

Michael Hofmann (Hg.)

in Verbindung mit Ingo Breuer
und Torsten Pflugmacher

Johnson-Jahrbuch
12. Jahrgang 2005

V&R unipress

V&R unipress

Anschrift der Redaktion:

Prof. Dr. Michael Hofmann, Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, Warburger Str. 100, 33098 Paderborn

E-Mail: m.hofmann@fakkw.upb.de

Dr. Ingo Breuer, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln

E-Mail: ingo.breuer@uni-koeln.de

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

ISBN 3-89971-251-X

© 2005, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke. Printed in Germany.

Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

FORUM: ›UWE JOHNSONS <i>JAHRESTAGE</i> : ERZÄHLVERFAHREN – GEDÄCHTNISRÄUME – IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN‹	7
Editorial	9
I. ERZÄHLVERFAHREN	13
Uwe Spörl: Von den <i>Jahrestagen</i> zum ›impliziten Autor‹ Uwe Johnson	15
Heinz-Jürgen Staszak: Das Erzählen der Person. Narratologische Beobachtungen an <i>Jahrestage</i>	27
Matthias Wilde: Der Autor sammelt, der Leser denkt. Wie das Erzählverfahren in <i>Heute Neunzig Jahr</i> und in <i>Jahrestage</i> die Information verändert	41
Ingeborg Hoesterey: Intermediale Narratologie. Der Roman <i>Jahrestage</i> nach seiner Verfilmung	53
II. »GEDÄCHTNISRÄUME«	65
Colin Riordan: »Die Unentbehrlichkeit der Landschaft«. Natur und Repräsentation in Johnsons <i>Jahrestagen</i>	67
Sabine Offe: Transiträume der Erinnerung in Johnsons <i>Jahrestagen</i>	79
Martin Rector: Wahrnehmung und Erinnerung in Peter Weiss' <i>Ästhetik des Widerstands</i> und Uwe Johnsons <i>Jahrestagen</i>	91
III. »IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN«	101
Moritz Baßler: Deutsch-englische Hybridbildungen und die Funktion der Marie in Uwe Johnsons <i>Jahrestagen</i>	103
Matteo Galli: Von der Travemündung bis zum Platze Ruzyne. Gesines Korrekturen in Uwe Johnson <i>Jahrestage</i>	115
Wolfgang Emmerich: Im Zeichen der Gründungsmythen. Identitätsbildung in der frühen DDR nach Hermann Kant und Uwe Johnson	129

Moritz Baßler

Deutsch-englische Hybridbildungen

und die Funktion der Marie in Uwe Johnsons *Jahrestagen*

I

Die *Jahrestage* sind ein hochdeutsch verfasster Roman. Auch die Dialoge, die einen erheblichen Anteil des Romantextes ausmachen, sind überwiegend hochdeutsch gehalten. Innerhalb der erzählten Welt jedoch wird kaum je Hochdeutsch gesprochen. Die Umgangssprache des Mecklenburgischen Teils der Handlung ist Niederdeutsch, die dominante Sprache des New Yorker Teils ist Englisch. Das gilt ausdrücklich auch für die Dialoge zwischen Gesine und Marie, die nur in markierten Ausnahmefällen auf Deutsch geführt werden (etwa wenn es am 27. Juli heißt: »Soll demnach Deutsch die Sprache des Tages sein?« JT 1474).¹

Das amerikanische Englisch ist insbesondere das Element Maries. Von Ortsnamen abgesehen, stammen die ersten englischen Worte des Romans von ihr (nämlich die Anrede »dear Ms. Cresspahl« auf einer Postkarte). Und was sagt Marie bei ihrem ersten Auftritt in der Erzählgegenwart, bei der Rückkehr aus dem Ferienlager?

»Ich habe dich gesehen: sagt sie, alle Silben betonend, alle Worte gleich langsam.« Das ist nun schlechterdings nicht möglich: Man kann in »Ich ha-be dich ge-se-hen« nicht alle sieben Silben betonen und dabei für jedes Wort die gleiche Zeit aufwenden. Die Stelle geht jedoch weiter: »Sie wiederholt: I saw you, und diesmal liegt ein einzelner, triumphierender Sopranten auf dem Wort für gesehen.« (JT 24)

Nur selten lässt sich in den *Jahrestagen* so zweifelsfrei wie hier feststellen, was in der fiktiven Realität denn nun genau gesagt wurde (*I saw you. I saw you.*). Indem dabei vom Erzähler als bloße Wiederholung ausgegeben wird, was offensichtlich eine Übersetzung ist, markiert er eine Besonderheit der Figurenrede in diesem Roman, die von der gängigen Erzähltheorie nicht erfasst wird. Diese geht davon aus, dass der Erzähleranteil am Wortlaut in direkter Rede und innerem Monolog ganz zugunsten der Figurenrede

¹ Johnson, Uwe: *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Frankfurt am Main 2000 (zit. mit Sigle »JT«).

zurücktritt.² Das ist hier jedoch nicht der Fall, denn der Erzähler der *Jahrestage* mischt selbst in diesen vermeintlich unmittelbarsten Formen der Figurenrede noch mit – als Übersetzer.

Das verkompliziert die Lektüre in zweierlei Hinsicht: Zum einen sind die meisten Dialogpartner ja ausdrücklich beider Sprachen mächtig, die Übersetzung erfolgt also nicht automatisch (wie das in vielen anderen deutschsprachigen Erzählungen, die unter fremden Völkern spielen, der Fall ist). Man kann folglich nie von vornherein ausschließen, dass womöglich doch Hochdeutsch gesprochen wird. Zum anderen werden immer wieder, oft mitten im Redefluss, deutsche und englische Wörter, Phrasen oder Sätze nebeneinander gestellt oder gemischt, z.B.: »Sie sind richtig, young lady« (JT 999) oder »Warum trägst du indoors eine Sonnenbrille, Gesine?« (JT 1571). In einer Auflistung typischer Sätze Mariés steht »Bring our boys home!« neben »Schwester Magdalena ist eine Sau.« oder »John Vliet Lindsay ist der Größte.« (JT 23). Die sprachliche Differenzierung signalisiert dabei jedoch gerade *nicht*, dass die deutsch notierten Passagen auch deutsch gesprochen wurden; eher im Gegenteil hält sie das Bewusstsein dafür wach, dass man sich hier generell in einem englischsprachigen Kontext bewegt.

Englisch ist in den *Jahrestagen* ständig Thema und bereits auf der Handlungsebene allgegenwärtig. Um nur drei Aspekte herauszugreifen, die auch poetologisch von Bedeutung sind:

1. Das Romanende: Die letzte Person, die im Roman neben Gesine und Marie auftritt, ist ausgerechnet Gesines alter Englischlehrer. Kliefoth wird das fiktive Manuskript der *Jahrestage* übergeben. Helbig nennt ihn »das personifizierte Gedächtnis des Romans«.³ Seine letzten Worte sind englisch notiert (JT 1703).

2. Der Anfang der Romanhandlung: Heinrich Cresspahl findet Arbeit in England und macht seiner Frau bereits den Heiratsantrag auf Englisch (JT 46). Nach seiner Rückkehr nach Jerichow gilt er dort als »der Engländer« (JT 473). Im Krieg spioniert er für England, die Engländer machen ihn 1945 zum Bürgermeister. Seine Tischlervokabeln (vgl. JT 1425, 1429) sind so englisch wie Lisbeths Bibelsprüche (JT 539). – An dem Beispiel lässt sich das Prinzip noch einmal erläutern: Jedem Leser der *Jahrestage* ist die »Wassertonengeschichte« ein Begriff, Marie aber fragt an der entscheidenden Stelle »What is a water butt, anyway?« (JT 549) – das heißt, Gesine benutzt für diesen in New York unbekanntem Gegenstand das englische Wort, zu dem Marie jede Vorstellung fehlt. Und wir können noch nicht einmal sicher sein, dass damals

2 So rechnet etwa Peter Stocker im Reallexikon die direkte Rede unter die »Formen reiner Figurenrede ohne Erzähleranteil« (Artikel »Figurenrede«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1, Berlin/New York 1997, S. 593f.).

3 Helbig, Holger: Last and Final. Über das Ende der *Jahrestage*, in: Johnson-Jahrbuch 3, 1996, S. 97–122, hier: S. 107.

in Jerichow jemals von Wassertonne die Rede war – Heinrich und Lisbeth könnten ebenfalls die englische Bezeichnung verwendet haben, und sonst hätten sie Niederdeutsch gesprochen.⁴ Die »Wassertonengeschichte« gibt es so also erst und ausschließlich in der Kunstsprache des hochdeutschen Romantextes.

3. Die Hauptfigur: Gesine wird in England gezeugt und hätte als Junge Henry heißen sollen. Sie hat im Englisch-Abitur eine 1, studiert in Halle Englisch und lernt, bevor sie nach New York zieht, Simultandolmetscherin. – Über diese Tätigkeit äußert sie:

Das ist ein Klacks, das mach ich dir im Halbschlaf. Nein, das Konsekutive ist die Kunst, die Hohe Schule des Dolmetschens [...]; wenn du eine dreiviertel Stunde lang einen Vortrag so übersetzen und sprechen kannst, als hättest du selber ihn entworfen. (JT 1673)

Was hier Kunst des Konsekutiven heißt, scheint auf den ersten Blick nichts anderes als eben die Tätigkeit des Simultandolmetschens zu beschreiben. Dass dennoch geradezu spitzfindig auf einem Unterschied beharrt wird, lässt sich unmittelbar auf die Symbiose von Erzähler und Figur beziehen: Die Herstellung der Sequenz, der Geschichte Gesines durch ihren Erzähler, als habe der jeweils andere sie selber entworfen, ist auch die hohe Schule des Romans. Fries und andere haben das gut beschrieben. Dabei läuft jedoch ständig ganz selbstverständlich und oft kaum merklich, »im Halbschlaf«, ein simultanes Übersetzen mit. Durch das produktive Mitreden des Dolmetschers beim Vortrag sowie des Erzählers in der Figurenrede aber nimmt der Text einen hybriden Charakter an. Es sprechen simultan mehrere Instanzen an ihm mit. (Das mag, nebenbei bemerkt, auch für andere Aspekte der Figurenrede im Roman eintreten, die einer realistischen Wahrscheinlichkeit zu widersprechen scheinen, z.B. die gelegentlich auffällige Wortstellung oder die gern bemängelte Frühreife in Äußerungen Mariés. In dieser Hybridität der direkten Dialoge zeigt sich eine Verkomplizierung des narrativen Realismus, die den Roman insgesamt prägt; das Dialogische reicht ja in den *Jahrestagen* bis in den Kern der Erzählinstanz hinein.)

- Dein wievielter See ist dies, Gesine? sagt das Kind, sagt Marie [...].
- How many lakes did you make in your life now?

Das ist beidesmal als Figurenrede notiert, dabei hat Marie vermutlich nur einen Satz gesagt, den englischen. Weiter unten kommentiert der Erzähler

4 Die gemeinsamen »Wortwurzeln«, von denen einmal – per hybrider Wortbildung – die Rede ist (JT 1374), beziehen sich ja ausdrücklich auf Gemeinsamkeiten zwischen Englisch und Niederdeutsch, nicht, wie Schulz meint, zwischen Englisch und (Hoch-) Deutsch. Vgl. Schulz, Beatrice: Versuch über Marie. Erste Schritte zu einem poetischen Prinzip der *Jahrestage*, in: Gansel, Carsten/Riedel, Nicolai (Hg.): Uwe Johnson zwischen Vormoderne und Postmoderne, Berlin/New York 1995, S. 217–232, hier: S. 225.

diese Frage, wobei sie noch ein drittes Mal formuliert wird: »Wieviel Seen die Mutter beschwommen hat, mitgenommen, gemacht; welchen Rekord.« (JT 905) Die direkte Rede unterscheidet sich nur graduell vom Erzählerkommentar. Es handelt sich insgesamt um wiederholte Spiegelungen der Übersetzung. Sie helfen dem Konsekutiven des Romans nicht weiter, sondern lassen es eher stocken. Dafür reichern sie den Roman aber paradigmatisch an. Das Amerikanische wird hier eben nicht einfach nach dem Wörterbuch verdeutscht; vielmehr wird es für die Enzyklopädie der deutschen Rezipienten (deren erster Gesine selbst ist) erläutert, fasslich gemacht, und dabei zugleich als Amerikanisch ausgestellt in Sprache und Haltung.⁵ Das Deutsch, das auf diese Weise entsteht, ist durch und durch hybrid. Es ist nicht die Sprache eines Kindes, sondern die Sprache des Romans.

Ob nun *togetherness* en passant mit »Zusammenbefindlichkeit« übersetzt wird oder lange etymologische Überlegungen zum Begriff *derelect* angestrengt werden – stets zeigt sich, dass dieses Übersetzen ein verfremdendes Eingreifen impliziert, einen Deautomatisierungseffekt, einen Widerstand gegen das Einschleifen der sprachlichen und kulturellen Norm. Wörtliche Eindeutschungen (»Es sagt hier so auf dem Papier«, JT 638; »In weniger als gar keiner Zeit«, JT 817; oder »Heiße Hunde« für Hot Dogs, JT 878) machen auf Eigenarten angloamerikanischer Kultur aufmerksam. Mr. Shuldiner fragt Gesine gesprächsweise:

- [...] Wissen Sie was ich dann mache?
- Nein.
- Das ist es, was ich das Europäische an Ihnen nenne, Mrs. Cresspahl. Daß Sie so auf das Wort achten. Und lustig ist es auch. (JT 623)

In dem kolloquialen Amerikanisch, aus dem dieser Dialog übersetzt ist, ist die Frage »Wissen Sie was ich dann mache?« eine rhetorische. Sie wörtlich zu nehmen, erwirkt eine Meta-Ebene, die ein automatisierendes Heimischwerden im Amerikanischen verhindert und daher »das Europäische« genannt wird. Dieses Wörtlichnehmen ist aber eine Funktion der simultanen Übersetzung und damit der Hybridität der Dialoge. »Die für jede Vielsprachigkeit charakteristische stilisierende Orientierung in Bezug auf die Sprache hat hier«, könnte man mit Bachtin sagen, »ihren deutlichen Ausdruck gefunden«, wobei es genügt, »die Bedingtheit des stilisierenden Wortes nur ein wenig zu pointieren, um ihm den Charakter leichter Parodie, Ironie, Vorbehaltlichkeit

5 Bereits Fries weist darauf hin, dass die Zitate aus der *New York Times* »meist in einer verfremdenden Übersetzung, die dann Spuren von Gesines Lesearbeit enthält«, in den Romantext Eingang finden. Fries, Ulrich: *Uwe Johnsons Jahrestage*. Erzählstruktur und politische Subjektivität, Göttingen 1990, S. 54.

zu verleihen.«⁶ »Lustig« ist das nur teilweise – eulenspiegelnde Effekte sind in den *Jahrestagen* klar die Ausnahme – Vorbehaltlichkeit dagegen erscheint mir als treffender Ausdruck für den Effekt des Verfahrens. – Gesine fragt am Zeitungsstand nach einem *Time*-Magazin mit schockierenden Vietnam-Fotos mit den Worten:

- Hast Du die Zeit, Mrs. Williams, Amanda?
- Hier haben Sie *Time*, Dschi-sain!« (JT 621)

Das sind zwei durch und durch hybride Sätze, im Wortsinne *unspeakable sentences*, die nur in der Schriftform des Romans überhaupt möglich sind. Nicht nur wird hier mit der wörtlichen Bedeutung des Zeitschriftentitels gespielt, sondern auch mit der im Englischen ununterscheidbaren Anrede Du / Sie (in jeweils falscher Zuordnung: Du – Mrs. Williams, Sie – Dschi-sain), und dieses Spiel mit kulturellen Distanzen wird fortgesetzt in der phonetischen Umschrift von Gesines Vornamen in englischer Lautung.

»Rückübersetzung nicht aus Eitelkeit, sondern zwecks Bildung«, bemerkt der Erzähler einmal (JT 1364). Für wen aber, so könnte man fragen, werden diese Übersetzungen eigentlich in Szene gesetzt? Auf wessen Bildung zielen sie? Die Frage ist nicht so ganz einfach zu beantworten. Immerhin wird hier eine Sprache und Kultur permanent entautomatisiert, in der zwar die Romanfiguren leben (Marie mehr als Gesine), nicht aber die deutschen Leser des Romans, die jedoch allein in den Genuss der Komplexität dieses literarischen Verfahrens kommen. Cui bono also, das Ganze?

Da ist zunächst, auf der Inhaltsebene, Gesines Besorgnis um eine unkritische Amerikanisierung ihrer Tochter. Wo in Maries deutschen Sätzen die amerikanische Syntax durchscheint (»Würdest du es erheblich vorziehen, geboren zu sein in Richmond?« JT 165), ist das zunächst ein Defizit (»Das ist nun ihr Deutsch.«); letztlich ist es aber doch nur die andere Seite ihres Zuhause-seins im Englischen, in dem sie Gesine überlegen ist. Ebenso ambig ist die Sache bei Gesine. Sicher geht es in ihrer permanenten Reflexion auf Sprache immer auch um Vorbehaltlichkeit, um eine im Frankfurter Schulsinne kritische Distanz, zugleich ist der Mangel an sprachlicher Selbstverständlichkeit aber eben auch ein Defizit – daran soll sie ja der Zettel an ihrem Arbeitsplatz ständig gemahnen, auf dem steht: »THE CUSTARD APPLE IS THE FRUIT OF THE SWEET-SOP.«

Sie begreift nicht, was diese Worte von einander wissen, und der leicht abkippende Schwindel beim Anblick dieses Satzes warnt sie vor der Einbildung, sie könnte jemals auf der englischen Seite der Sprache leben. (JT 697)

6 Bachtin, Michail M.: Aus der Vorgeschichte des Romanwortes [1940], in: ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt am Main 1979, S. 301–337, hier: S. 322.

Gesine ist zwar in der Lage, den Satz mit Hilfe ihres Wörterbuches zu übersetzen, doch verfügt sie, mit Eco gesprochen, nicht über jene Enzyklopädie kultureller Assoziationen, die ihn ihr selbstverständlich machen könnte. Als sie den Filmtitel *The fifth horseman is fear* nicht intertextuell verorten kann, gerät sie geradezu in eine Art kultursemiotische Panik. Marie dagegen ist für Gesines Geschmack schon allzu geläufig im amerikanischen Sprechen und Denken. »Nach zweieinhalb Jahren war ich beinahe ein »New Yorker«, erinnert sich Johnson 1977, und dass er sein Buch »um ein Haar in amerikanischer Sprache geschrieben« hätte.⁷ Weil es aber dazu nicht kam (angeblich weil Geldmangel ihn nach Deutschland zurückzwang), wird in den *Jahrestagen* das Amerikanische immer von der deutschen Seite der Sprache aus betrachtet und im Roman wiedergegeben. Eben dadurch kommen die beschriebenen Hybriditäts- und Komplexitätseffekte zustande. »Wann wird Marie festgehalten sein in der Wiederholung?«, heißt es besorgt im Kapitel vom 25. März. Nicht, könnte man antworten, solange die Wiederholung immer noch, immer auch eine Übersetzung ist.

II

Wir halten also fest: In ihren Dialogen verfahren die *Jahrestage* nicht »realistisch« im Sinne einer schlichten Mimesis. Kaum etwas, das im Roman als direkte Rede notiert wird, ist in der fiktiven Diegese tatsächlich so erklingen, etwa derart, dass es auf einem Tonband zu hören sein könnte. Wie verhält sich dieser Befund nun aber zu der dominanten Mündlichkeitsfiktion der *Jahrestage*? Schließlich wird uns ja ein Großteil der Narration in Form von Gesprächen vorgeführt, noch dazu solchen, die als Phonopost, also auf Tonbändern aufgezeichnet sein sollen. Zwar wird diese Fiktion, wie bereits Fries bemerkt, nicht streng durchgehalten⁸ (und Kliefoth bekommt, nicht anders als Unsel, am Ende einen Stapel Papier überreicht, keine Tonbänder) – erklärungsbedürftig bleibt sie dennoch.⁹

Die Spur führt zurück zu Marie: Von ihr stammt die Idee, die Erzählungen ihrer Mutter auf Tonband aufzuzeichnen (»Für wenn du tot bist.« JT 137). Johann Siemon kommentiert: »Marie, wäre sie ein Kind der 90er Jahre, hätte wohl ein Camcorder-Video eingefordert, und zwar ironischerweise aus

7 Johnson, Uwe: Ich über mich, in: Fellingner, Raimund (Hg.): Über Uwe Johnson, Frankfurt am Main 1992, S. 372–376, hier: S. 376.

8 Vgl. Fries: *Jahrestage* (Anm. 5), S. 58, Anm. 24 (verweist auf die South-Ferry-Passagen, in denen Gesine Marie erzählt, ohne dass ein Tonbandgerät zugegen wäre).

9 »Die Implikationen dieser Vorstellung sind überhaupt noch nicht untersucht worden«, bemerkt Fries (ebd., S. 54, Anm. 8).

Gründen der besseren Lesbarkeit.«¹⁰ Das ist spekulativ, aber treffend: Nicht nur ist Marie im Amerikanischen mehr zu Hause als ihre Mutter, auch die moderne Medientechnik als Mittel der Wirklichkeitserfahrung ist ihr geläufiger – anders ausgedrückt: der Roman verortet diese Medientechnik an jenem Pol des Amerikanischen, den Marie verkörpert. Mit dem Massenmedium Fernsehen, das Gesine ablehnt, ist sie eng vertraut. So harrt sie etwa nach der Ermordung Robert Kennedys bis zur Erschöpfung vor dem selbstbesorgten Gerät aus, während ihre Mutter dieser Verwandlung von politischen in Medien-Ereignisse skeptisch gegenübersteht.¹¹ Am selben Stand, an dem Gesine sich die New York Times kauft, holt Marie sich heimlich Comics – wobei der Roman dieses Wort an der betreffenden Stelle vermeidet und stattdessen, in der uns inzwischen vertrauten Manier erläuternd-verfremdenden Übersetzens, von einer »Zeitung« spricht, »die ganz aus gezeichneten Bilderstreifen besteht.« (JT 13) Der Anglizismus »Comics«, der hier periphrasiert wird, ist (wie »Camcorder«) auch im Deutschen der gängige Ausdruck für die zu bezeichnende Sache, was auf eine weitere Dimension unserer Befunde hinweist: Die Amerikanisierung betrifft nicht nur Amerika. Er habe »eine etwas dumme Theorie« gehabt, bemerkt Johnson gesprächsweise, »nämlich daß das Amerika von heute in sehr vielen Hinsichten unsere Zukunft sein kann.«¹² Es ist dieser Topos europäischer Amerika-Bilder, der sich im Erinnerungsdiskurs der *Jahrestage* mit der Funktion Maries verbindet. Marie steht nicht nur für eine neue Generation, an die historische Erfahrung weitergereicht werden soll, agiert nicht nur als zugleich maieutische und quellenkritische Instanz, auf die Gesines Geschichtserzählung trifft.¹³ Sie repräsentiert – so meine These – gerade in ihrem fortgeschrittenen Amerikanisiert-Sein jenen kulturellen Erfahrungsraum, in den hinein Gesine, ihr Erzähler und deren Autor ihr komplexes literarisches Erinnerungsprojekt entlassen müssen.

Indem ich den Autor hier in die Nähe seiner Figur stelle, möchte ich auf einen bemerkenswerten Sachverhalt in der Konstruktion der *Jahrestage* aufmerksam machen: Hier wird – durchaus realistisch – ein Rezeptionsraum für literarische Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung entworfen, der den Erinnernden selbst fremd ist, den sie zwar von außen, anhand seiner oftmals suspekten Symptome, wahrnehmen, nicht aber als kulturelle Teilha-

10 Siemon, Johann: Liebe Marie, dear Mary, dorogaja Marija. Das Kind als Hoffnungsträger in Uwe Johnsons *Jahrestagen*, in: Johnson-Jahrbuch 3, 1996, S. 123–145, hier: S. 132.

11 Uwe Johnson dagegen bezog seine politischen Informationen durchaus z.T. aus dem Fernsehen. In einer Umfrage vom 5.2.1966 bezeichnet er sich als »Abonnent« der ARD-Sendung Panorama (vgl. Grass Medienarchiv Bremen, DB 634).

12 Johnson, Uwe: Wie es zu den *Jahrestagen* gekommen ist, in: Fellingner (Hg.): Über Uwe Johnson (Anm. 7), S. 222–228, hier: S. 222.

13 Vgl. Schulz: Versuch über Marie (Anm. 4), S. 218.

ber von innen beherrschen. Gesine kann zwar ihre Zeitungslektüre für Marie in ein aktuelles Beatles-Zitat verpacken (»I read the Times today: Oh boy«, JT 348),¹⁴ sie kann ihr »eine Schallplatte von Leuten aus Liverpool mit Fragen an das Leben« zu Kinderglut schenken (JT 466)¹⁵ – der pop- und medienkulturelle Raum, in dem Marie sich bewegt, bleibt ihr dennoch verschlossen wie Maries Zimmertür, hinter der sie Popmusik hört, während sie Gesines Geschichtserzählung bastelnd in einem Hausmodell zu vergegenwärtigen sucht. Gegenwart öffnet sich nicht aus der Vergangenheit, sondern die Vergangenheit muss in eine Gegenwart und Zukunft entlassen werden, in einen sprachlichen und medialen Kontext, einen kulturellen Raum, der den erinnernden Zeitzeugen, den lebenden wie den toten, fremd ist. Deshalb kann der Roman die Ausdehnung dieses Raumes, wie gesagt, auch nicht repräsentieren, er lässt sie nur erahnen: Marie interessiert sich für das Schicksal von Mahalia Jackson, erkennt Pete Seeger auf der Straße, singt den Coca-Cola-Werbesong und konnotiert die Topographie ihrer Stadt mit dem Namen der Savings-Bank, die den U-Bahn-Plan sponsort. Noch Maries kindliches Wunsch-Traumland Cydamonoe, in dem es keine Erwachsenen gibt, ist über seinen Namen ebenso wie durch seine Verwandtschaft mit Peter Pans Neverland als *amerikanischer* Mythos ausgewiesen.¹⁶ Auch wenn Gesine sich ein Gastrecht in Cydamonoe erwirkt – letztlich hört sie, als Erwachsene, 1967/68 dann doch lieber die Goldberg-Variationen als *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

Das ambige Verhältnis zwischen kritischer Vorbehaltlichkeit und vorbehaltlichem Begehren, das Gesine und der Roman gegenüber dem Amerikanischen pflegen und gestalten, gilt auch und besonders diesem neuen, amerikanisch dominierten, medial vermittelten Pop-Kulturraum, der Ende der 1960er Jahre längst nicht mehr auf Amerika im geographisch-politischen Sinne

14 Das spielt an auf den Beginn von *A Day In The Life* – zu Deutsch etwa: »ein Jahrestag« – erschienen 1967 auf *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Diese Platte, vor allem der Übergang von der Reprise des Titelsongs zum zitierten Stück, markiert den historischen Punkt, an dem Popmusik mit High Art kompatibel wird. Alexandra Kleihues wies in der Diskussion darauf hin, dass *A Day In The Life* in seiner Montage von zwei musikalisch und thematisch unterschiedlichen Teilen (Medienkonsum und Alltag mit Tagträumen) auch strukturell eine Ähnlichkeit zu den Tageseinträgen der *Jahrestage* aufweist.

15 Wenn die Platte, die Marie im Dezember 1967 geschenkt bekommt, die neueste LP der Beatles ist, dann muss es sich um *Magical Mystery Tour* handeln, mit dem überaus einschlägigen Song: *Your Mother Should Know* (der *Jahrestage*-Kommentar tippt dagegen auf *Revolver* und *Eleanor Rigby* vom August 1966; vgl. Helbig, Holger u.a. (Hg.): Johnsons *Jahrestage*. Der Kommentar, Göttingen 1999, S. 521).

16 Der in diesen Tagen beendete Prozess gegen Michael Jackson hat die Aktualität dieses Mythos noch einmal sinnfällig gemacht.

begrenzt ist. Suspekt ist er ihnen als Ausgeburt und Verkörperung des Kapitalismus, im Sinne der Kulturkritik Adornos ebenso wie – romanimmanent – vor dem Hintergrund einer (wie auch immer falliblen) Utopie von menschlichem Sozialismus. Nicht zufällig ist es das Haus des Bankchefs de Rosny, in dem »die Wände behängt [sind] mit Nachbildungen von Comic Strips und Lebensmittelreklame« (JT 417), sprich: mit Pop Art von Lichtenstein und Warhol. – Es ist interessant, dass die Comics hier, wo sie medial vermittelt auftauchen, plötzlich auch beim Namen genannt werden können. Der Zwang zur Periphrase hat sich auf das unmittelbare Phänomen verschoben, für das es ebenfalls keine deutsche Bezeichnung gibt: Pop Art. Das ist Johnsons Realismus!

Und nicht zufällig fühlt Marie sich in dieser hochkapitalistischen Umgebung so wohl, dass sie ihrer Mutter geradezu unheimlich wird:

sie kann gar nicht anders als sich anpassen. Das geht nur so mit danke und bitte und darf ich und aber selbstverständlich. So einen Augenschlag würde sie sich bei mir nicht erlauben. Sogar ihre Stimme scheint fremd. (JT 417)

Dass in den *Jahrestagen* »eine Art Lehrgang für kritischen Medienkonsum verpackt« ist, wie Norbert Mecklenburg konstatiert,¹⁷ ist eben nur die eine Seite. Sie findet ihre Gestaltung in bewussten Strategien Gesines, etwa der kommentierend-übersetzenden Lektüre der New York Times. Die andere Seite dagegen findet ihren stärksten Ausdruck im Unbewussten, in einem Traum Gesines, der deutlich als Allegorie ihrer Erinnerungsarbeit zu lesen ist:

Das Kind rief mich zur Arbeit. Marie stand am grauen Fenster, morgens, in der Dämmerung, und hielt mit beiden Enden ein Taschentuch gegen das geringe Licht. Das Taschentuch war sonderbar quadratisch, und seltsam hell. Ich stellte mich vorsichtig hinter das Kind. Zwischen Maries Fingern erschienen Bilder auf einer strahlenden Leuchfläche, nie gesehene, nie fotografierte Bilder in kalten genauen Farben: / Lisbeth Cresspahl im Sarg [...] / die Scheune, bevor sie abbrannte / ein Huhn, das von unten eine Erdbeere lospickt / sehr rasch sehr lange überflogene Ostsee [usw.]. (JT 368)

Die Morgendämmerung verweist auf den Anbruch einer neuen Zeit. In dieser anbrechenden Zukunft erscheinen die Erinnerungen Gesines (»nie fotografierte Bilder«) in einem neuen Licht, genauer: in einem neuen Medium, dem des Fernsehens – und zwar in den Händen ihrer Tochter, in die sie im übertragenen Sinne ja tatsächlich gelegt werden. Der Traum endet mit einer Szene, die an Hitchcocks *Psycho* erinnert: Auf die Aufforderung »Gib mir das Tuch, Marie« hin dreht das Kind sich um – eine fremde Person mit

17 Mecklenburg, Norbert: Leseerfahrungen mit Johnsons *Jahrestagen*, in: Fellingner (Hg.): Über Uwe Johnson (Anm. 7), S. 229–246, hier: S. 237.

›verschattetem‹ Gesicht blickt Gesine an. Dieselbe Fremdheit, die Gesine im Haus de Rosnys verspürt, wird hier in einer Medien-Allegorie gestaltet, wobei der Traum selbst mit seiner Thriller-Wendung von dem Medium geprägt ist, das er thematisiert.

Als Gesine gegen Ende des Buches auf das deutsche Anliegen zu sprechen kommt, »die Vergangenheit ›zu bewältigen‹«, wird dieses Verbum in Anführungszeichen gesetzt – das markiert vordergründig seinen Zitatcharakter in Bezug auf eine Rede von Heuss, vor allem aber unterstreicht es seinen in sprachlicher wie kultureller Hinsicht deutschen Charakter. Wenn Marie sich daraufhin, Gesine im Satz unterbrechend, mit Übersetzungsversuchen zu Wort meldet – »To accomplish. To master.« (JT 1677) –, so ist das die umgekehrte Parallele zu Gesines Brotfruchtbaumzettelsatz: Marie hat zwar die Wörterbuchübersetzungen von »bewältigen« parat, die kulturelle Enzyklopädie aber, das Verständnis für das, was hier bewältigt werden soll und warum, gehört nicht zu ihrem Archiv. Die poetologische Dimension dieser Passage sollte unmittelbar einleuchten – mit Vergangenheitsbewältigung ist hier schließlich nicht bloß ein politisches Projekt der Regierung Adenauer angesprochen, sondern das Projekt der deutschen Nachkriegsliteratur schlechthin, das in Rede stehende Buch eingeschlossen.

Der Komplex Amerika verbindet sich in den *Jahrestagen* also mit dem Bewusstsein, dass die Welt sich unter kapitalistischen Vorzeichen in eine Richtung entwickelt hat, der die europäische Kritik, obwohl das durchaus wünschenswert und nötig wäre, nicht mehr richtig beikommt. Und in der Figur Marie ist die bedenkliche Einsicht gestaltet, dass es unausweichlich genau diese Welt ist, in die hinein sich erinnert wird und in der sich das Erinnernte bewähren muss. Die komplexen Spannungen des Romans entstehen dadurch, dass dieser futurische Erinnerungsraum von keiner auktorialen Instanz des Romans beherrscht wird, dass er der erinnerten Welt ebenso fremd und unheimlich ist wie den Agenten des Erinnerns selbst, Gesines Erzählung und Johnsons Prosa.

Denn selbstverständlich macht Johnson nicht in Pop (POP ist bei ihm das Geräusch, dass die New Yorker Kanaldeckel bei durch Kurzschlüsse verursachten Gasexplosionen machen, JT 529). Aber die Perspektive, die er mit der Figur der Marie in die *Jahrestage* einführt, transzendiert die enge Dichotomie deutsch-deutscher Vergangenheitsbewältigung mit einiger Weitsicht auf jenen amerikanisierten Kulturraum hin, in dem wir – von der Generation Maries an – heute leben. Die Perspektive auf diesen Kulturraum ist im Roman zwar die einer kritischen, »europäischen« Vorbehaltlichkeit, in der Komplexität der narrativen Vermittlung geht diese Kritik jedoch ihres guten Frankfurter Gewissens verlustig. Es soll also nicht bezweifelt werden, dass Uwe Johnsons gegenüber der Kulturindustrie und ihren Produkten generell eine kritische Haltung einnahm, vermöge seiner ›Schreibintelligenz‹ (Greg Bond) bleiben die *Jahrestage* dabei jedoch nicht stehen. Ausdrücklich als

Vorurteil wird Adornos These aus dem *Résumé über Kulturindustrie* bezeichnet,

daß die Wiederholung von Reklame nicht mehr abgeschlagen werde von Geldbesitzern, die den Aufrufen Bitten Belehrungen Ratschlägen Androhnungen Drohnungen der Industrie [...] wehrlos ausgesetzt sind (JT 334).

Dagegen behauptet Gesine mit einer dieser sprachlichen Hybridkonstruktionen:

ich, for one, sehe die Plakate nicht mehr [...]; allerdings sehe ich die Verzierungen der Werbung durch Fahrgäste, die das Zahnpastalächeln eines Mannequins erst mit Blaustiftflecken in den Vorderzähnen schön finden oder eine vornehm geschwungene Fotonase doch lieber mit einem buschig gespreizten Bart abfangen. (JT 334f.)

Hier wird statt einer Generalkritik von außen die Strategie eines aneignenden und verfremdenden Umgangs mit dem kapitalistischen Waren- und Medienangebot von innen angedeutet – eine ästhetische Praxis, die die *Jahrestage* selbst zwar nicht verfolgen, aber immerhin heraufdämmern sehen. »Die Figur der Marie dürfte einer der wichtigsten und vielleicht auch ästhetisch am meisten innovativen Kunstgriffe der *Jahrestage* sein«, schreibt Beatrice Schulz in ihrem »Versuch über Marie«, und dem kann man zustimmen. Allerdings ist Maries poetologische Funktion nicht »das abstrakte Prinzip einer anderen Perspektive«, wie Schulz meint,¹⁸ sondern das sehr konkrete Prinzip jenes Raumes, in den hinein die Erinnerungsarbeit des Romans adressiert ist. Es ist der Raum einer zukünftigen Kultur, die von anderen Enzyklopädien und anderen Medien dominiert sein wird. Weder Gesine noch Johnson gehören diesem Raum bereits an, doch um seinetwillen ist die Gegenwart ihrer *Jahrestage*, obzwar für deutsche Leser bestimmt, eine amerikanische. Als Manuskript, als gedruckte Literatur, wird der Roman allerdings noch dem alten, europäisch gebildeten Leser übergeben, der mit dem Tod besser vertraut ist als mit dem Leben und von dem man nur hoffen kann, dass er wenigstens einen guten Englischlehrer hatte.

Prof. Dr. Moritz Baßler, International University Bremen, School of Humanities and Social Sciences, Campus Ring 1, D- 28759 Bremen

18 Schulz: Versuch über Marie (Anm. 4), S. 218f.