspunkt des anfänglichen Vorhabens: vor der Aufgabe, den Stadtbahnhof und die Grenze dem Thema angemessen zu beschreiben. In Frage gestellt wird das Sprachmaterial des Erzählers, das ihm zur Beschreibung des Unterschieds zur Verfügung steht. Dabei wird vorausgesetzt, dass die Rede von einem „persönlichen“ Sprachmaterial möglich und sinnvoll ist, denn selbst das „Misstrauen“ gegenüber den Medien hat nicht verhindern können, dass der Verfasser Sprachformeln übernommen hat, die für seinen die Wahrheit suchenden Text nicht zu gebrauchen sind.

Das Ergebnis der Übernahme von ideologischen Namen und Bezeichnungen zeigt sich auf dem Weg über die Grenze auf die andere Seite der Demarkationslinie. Verstanden werden die für den Reisenden neuen Situationen und Gegenstände unter ihren alten Namen, so dass er sie aus der Sicht des neuen Zeichensystems missversteht.

Es geht darum, ein System zu entwickeln, das nicht eine eigene Wahrheit postuliert, indem andere Wahrheiten ausgeschlossen bzw. verdrängt werden.

Es soll im Vergleich und in Abgrenzung zu den gegebenen Systemen entwickelt werden, in der Hoffnung dem „Bezeichneten adäquat“ sprechen zu können. Die Entwicklung einer neuen „Sprache“ ist die Aufgabe des Reisenden; der Text dagegen versucht, den Vorgang des Entwickelns zu beschreiben. Worin liegt nun der Unterschied? Der Reisende ist bestrebt, eine Wahrheit zu finden, die sich durch den Vergleich und im Vergleich bildet.

Die Hoffnung auf die Herstellung einer angemessenen Verbindung zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten ist durchaus berechtigt, natürlich nur aus der Sicht des fiktiven Reisenden. Der Text dagegen ist bemüht, den Vorgang des Suchens bzw. des Differenzierens zu beschreiben. Die Betonung liegt auf dem Begriff des „Vorgangs“, das heißt, es soll gezeigt werden, wie die Struktur des Vergleichs bzw. des Differenzierens beschaffen ist.

Die „neue“ Sprache muss sich an die vom Text gesetzten Richtlinien halten, die sich wiederum durch „Neuheit“ und „geringe Deckung“ auszeichnen. Die Bezeichnung der „geringen Deckung“ umfasst in diesem Zusammenhang mehrere mögliche Bedeutungen. In der Sprache des Militärs ist sie mit den Begriffen der Schutzlosigkeit gleichzusetzen, ohne Verteidigung oder auch ohne Rückendeckung zu sein.

Versucht man, diese Bezeichnung auf textueller Ebene zu verstehen, muss man sich fragen, zu welchem Zeitpunkt ein Text angreifbar wird. Ein Text wird immer dann kritisiert, wenn ihm Unstimmigkeiten oder mangelnde Logik nachgewiesen werden können; wenn sozusagen Brüche sichtbar werden, weil einzelne Sätze nicht mehr schlüssig ineinander greifen und ein Verständnis durch den Leser nicht mehr gewährleistet werden kann.

Man kann den Begriff der „geringen Deckung“ aber auch in demjenigen Sinn verstehen, dass man selbst niemandem Rückendeckung geben, niemandem Halt verschaffen kann. So könnte man es in diesem Zusammenhang als den Verzicht des Textes betrachten, Ideologien oder Ideen den nötigen Halt durch die Sprache zu liefern. Dies würde bedeuten, dass der Text nicht mehr bereit ist, unreflektiert und mit dem Mittel des Ausschlusses zu arbeiten. Er versucht, sich aus dem Bereich der Propaganda herauszuhalten.

Um dies zu erreichen, wird sich der Text die eigene metaphorische Struktur, seinen Verschiebungs- bzw. Aufschiebungscharakter vor Augen führen müssen und sich dadurch „gefährden“: Inhalte wie Wahrheit, Realität oder auch Wirklichkeit werden bedeutungslos bzw. für den in der Metapher gefangenen Menschen unerreichbar. Alles, was der Gefangene erreichen kann, sind „separate Lösungen“, das heißt nur Teilwahrheiten:

Die oberste Instanz der Wahrheit aber ist und bleibt das objektive Sein, die ‚Wirklichkeit‘ als Ganzes; daraus folgt, daß jede Einzel-‚Wahrheit‘ nur einen relativen Wert beanspruchen kann, d.h. sie ist unvollkommen und nur für den Augenblick gültig, sie ist nicht die ganze Wahrheit.<sup>119</sup>

Dies hat für die Figur des Erzählers gewisse Konsequenzen:

Wo steht der Autor in seinem Text? Die Manieren der Allwissenheit sind verdächtig. Der göttergleiche Überblick eines Balzac ist bewundernswert. Balzac lebte von 1799 bis 1850. Wenn der Verfasser seinen Text erst erfinden und montieren muß: wie kann er dann auf hohem Stuhl über dem Spielfeld hocken wie ein Schiedsrichter beim Tennis, alle Regeln wissen, die Personen sowohl kennen als auch fehlerlos beobachten, zu beliebiger Zeit souverän eingreifen und sogar den Platz tauschen mit einer seiner Personen und noch in sie blicken, wie er sogar selbst sich doch selten bekannt wird. Der Verfasser sollte zugeben, daß er erfunden hat, was er vorbringt, er sollte nicht verschweigen, daß seine Informationen lückenhaft sind und ungenau. [...] Dies eingestehen kann er, indem er etwa die schwierige Suche nach der Wahrheit ausdrücklich vorführt, indem er seine Auffassung des Geschehens mit der seiner Person vergleicht und relativiert, indem er ausläßt, was er nicht wissen kann, indem er nicht für reine Kunst ausgibt, was noch eine Art der Wahrheitsfindung ist. (S. 20 f.)

In diesem Zitat werden die erzähltheoretisch unterschiedlichen Begriffe des Erzählers, Autors und Verfassers gleichgesetzt. Sie verkörpern ein und dieselbe Instanz, die, der einleitenden Frage nach, ihren Platz im Text hat. Es geht darum, sie innerhalb des Textes zu orten.

Die Möglichkeiten des auktorialen Erzählers sind dem Erzähler der Moderne nicht mehr gegeben, das heißt, dass das überlegene Spiel eines allwissenden Erzählers nicht mehr glaubwürdig ist. Erinnert wird an die am Anfang dieses Textes angeführten Schwierigkeiten des Erzählers, den in jeder Hinsicht essentiellen Unterschied zu beschreiben, die Grenze zu erfassen.

Die Arbeit des Verfassers wird durch die Verfahren der Fiktion und Montage bestimmt, die Auswahl der Informationen durch die der Selektion und Tendenz. Und dennoch kann der moderne Erzähler sein Schreiben rechtfertigen, indem er in seinem Werk die „Suche nach der Wahrheit“

---

<sup>119</sup> Schischkoff, Georgi (Hg.): Philosophisches Wörterbuch, S. 765 f.

darstellt. Der Vorgang des Suchens beruht auf Vergleichen zwischen den Meinungen des Erzählers und denen der Figur in der Erzählung, auch darf er unbekannte Informationen nicht durch erfundene ersetzen. Die Forderungen sind tief greifend: der Erzähler spricht in Bezug auf seine fiktiven Gestalten nicht von Figuren, wie es erzähltheoretisch üblich ist, sondern er nennt sie „Personen“. Damit steht er als die Person des Erzählers mit den Personen des Textes auf gleicher Ebene, und eine Kommunikation zwischen einem Ich und Du kann entstehen:

[...] so gehört zu jeder Person eine – grammatisch gesprochen – ‚zweite Person‘: zu jedem Ich gehört ein Du.<sup>120</sup>

Zuvor hat der Verfasser erwähnt, dass sein Geschriebenes erfunden ist, die „Personen“ fiktiv sind. In der Analogie kann man den Erzähler alias Autor oder Verfasser als eine Fiktion betrachten, die im Rahmen eines Zeichensystems existiert. Dies würde die Frage des Erzählers nach dem eigenen Standort *innerhalb* des Textes erklären. Es ist aber auch möglich, den Begriff der Person etymologisch zu verstehen. Der Ursprung dieses Wortes stammt vom lateinischen Wort *persona*, was soviel heißt wie „Maske, die Rolle des Schauspielers“<sup>121</sup>. Demnach wären die Figuren der Erzählung, einschließlich des Erzählers, Masken, die beliebig austauschbar sind oder verschiedene Rollen anbieten, in die der Einzelne jederzeit hineinschlüpfen kann. Beiden Interpretationen ist gemeinsam, dass es dabei kein Individuum gibt. Ein Ganzes in Form eines selbstbewussten Ichs wird verneint.

---

<sup>120</sup> Schischkoff, Georgi (Hg.): Philosophisches Wörterbuch, S. 549.

<sup>121</sup> Ebd. S. 549.

## VII Ein vorläufiges Ergebnis

Am Ende dieser Arbeit steht eines fest: In den behandelten Werken Johnsons gibt es keine Identität. Die als auratisch und in sich harmonisch konzipierten Protagonisten in den Romanen entwickeln sich im Laufe der Erzählungen zu Kunsterzeugnissen, an denen die zahlreichen Nahtstellen ihrer Zusammensetzung nachzuweisen sind. Je länger man als Leser den Erfindungen, Dichtungen und Verwebungen auf der Erzählebene folgt, desto deutlicher treten auf der Metaebene in einer Gegenbewegung die illusions(zer)störenden Selbstreflexionen der Texte zutage. Diese führen ihre eigene Schaffenskraft in Form zahlreicher möglicher Weltentwürfe vor und weisen zugleich auf ihre Grenzen als Sprachkunstwerk hin.

Johnsons Bemühen, auf literarischer Basis „eine Welt“ zu entwerfen, die „gegen die Welt zu halten“<sup>122</sup> ist, kann im Sinne Blumenbergs als das Bedürfnis des Menschen nach Wahrheit interpretiert werden, welche auf Grund ihrer Nicht-Existenz durch den rhetorischen Schein ersetzt wird.<sup>123</sup> Es ist einleuchtend, dass es nicht nur einen Entwurf von Welt gibt, sondern so viele wie der Mensch glaubt, entwerfen zu müssen, um seinen Mangel an Evidenz zu überwinden. Johnsons Romanfiguren weben alle auf Grund der spürbaren Mehrdeutigkeit und zunehmenden Unzuverlässigkeit ihrer Welt an Lebensräumen bzw. Seinsmöglichkeiten, die besser sind als die vorhandenen. Wie wir wissen, scheitern sie ausnahmslos an diesem Vorhaben.

Dieses Scheitern ist es, welches das Johnsonsche Werk so wertvoll für den Leser macht. Seine Texte können als Kunstwerk den Wunsch nach einer Überwindung der eigenen Grenzen nicht leugnen, deshalb treiben sie mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln der Metaphorizität die Illusion einer Erreichbarkeit von Wahrheit und Wirklichkeit bis zur Perfektion, aber gleichzeitig verweigern sie sich dem sinnlichen Genuss einer gelungenen

---

<sup>122</sup> Johnson, Uwe: Vorschläge zur Prüfung eines Romans. In Gerlach, Rainer/ Richter, Matthias (Hg.): Uwe Johnson, Frankfurt a.M. 1984, S. 30–69, hier S. 35.

<sup>123</sup> Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In ders.: Wirklichkeiten in den wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981, S. 104–136, hier S. 105.

Täuschung. Sie veranschaulichen im Sinne des Autors gewissenhaft jeden einzelnen Schritt ihrer Kreativität:

Die Aufgabe der Literatur ist [...], eine Geschichte zu erzählen, in meinem [Johnsons, A.d.V.] Fall hieße das, sie nicht auf eine Weise zu erzählen, die den Leser in Illusionen hineinführt, sondern ihm zeigt, wie diese Geschichte ist. (BU, S. 215)

Der Leser sollte jedoch zu keinem Zeitpunkt auf diesen rhetorischen Kunstgriff des Frühwerks hereinfliegen, denn jede Erläuterung der eigenen Verfasstheit schmückt sich mit dem Anschein der Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit gegenüber dem Rezipienten und möchte ihn auf diese Weise für sich gewinnen.

Wenn am Ende der Erzählungen und des Essays das ausgebreitete Gewebe der Bilder und Verweisungen durch den Hinweis auf ihre Entstehungsweise an Überzeugungskraft verliert, gewinnt der Leser zwar das Wissen über die Gefahren der Sprache und der Literatur, aber bis dahin hat er bereits eine Reise durch die entworfene Welt gemacht und sich der literarischen Ästhetik ausgesetzt.

Die Reise ist jedoch, wie wir in den Interpretationen gesehen haben, mit dem Erkenntnisgewinn nicht zu Ende. Die zyklische Struktur der Texte ermöglicht dem Leser eine endlos praktizierbare Lektüre, die ein willkürlich gesetztes Ende der Textbewegung vermeidet und stattdessen die Relektüre der ersten Lektüre anbietet. Ein Ende dieser Bewegung käme einer Amputation des sprachlichen Transports gleich, wie er von Johnson anhand des „Boykotts der Berliner Stadtbahn“<sup>124</sup> veranschaulicht wird:

Es erweist sich, daß die Stadtbahn, 1882 angefangen als die erste Viaduktbahn Europas und seitdem zusammengewachsen mit der Stadt in achtzig Jahren, nicht zu ersetzen ist. Der Vergleich des Boykotts mit einer Amputation zieht den mit schweren Kreislaufstörungen nach sich.<sup>125</sup>

Der Blutkreislauf als ein Bild für das lebenserhaltende Prinzip des Transports veranschaulicht parallel zum zyklischen Aufbau der Romane die grundlegende Bedeutung einer ständigen Fortbewegung. Lotet man den Vergleich des Transports mit dem Kreisen des Blutes aus, stößt man unweigerlich auf den Transport des lebensnotwendigen Sauerstoffs durch die

<sup>124</sup> Johnson, Uwe: Boykott der Berliner Stadtbahn (1964). In ders.: Berliner Sachen. Aufsätze, Frankfurt a.M. 1975, S. 22–37.

<sup>125</sup> Ebd., S. 29.

roten Blutkörperchen in den Adern. Das Adernnetz eröffnet wiederum die Parallele zum Pulsieren des Stadtlebens auf den Schienen der Stadtbahn. Der Transport wiederum verkörpert auf der Metaebene der Texte die Bewegungen des metaphorischen Tauschs, der durch Bedeutungsverschiebung und -anreicherung Text erzeugt und das geistige Leben am Laufen hält.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde deutlich, dass Uwe Johnsons Werk die Vielseitigkeit von Sprache zur Geltung bringt und reflektiert: Es ist sich seiner Begrenztheit durch Sprache bewusst, versucht jedoch die eigenen Konturen zu überwinden und zu einem Ursprung zu gelangen, an dem das Wort mit seinem Inhalt zusammenfällt. Das Scheitern ist bereits im Vorfeld bekannt und akzeptiert. Statt einer Resignation angesichts dieser Ausweglosigkeit entwickelt das Frühwerk Johnsons ein perfektes Transportnetz als Bild für den auf der Metaebene thematisierten metaphorischen Tausch. Es wird mittels literarischer Ästhetik vor Augen gestellt, was begrifflich nicht zu beschreiben ist.



## VIII Literatur

### 1 Primärliteratur

Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1992.

Johnson, Uwe: Berliner Sachen. Aufsätze. Frankfurt a.M. 1975.

Johnson, Uwe: Berliner Stadtbahn. In ders.: Berliner Sachen. Aufsätze. Frankfurt a.M. 1975, S. 7–21.

Johnson, Uwe: Darstellung meiner Entwicklung. Transkription. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 4 (1997) S. 13–14.

Johnson, Uwe: Das dritte Buch über Achim. Frankfurt a.M. 1992.

Johnson, Uwe: Der 5. Kanal. Frankfurt a.M. 1987.

Johnson, Uwe: Identität des verstorbenen Autors zweifelhaft; Verleger verweigern Auskunft. In Fahlke, Eberhard (Hg.): Uwe Johnson. Porträts und Erinnerungen. Frankfurt a.M. 1988, S. 38–49.

Johnson, Uwe: Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953. Mit einem Nachwort von Siegfried Unseld. Frankfurt a.M. 1992.

Johnson, Uwe: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Frankfurt a.M. 1970–1983.

Johnson, Uwe: Karsch und andere Prosa. Mit einem Nachwort von Walter Maria Guggenheimer. Frankfurt a.M. 1964.

Johnson, Uwe: Lübeck habe ich ständig beobachtet. In Fahlke, Eberhard (Hg.): „Ich überlege mir die Geschichte...“ Uwe Johnson im Gespräch. Frankfurt a.M. 1988, S. 79–85.

Johnson, Uwe: Mutmassungen über Jakob. Frankfurt a.M. <sup>5</sup>1994.

Johnson, Uwe: Rede anlässlich der Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1971. In Bengel, Michael (Hg.): Johnsons „Jahrestage“. Frankfurt a.M. 1985, S. 53–72.

Johnson, Uwe: Versuch, eine Mentalität zu erklären. In Berbig, Roland/ Wizisla, Erdmut (Hg.): „Wo ich her bin...“. Uwe Johnson in der DDR. Berlin <sup>2</sup>1994, S. 19–33.

Johnson, Uwe: Vorschläge zur Prüfung eines Romans. In Gerlach, Rainer/ Richter, Matthias (Hg.): Uwe Johnson. Frankfurt a.M. 1984. S. 30–36.

Johnson, Uwe: Wenn Sie mich fragen... In Fahlke, Eberhard (Hg.): „Ich überlege mir die Geschichte...“. Uwe Johnson im Gespräch. Frankfurt a.M. 1988, S. 51–64.

Johnson, Uwe: Wo ist der Erzähler auffindbar? Gutachten für Verlage 1956–1958. Frankfurt a.M. 1992.

Uwe Johnson: „Entwöhnung von einem Arbeitsplatz“. Klausuren und frühe Prosa-  
Texte. Mit einem philologisch-biographischen Essay hrsg. von Bernd  
Neumann. Frankfurt a.M. 1992.

Uwe Johnson – Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Hrsg. von Eberhard Fahlke u.  
Raimund Fellinger. Frankfurt a.M. 1999.

## 2 Sekundärliteratur

Anz, Heinrich: Wenn einem das Lachen vergeht... Überlegungen zum  
metaphysischen Charakter des Lachens in der Postmoderne. In: Jahrbuch  
für internationale Germanistik. Bd. 20 (1988) H. 2, S. 44–56.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): TEXT+KRITIK. München, H 65/66 ( 2001).

Auerochs, Bernd: Erzählte Gesellschaft: Theorie und Praxis des  
Gesellschaftsromans bei Balzac, Brecht und Uwe Johnson. München 1994.

Baker, Gary Lee: The outsider experience and narrative strategy in Uwe Johnson's  
Jahrestage. In: Colloquia Germanica. Tübingen u.a. 24 (1991) N. 2, S. 83–  
120.

Barthes, Roland: Die alte Rhetorik. In ders.: Das semiologische Abenteuer.  
Frankfurt a.M. 1988, S. 15–101.

Baumgart, Reinhard: Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken, Essays,  
Kommentare. München 1995.

Becker, Jürgen: „Mutmassungen über Jakob“. Über den gleichnamigen Roman von  
Uwe Johnson. In Fellinger, Raimund (Hg.): Über Uwe Johnson. Frankfurt  
a.M. 1992, S. 51–54.

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn 1997.

Behler, Ernst: Derrida – Nietzsche, Nietzsche – Derrida. München 1988.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen  
Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M. 1963.

Berbig, Roland: Als sei er süchtig, im Zustand einer Folter zu verharren! Leid und  
Leiden: Schreibmotive Uwe Johnsons. In: Wirkendes Wort. 42 (1992) S.  
283–294.

Berbig, Roland/ Wizisla, Erdmut (Hg.): „Wo ich her bin...“. Uwe Johnson in der DDR.  
Berlin <sup>2</sup>1994.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der  
deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Stuttgart o.J.

- Bieneke, Horst: Werkstattgespräch mit Uwe Johnson. In Fahlke, Eberhard (Hg.): „Ich überlege mir die Geschichte...“. Uwe Johnson im Gespräch. Frankfurt a.M. 1988.
- Bierwisch, Manfred: Uwe Johnson, Güstrow und die Differenz. In: Sinn und Form 47 (1995) H.3, S. 425–430.
- Birus, Hendrik/ Fuchs, Anna: Ein terminologisches Grundinventar für die Analyse von Metaphern. In Wagenknecht, Christian (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Stuttgart 1988, S. 157–174.
- Blumenberg, Hans: Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik. In ders.: Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1993, S. 104–136.
- Blumenberg, Hans: Der Sturz des Protophilosophen – Zur Komik der reinen Theorie, anhand einer Rezeptionsgeschichte der Thales-Anekdote. In Preisendanz, Wolfgang/ Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. München 1976, S.11–64.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. 1997.
- Bohrer, Karl-Heinz: Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt a.M. 1996.
- Bohrer, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a.M. 1981.
- Bohrer, Karl Heinz: Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik. München 1988.
- Bond, Greg: Veraltet? Die Beschäftigung mit Uwe Johnson heute. In Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): TEXT+KRITIK. München, H 65/66 ( 2001), S. 3–19.
- Bond, Greg: „weil es ein Haus ist, das fährt.“ Raumin szenierungen in Uwe Johnsons Werk. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 3 (1996), S. 72–96.
- Burkhard, Jürg: Uwe Johnsons Bild der DDR-Gesellschaft. „Das dritte Buch über Achim“. Romaninterpretation. Bonn 1988.
- Chilton, Paul A: Grenzsemantik. In Görner, Rüdiger/ Kirkbright, Suzanne (Hg.): Nachdenken über Grenzen. München 1999, S. 19–32.
- Derrida, Jacques: Die différance. In Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart 1990, S. 76–113.
- Derrida, Jacques: Der Entzug der Metapher. In Haverkamp, Anselm (Hg.): Die paradoxe Metapher. Frankfurt a.M. 1998, S. 197–234.
- Derrida, Jacques: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Hg. von Peter Engelmann. Wien 1986.

Distanz, heftige Nähe, Fremdwerden und Fremdbleiben. Günter Grass im Gespräch über Uwe Johnson. In Berbig, Roland/ Wizisla, Erdmut (Hg.): „Wo ich her bin...“. Uwe Johnson in der DDR. Berlin <sup>2</sup>1994, S. 99–121.

Dittberner, Hugo: Umstände halber versenkt ins Licht des Textes. Uwe Johnsons frühe Romane. In Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): TEXT+KRITIK. München, H 65/66 ( 2001) S. 69–82.

Drawert, Kurt: Die Abschaffung der Wirklichkeit. Eine Rede. In: Gansel, Carsten/ Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe Johnson Symposium. Berlin 1995, S. 341–345.

Drescher, Horst: Zu Uwe Johnson. In: Sinn und Form. Berlin 42 (1990), S. 346–353.

Dunker, Axel: Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz. München 2003.

Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman: mit Joseph Breitbach, Elias Canetti, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Hermann Lenz, Wolfgang Hildesheimer, Peter Handke, Hans Erich Nossak, Uwe Johnson, Walter Höllerer. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt a.M. 1976.

Eco, Umberto: Über Spiegel. In ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien 1988, S. 26–61.

Fahlke, Eberhard: Die Wirklichkeit der Mutmassungen. Eine politische Lesart der Mutmassungen über Jakob von Uwe Johnson. Frankfurt a.M. 1982.

Fahlke, Eberhard: Die Katze Erinnerung. Uwe Johnson – Eine Chronik in Briefen und Bildern. Frankfurt a.M. 1994.

Fahlke, Eberhard: Die Katze auf den Schultern des Riesen. Uwe Johnsons Serendip-Suche. In: Sprache im Technischen Zeitalter. Bd 27 (1989), S. 315–331.

Fahlke, Eberhard (Hg.): „Ich überlege mir die Geschichte...“. Uwe Johnson im Gespräch. Frankfurt a.M. 1988.

Fahlke, Eberhard (Hg.): Uwe Johnson: Inselgeschichten. Frankfurt a.M. 1995.

Fahlke, Eberhard (Hg.): Uwe Johnson. Portraits und Erinnerungen. Frankfurt a.M. 1988.

Feldbusch, Thorsten: Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen. Würzburg 2003.

Fellinger, Raimund (Hg.): Über Uwe Johnson. Frankfurt a.M. 1992.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In Kimmich, Dorothee u.a. (Hg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart 1996, S. 233–247.

Foucault, Michel: Andere Räume. Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1993 5. Aufl., S. 34–46.

- Frank, Manfred: Die Entropie der Sprache. Überlegungen zur Debatte Searle-Derrida. In ders.: Das Sagbare und das Unsagbare. Frankfurt a.M. 1990, S. 491–560.
- Frank, Manfred: Der unendliche Text. In ders.: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt a.M. 1979, S. 163–200.
- Frech, Birgit: Die Berliner Mauer in der Literatur. Eine Untersuchung ausgewählter Prosawerke seit 1961. Pfungstadt bei Darmstadt 1992.
- Fries, Ulrich: Zum gegenwärtigen Stand der Beschäftigung mit Uwe Johnson. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd.1 (1994), S. 222–259.
- Gansel, Carsten: "es sei EINFACH NICHT GUT SO". Uwe Johnsons "Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953". In Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): TEXT+KRITIK. München, H 65/66 ( 2001) S. 50–68.
- Gansel, Carsten: Grenz-Erfahrungen – Gedächtnis – Erzählen. Uwe Johnsons „Ingrid Babendererde“ – ein Buch, das der Zeit voraus war? In ders. (Hg.): Wenigstens in Kenntnis leben. Notate zum Werk Uwe Johnsons. Neubrandenburg 1991, S. 5–37.
- Gansel, Carsten: Verschiedene Wahrheiten? Zu einem Ost-West-Gespräch aus dem Jahre 1964. In ders. (Hg.): Wenigstens in Kenntnis leben. Notate zum Werk Uwe Johnsons. Neubrandenburg 1991, S. 118–146.
- Gansel, Carsten: Zwischen Aufbau und Demission der Helden – Uwe Johnson, das Gedächtnis und die DDR. In Gansel, Carsten/ Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Berlin, New York 1995, S. 31–54.
- Gansel, Carsten/ Grambow, Jürgen (Hg.): ... Biographie ist unwiderruflich ...: Materialien des Kolloquiums zum Werk Uwe Johnsons im Dezember 1990 in Neubrandenburg. Frankfurt a.M. 1992.
- Gerlach, Rainer/ Richter, Matthias (Hg.): Uwe Johnson. Frankfurt a.M. 1984.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Der Schatzgräber. In ders.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 1, Geschichte und Epen. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. München 1998, S.265–266.
- Görizt, Matthias: Die Ethik des Geschichtenerzählens in Uwe Johnsons Mutmassungen über Jakob. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 6 (1999), S. 38–56.
- Görner, Rüdiger: Einführender Grenzgang. In ders. (Hg.): Grenzgänger: Dichter und Denker im Dazwischen. Tübingen 1996, S. 9–16.
- Görner, Rüdiger: Grenzen, Schwellen, Übergänge: zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001.
- Görner, Rüdiger: Im Antikensaal. Überlegungen zum Mythos in der Gegenwartsliteratur. In ders. (Hg.): Wortwege: Zugänge zur spätmodernen Literatur. Tübingen 1997, S. 119–139.

- Görner, Rüdiger/ Kirkbright, Suzanne: Nachdenken über Grenzen. München 1999.
- Görner, Rüdiger/ Kirkbright, Suzanne: Wege zur Grenze. Als Einführung. In dies. (Hg.): Nachdenken über Grenzen. München 1999, S. 9–18.
- Görner, Rüdiger: Spuren der Idylle. Über ein Motiv der Moderne. In ders. (Hg.): Wortwege: Zugänge zur spätmodernen Literatur. Tübingen 1997, S. 24–37.
- Görner, Rüdiger: Zur Poesie der Fähre oder: Ein Wort setzt über den Sprachfluß. In ders. (Hg.): Wortwege: Zugänge zur spätmodernen Literatur. Tübingen 1997, S. 45–59.
- Golisch, Stefanie: Wahrheitsfindung als politische und ästhetische Kategorie. Anmerkungen zum Werk Uwe Johnsons. In Gansel, Carsten (Hg.): Wenigstens in Kenntnis leben. Notate zum Werk Uwe Johnsons. Neubrandenburg 1991, S. 49–61.
- Grambow, Jürgen: Poetik und Mimikry. Uwe Johnson als Leser Walter Benjamins. In Gansel, Carsten (Hg.): Wenigstens in Kenntnis Leben. Notate zum Werk Uwe Johnsons. Neubrandenburg 1991, S. 39–48.
- Habermas, Jürgen: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. In ders.: Kleine politische Schriften. Bd. 1–4. Frankfurt a.M. 1981, S. 444–464.
- Hartmann, Petra: Wortlosigkeit und Sprachlosigkeit. Über das Kommunikationsverhalten der Romanfiguren Uwe Johnsons. In: Welfengarten. Jahrbuch für Essayismus, Bd. 2 (1992), S. 100–114.
- Haverkamp, Anselm: Die Gerechtigkeit der Texte – Memoria: eine anthropologische Konstante' im Erkenntnisinteresse der Literaturwissenschaften?. In Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München 1993, S. 17–27.
- Haverkamp, Anselm: Einleitung in die Theorie der Metapher. In ders. (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt <sup>2</sup>1996, S. 1–27.
- Helbig, Holger: Beschreibung einer Beschreibung. Untersuchungen zu Uwe Johnsons Roman „Das dritte Buch über Achim“. Göttingen 1996.
- Helbling, Brigitte: Vernetzte Texte: ein literarisches Verfahren von Weltenbau. Mit den Fallbeispielen Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson und einer Digression zum Comic strip. Würzburg 1995.
- Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und östliches Denken. München <sup>2</sup>1999.
- Herzog, Reinhart: Zur Genealogie der memoria. In Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern. München 1993, S. 3–8.
- Hinz, Margund/ Berbig, Roland: „Ich sehe nicht ein, daß die Mauer in Berlin ein literarisches Datum gesetzt haben sollte...“. Uwe Johnson im politischen Diskurs 1961. In Berbig, Roland/ Wizisla, Erdmut (Hg.): „Wo ich her bin...“. Uwe Johnson in der DDR. Berlin <sup>2</sup>1994, S. 240–269.

- Hirsch, Walter: ‚Mutmaßungen über Jakob‘ oder das Rätsel Mensch. In ders.: Das Drama des Bewußtseins: literarische Texte in philosophischer Sicht. Würzburg 1995, S. 131–140.
- Hoesterey, Ingeborg: Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/ Postmoderne. Frankfurt a.M. 1988.
- Hoesterey, Ingeborg: Der Subtext der Schrift: Uwe Johnson, Begleitumstände (1980). In Lützel, Paul Michael (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M. 1994, S. 24–40.
- Hofmann, Michael: Uwe Johnson. Stuttgart 2001.
- Hofmann, Werner: „Glühend Eis“ und „schwarzer Schnee“ – Anmerkungen zur gesetzlosen Willkür des jetzigen Zeitalters“ (Jean Paul). In Mai, Ekkehard/ Rees, Joachim (Hg.): Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne: [Vorträge, gehalten anlässlich der Ausstellung Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Archimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Köln, Zürich und Wien 1997/1998] Köln 1997.
- Hoppe, Rainer Benjamin: "Die Grenze – Die Entfernung – Der Unterschied". Zu Darstellungen der DDR und der Bundesrepublik in der erzählenden deutschen Literatur. In Gansel, Carsten/ Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Internationales Uwe-Johnson-Symposium, 22.–24.9.1994. Berlin, New York 1995, S. 285–290.
- Horend, Sybille: "Ein Schnapsschuss ist eine ungezogene Sache." Zur Bedeutung der Photographie im Frühwerk Uwe Johnsons. Frankfurt a.M 2000.
- Jaeckle, Heike Andra: Uwe Johnson, Dialogiker, und seine heimlichen Hauptfiguren: die dialogischen Protagonisten. Marburg 1997.
- Jens, Walter: Der Rhetor Thomas Mann. In Ueding, Gert/ Weit, Peter (Hg.): Walter Jens: Feldzüge eines Republikaners. Ein Lesebuch. München 1988, S. 351–364.
- Jens, Walter: Literatur: Möglichkeiten und Grenzen. In Ueding, Gert/ Weit, Peter (Hg.): Walter Jens: Feldzüge eines Republikaners. Ein Lesebuch. München 1988, S. 81–97.
- Jens, Walter: Nachdenken über Heimat. Fremde und Zuhause im Spiegel deutscher Poesie. In Ueding, Gert/ Weit, Peter (Hg.): Walter Jens: Feldzüge eines Republikaners. Ein Lesebuch. München 1988, S. 190–203.
- Jeßing, Benedikt: Konstruktion und Eingedenken. Zur Vermittlung von gesellschaftlicher Praxis und literarischer Form in Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ und Johnsons „Mutmassungen über Jakob“. Wiesbaden 1991, S. 144–251.
- Jurgensen, Manfred (Hg.): Johnson. Ansichten – Einsichten – Aussichten. Bern/ Stuttgart 1989.
- Kaiser, Alfons: Für die Geschichte: Medien in Uwe Johnsons Romanen. St. Ingbert 1995.

- Kempen van, Anke: Schillers Aufsatz "Über Anmut und Würde". Die Identität der schönen Seele als rhetorische Selbstschöpfung. München, unver. Hausarbeit 1994.
- Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Bd 1–5, München 1979.
- Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In ders.: Sämtliche Werke und Briefe hg. von Helmut Sembdner. Bd. 2, München 1987, S. 338–345.
- Klug, Hans-Jürgen: Aus den Schulakten. Uwe Johnsons Darstellung meiner Entwicklung. In Fries, Ulrich/ Helbig, Volker (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd 4 (1997), S. 15–16.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York 1989.
- Krellner, Ulrich: "Was ich im Gedächtnis ertrage". Untersuchungen zum Erinnerungskonzept von Uwe Johnsons Erzählwerk. Würzburg 2003.
- Lachmann, Renate (Hg.): Dialogizität. München 1982.
- Lamping, Dieter: Die Literatur der Grenze. Einleitung. In ders. (Hg.): Über Grenzen: eine literarische Topographie. Göttingen 2001, S. 7–18.
- Lamping, Dieter: Der "Unterschied". Die deutsch-deutsche Grenze in der Literatur der deutschen Teilung. In ders. (Hg.): Über Grenzen: eine literarische Topographie. Göttingen 2001, S. 121–142.
- Lamping, Dieter: Über Grenzen: eine literarische Topographie. Göttingen 2001.
- Leuchtenberger, Katja: Ein Erzähler beginnt zu erzählen. Die Exposition von "Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953". In Gansel, Carsten/ Riedel, Nicolai (Hg.): Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und Materialien zur Rezeptionsgeschichte. Frankfurt a.M. 2000, S. 59–82.
- Leuchtenberger, Katja: "Wer erzählt, muß an alles denken". Erzählstrukturen und Strategien der Leserlenkung in den frühen Romanen Uwe Johnsons. Göttingen 2003.
- Liska, Vivian: "Johnson, kennt einer Johnson?". Erzählreflexion und Wirklichkeitssuche in Uwe Johnsons "Mutmassungen über Jakob". In Gansel, Carsten/ Riedel, Nicolai (Hg.): Internationales Uwe Johnson Forum. Bd. 6, Frankfurt a.M 1997, S. 13–29.
- Lützeler, Paul Michael: Einleitung: Poetikvorlesungen und Postmoderne. In Lützeler, Paul Michael (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a.M.1994, S. 7–19.
- Mai, Ekkehard/ Rees, Joachim (Hg.): Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne. Köln 1997.
- de Man, Paul: Epistemologie der Metapher. In Haverkamp, Anselm (Hg): Theorie der Metapher. Darmstadt 1996, S. 416–437.
- de Man, Paul: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. von Christoph Menke. Frankfurt a.M. 1993, S. 83–130.



- Mann, Thomas: Versuch über Schiller. Frankfurt a.M. 1955.
- Meuthen, Erich: Das Entsetzen der schönen Seele. Über die rhetorische Dimension des ästhetischen Scheins bei Goethe und Kleist. In Eibl, Karl/ Scheffer, Bernd (Hg.): Goethes Kritiker. Paderborn 2001, S. 45–56.
- Meuthen, Erich: Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans. Tübingen 2001.
- Meyer-Gosau, Frauke: Anhaltende Verstörung. Literarische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus. Christoph Meckel, Christa Wolf, Uwe Johnson, Ingeborg Bachmann. In: Dachauer Hefte. Bd. 6, H 6, 1990, S. 217–229.
- Michaelis, Rolf: Kleines Adreßbuch für Jerichow und New York. Ein Register zu Uwe Johnsons Roman. Angelegt mit Namen, Orten, Zitaten und Verweisen. Frankfurt a. M. 1983.
- Müller, Wolfgang G.: Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini. In Wagenknecht, Christian (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986. Bd 9, Stuttgart 1988, S. 189–208.
- Neumann, Uwe: Die ausgefallene Tanzstunde. Zu Uwe Johnsons Rezeption des Tonio Kröger in Ingrid Babendererde. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 8 (2001), S. 29–61.
- Neumann, Uwe: „Diese Richtung interessiert mich nicht“. Uwe Johnson und der *Nouveau Romans*. In: Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Klausuren und frühe Prosa; mit einem philologisch-biographischen Essay von Bernd Neumann. Göttingen, Bd. 2 (1995) S. 176–205.
- Neumann, Bernd: Die Suche nach dem wahren „Jakob“. Über den Einfluß frühmarxistischer Gedankengänge auf Uwe Johnsons "Mutmassungen über Jakob". In Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): TEXT+KRITIK. München, H 65/66 (2001) S. 112–119.
- Neumann, Bernd: Fremdheit als poetisches Prinzip. Uwe Johnson. In: Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen – Vergleiche. München Bd. 9 (1991), S. 440–446.
- Neumann, Uwe: „Behandeln Sie den Anfang so unnachsichtig wie möglich“. Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson. In: Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 3 (1996), S. 19–49.
- Neumann, Bernd: Wiederholte Spiegelungen, Metamorphosen, Correspondances – Zuordnungsprinzipien im Werk Uwe Johnsons. In Gansel, Carsten/ Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne. Berlin, New York 1995, S. 17–29.
- Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In ders: Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München Bd. 3 (1988), S. 343–651.

- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In ders.: Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München Bd. 1 (1988), S. 873–890.
- Oschmann, Dirk: „Aufsicht über die Zeit“? Zur Hermeneutik der Zeitordnung in Johnsons Mutmassungen über Jakob. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch, Göttingen, Bd. 8 (2001), S. 89–105.
- Paasch-Beeck, Rainer: Irrungen, Wirrungen. Eine Auseinandersetzung mit den Johnson-Passagen in Sigrid Weigels Bachmann-Monographie. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 8 (2001), S. 153–167.
- Paefgen, Elisabeth K.: Graue Augen, grauer Wind und graue Straßenanzüge. Farben in Uwe Johnsons frühen Romanen. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 8 (2001), S. 63–88.
- Paulsen, Wolfgang: Innenansichten. Uwe Johnsons Romanwelt. Tübingen, Basel 1997.
- Piwitt, Hermann Peter: Chronik und Protokoll. In Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnsons Frühwerk. Im Spiegel der deutschsprachigen Literaturkritik. Bonn 1987, S.150–153.
- Posner, Roland: Semiotik diesseits und jenseits des Strukturalismus: Zum Verhältnis von Moderne und Postmoderne, Strukturalismus und Poststrukturalismus. In: Zeitschrift für Semiotik. Tübingen, Bd. 15 (1993) H. 3–4, S. 211–233.
- Post-Adams, Ree: Darstellungsproblematik als Romanthema in „Mutmassungen über Jakob“ und „Das dritte Buch über Achim“. Bonn 1977.
- Post-Adams, Ree: Explizite Erzählreflexion: Das dritte Buch über Achim. In Gerlach, Rainer/ Richter, Matthias (Hg.): Uwe Johnson. Frankfurt a.M. 1984, S. 165–179.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt 1972.
- Raddatz, Fritz J.: Zwischen Zärtlichkeit und Radarstrahl. Uwe Johnson. In ders.: Geist und Macht. Essays 1. Polemiken, Glossen und Profile. Hamburg 1989, S. 351–353.
- Riedel, Ingrid: Wahrheitsfindung als epische Technik. Analytische Studien zu Uwe Johnsons Texten. München 1971.
- Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnsons Frühwerk. Im Spiegel der deutschsprachigen Literaturkritik. Dokumente zur publizistischen Rezeption der Romane ‚Mutmaßungen über Jakob‘, ‚Das dritte Buch über Achim‘ und ‚Ingrid Babendererde‘. Bonn 1987.
- Roloff, Michael: Gespräch mit Uwe Johnson. In Berbig, Roland/ Wizisla, Erdmut (Hg.): „Wo ich her bin...“. Uwe Johnson in der DDR. Berlin <sup>2</sup>1994, S. 35–50.
- Rousseau, Jean Jacques : Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In ders. (Hg.):

- Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Wilhelmshaven 1984, S. 99–168. Übersetzt von Gülke, Dorothea/ Gülke, Peter.
- Rubow, Lotar: Motiv- und Strukturanalogien im Werk Johnsons und Goethes. Düsseldorf, Diss. 1976.
- Scheithauer, Lothar: Die Jahre in Leipzig. Ein Gespräch. In Fries, Ulrich/ Helbig, Holger (Hg.): Johnson-Jahrbuch. Göttingen, Bd. 4 (1997) S. 17–38.
- Scherpe, Klaus R.: Moderne – Postmoderne. Über neuere Theorie und Literatur. In: Annali. Studi tedeschi 29 (1986), S. 399–424.
- Scheuermann, Barbara: Zur Funktion des Niederdeutschen im Werk Uwe Johnsons. Göttingen 1998.
- Schiller, Friedrich: Ueber Anmuth und Würde. In ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von J. Petersen und H. Schneider. Bd. 21, Philosophische Schriften, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno Wiese. Weimar 1962, S. 251–308.
- Schischkoff, Georgi (Hg.): Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart 1991.
- Schläger, Jürgen: Das Ich als beschriebenes Blatt – Selbstverschriftlichung und Erinnerungsarbeit. In Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Erinnern und Vergessen. München 1993, S. 315–337.
- Scholl, Joachim: In der Gemeinschaft des Erzählers. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartsroman. Heidelberg 1990.
- Søholm, Kirsten: Mythos, Moderne und die Teilung Deutschlands. In: Weimarer Beiträge. Bd. 36, Wien 1990, S. 1513–1523.
- Strehlow, Wolfgang: Ästhetik des Widerspruchs. Versuche über Uwe Johnsons dialektische Schreibweise. Berlin 1993.
- Strehlow, Wolfgang: Zu Johnsons Sprache: Zähgegerbte Felle. In Gansel, Carsten (Hg.): Wenigstens in Kenntnis leben. Notate zum Werk Uwe Johnsons. Neubrandenburg 1991, S. 77–91.
- Ueding, Gert: Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition. Tübingen 1971.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd (Hg): Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart, Weimar, 3. überarbeitete und erw. Aufl., 1994.
- Ueding, Gert: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3, Tübingen 1996.
- Ueding, Gert (Hg): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4, Tübingen 1998.
- Ueding, Gert: Rhetorik des Lachens. In ders: Aufklärung über Rhetorik: Versuche über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung. Tübingen 1992. S. 3–18
- Ullrich, Gisela: Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte. Stuttgart 1977.

- Unsel, Siegfried/ Fahlke, Eberhard (Hg.): Uwe Johnson: „Für wenn ich tot bin“. Frankfurt a.M. 1991.
- Wahrig, Gerhard: Deutsches Wörterbuch. Mit einem „Lexikon der deutschen Sprachlehre“. Gütersloh 1980.
- Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald: Drucktypenwechsel. Ein Grenzphänomen der Sprachtheorie im Dienst der Leserforschung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd 4 (1974) H 15, S. 27–49.
- Windfuhr, Manfred: Erinnerung und Avantgarde. Der Erzähler Uwe Johnson. Heidelberg 2003.
- Wokart, Norbert: Differenzierungen im Begriff „Grenze“. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs. In Faber, Richard/ Naumann, Barbara (Hg.): Literatur der Grenze – Theorie der Grenze. Würzburg 1995, S. 275–289.
- Wunsch, Beate: Studien zu Uwe Johnsons früher Erzählung Ingrid Babendererde, Reifeprüfung 1953. Frankfurt a. M. 1991.
- Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen und Basel 1995.
- Zimmermann, Jörg: Das Schöne. In Martens, Ekkehard/ Schnädelbach, Herbert (Hg): Philosophie. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 348–394.

### 3 Abkürzungsverzeichnis

- AuW Schiller, Friedrich: Ueber Anmuth und Würde. In ders.: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von J. Petersen und H. Schneider. Bd. 21, Philosophische Schriften, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. von Benno Wiese. Weimar 1962, S. 251–308.
- BS Johnson, Uwe: Berliner Stadtbahn. In ders.: Berliner Sachen. Aufsätze. Frankfurt a.M. 1975, S. 7–21.
- BU Johnson, Uwe: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt a.M. 1992.
- DBA Johnson, Uwe: Das dritte Buch über Achim. Frankfurt a.M. 1992.
- IB Johnson, Uwe: Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953. Mit einem Nachwort von Siegfried Unsel. Frankfurt a.M. 1992.
- MJ Johnson, Uwe: Mutmassungen über Jakob. Frankfurt a.M. 1994.

## Lebenslauf

Name Leyla Sedghi

Geburtsdatum 01.09.1973

### Ausbildung

1980 – 1993 Grundschule, Gymnasium (München)

1993 – 1999 Studium: Neuere deutsche Literatur, Deutsch als Fremdsprache und Sozialpsychologie an der Ludwig-Maximilian-Universität in München  
Abschluss: MA (1,9)

1999 – 2004 Promotionsstudium: NdL, DaF und Theaterwissenschaft  
Thema der Dissertation: „Das Dilemma der Grenze. Zu Uwe Johnsons Frühwerk“  
Abschluss: Dr. phil.: magna cum laude

### Beruflicher Werdegang

Seit 1. Juli 2006 **Lektorin** in der Sachbuchagentur Ariadne-Buch, Christine Proske

Seit Juni 2006 **freie Autorin** für Discovery-Channel Deutschland

Jan. 05 – 1. Juli 2006 Lektorats-Volontariat in der Sachbuchagentur Ariadne-Buch, Christine Proske

Seit 1999 **Freie Mitarbeiterin** beim K. G. Saur Verlag, Abteilung: Redaktion für Internationale Bibliographien

Sept.–Okt. 2000 Lektoratsassistentin im Wilhelm Fink Verlag bei Herrn Prof. Dr. Raimar Zons, Paderborn  
Schwerpunkte: Philosophie, Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft