
Johnson-Jahrbuch

Band 10/2003

Herausgegeben von

Ulrich Fries, Holger Helbig und Irmgard Müller

Vandenhoeck & Ruprecht

Redaktion: Holger Helbig

Umschlagbild: Andreas Lemberg, Uwe Johnson V, Öl auf Leinwand

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Johnson-Jahrbuch. –

Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Erscheint jährl. – Aufnahme nach Bd. 1. 1994

ISSN 0945-9227

Bd. 10. 2003 –

ISBN 3-525-20909-6

© 2003, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen.

Internet: www.vandenhoeck-ruprecht.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany

Satz: Competext, Heidenrod

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Elisabeth K. Paefgen

Kinobesuche

Uwe Johnsons Romane und ihre Beziehung zur Filmkunst.
Entwurf eines Projekts

Johnsons Romane überraschen durch ihre formale Experimentierfreudigkeit. Sie überraschten zur Zeit ihres Erscheinens, sie überraschen aber auch heute noch, weil sie im deutschen Literaturbereich kaum Nachfolger gefunden haben. Verglichen werden sie immer wieder mit amerikanischer und französischer Literatur. Diese Bezüge liegen nahe, wenn man weiß, dass Uwe Johnson ein Leser gewesen ist und sich auskannte in den Literaturen der Welt. Weniger nahe liegt die These, dass Johnsons Schreibkunst eine subtile Verwandtschaft zur Filmkunst jener Jahre aufweist. Johnson hat sich zu den »laufenden Bildern« zwar geäußert, aber zurückhaltender, seltener und weniger emphatisch als zur geschriebenen Literatur. Dass es sich gleichwohl lohnt, dieser These nachzugehen, soll der folgende Entwurf zeigen. Zugrunde liegt ihm die Frage, ob es eine untergründige, subtile Verwandtschaft oder Nähe zwischen Uwe Johnsons Romanen und der Filmkunst gibt. In drei Schritten soll der Entwurf entfaltet werden: Zunächst geht es um unmittelbar erzählte »Kinospuren« in Johnsons Romanen und darum, welche Funktion solche Kinobesuche haben. In einem zweiten Schritt wird auf Äußerungen von Uwe Johnson hingewiesen, die er mündlich und schriftlich zum Film gemacht hat. Und zuletzt sollen die Eindrücke einer Leserin festgehalten werden, die sich ergeben haben, während die Romane Johnsons regelmäßig gelesen und alte und neue Filme kontinuierlich gesehen wurden. Am Ende steht dann vielleicht die Ermutigung, parallel zu einer erneuten Lektüre der Johnson-Romane sich Filme der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre anzusehen, um Ähnlichkeiten

im Formalen zu entdecken, die auf den ersten und auch nicht auf den zweiten Blick auffallen.

Frauen gehen ins Kino

Kinospuren sind selten in Johnsons Romanen. Lisbeth geht während der bedrückend-trostlosen Nazizeit in Lübeck ins Kino – wohl um für ein paar Stunden ihre Schuldgefühle zu mildern oder sogar zu vergessen. Sie sieht das Unterhaltungsprogramm, das die Nationalsozialisten produzieren ließen und für geeignet befanden, um von der grausamen Politik abzulenken: deutsche Liebesfilme und Komödien mit Pola Negri und Kristina Söderbaum, mit Heinz Rühmann und Hans Moser; Filme, die schon im Titel ein »Nicht jugendfrei« signalisieren wie *Die kleine Sünderin*, aber auch einen amerikanischen Film wie *Ich tanze nur für dich* mit Clark Gable.¹ Bei diesem Namen scheint Gesine aufzuwachen; sie schaltet sich ein und »fragt« ihre Mutter nach den Gründen für die Kinobesuche:

Und die Filme hast du dir angesehen wie ich im ersten Jahr in New York?

Wie du in New York, Tochter.

Zur Betäubung.

Es war ein dummes Gefühl. Aber solange es anhielt, war ich sicher. So lange war ich nicht zu finden, nicht einmal von mir selbst.

Hast du mich mitgenommen?

Manches Mal hab ich es versucht und dir doch etwas Gutes getan. Vergiß es nicht, Tochter.

Nein. (JT, 686f.)

Ins Kino gehen Lisbeth wie auch ihre Tochter Gesine nur, wenn es ihnen schlecht geht. Kino lenkt ab, und das für Lisbeth so erfolgreich, dass sie in einen Zustand völliger Selbstvergessenheit gerät. Aber Kino ist gleichwohl »etwas Gutes«: zumindest reklamiert Lisbeth am Schluss des Gesprächs für sich, dass sie mit den gemeinsamen Kinobesuchen ihrer Tochter doch eine Freude hat zukommen lassen. Trotzdem steht Lisbeth mit ihrem Wunsch nach Filmen nicht auf gutem Fuße. Der Erzähler lässt sie von »versäumter Zeit«, von »Pflichtvergessenheit« und »Fluchtversuche(n)« sprechen. Cresspahl hingegen glaubt, sie gehe einem »Vergnügen« nach und gönnt es ihr (JT, 687). Ob der Erzähler es für ein

¹ Johnson, Uwe: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Frankfurt am Main 1988, S. 686.

Vergnügen hält, scheint zweifelhaft. Auf jeden Fall wird nicht nur die Ablenkungsfunktion der nationalsozialistischen Filmpolitik angesprochen, sondern die des Kinos allgemein: Auch Gesine sucht sich in New Yorker Kinos zu betäuben; sie Sorge sich wie Lisbeth um ihre Tochter, aber Lisbeths Sorge ist existentieller als die Gesines (vielleicht geht sie deswegen auch öfter ins Kino):² Lisbeth leidet, weil sie ihre Tochter einem mörderischen Regime ausgesetzt hat, das Krieg und Tod bringen wird; Gesine leidet, weil sie ihre Tochter einer fremden Stadt ausgesetzt hat, in der diese sich mit dem »Heimischwerden« schwer tut. Welche Filme Gesine in diesem ersten Jahr sieht, erzählt sie nicht; ihr Schweigen ist von Interesse, weil ansonsten ausführlich und detailliert berichtet wird von den Anfangsschwierigkeiten mit einem Leben in New York. Dass es keinen Fernsehapparat am Riverside Drive gibt, ist bekannt; über das Verhältnis zu Kino und Film wird so gut wie nichts gesagt.

Während des erzählten Jahres geht Gesine nur einmal ins Kino – und erlebt einen Schock. Sie will nicht flüchten, und sie will sich nicht ablenken, sondern sie will ihre Kenntnisse in der tschechischen Sprache prüfen. Gesine ist nach dem Film »benommen [...], als sei ihr etwas Unbegreifliches zugestoßen« (JT, 1137). Vorgenommen hatte sich Gesine eine Tschechisch-Prüfung; hineingeraten ist sie in eine Filmerzählung aus eben der Phase der deutschen Geschichte, die ihr sowieso auf der Seele lastet. Dass sie (zufällig) in einen Film über die Verfolgung der Juden in Prag gerät, der von einer »alpträumhafte(n) Atmosphäre« geprägt ist und der die Stadt Prag als »Landschaft der ANGST« zeigt,³ verursacht bei Gesine Sprachlosigkeit und Benommenheit. Man wüsste gerne, wie sie auf Mariens den Tageseintrag abschließende Frage, antworten würde: »Du da, Gesine! Wie war es im Kino. Wie war der Film?« (JT, 1138) Die Frage klingt erwartungsfroh und heiter, weil sie von dem

2 Einige Tageseinträge später wird kommentarlos das Lübecker Kinoprogramm für das Jahr 1938 aufgelistet: Komödien, Liebes-, Spionage- und Abenteuerfilme u.a. mit Marika Röck, Zarah Leander, Olga Tschechova und Willy Birgel werden gezeigt. Ausführlich wird der »Lübecker General-Anzeiger« zitiert, um den Film *Rote Orchideen* vorzustellen. Es geht um Liebe, aber auch um Werkspionage und Freundschaft sowie um »die Entlarvung der wirklichen Verbrecher« (JT, 710). Möglicherweise ist diese missverständliche Formulierung der Grund für das ausführliche Zitat, sicherlich aber nicht eine Wertschätzung dieses Films. Welche dieser Filme Lisbeth gesehen hat, bleibt offen. Aber die ausführliche Nennung der Titel scheint darauf hinzudeuten, dass Lisbeth sich des öfteren ins Kinodunkel geflüchtet hat.

3 Vgl. dazu: Johnsons *Jahrestage*. Der Kommentar, hg. von Holger Helbig u.a., Göttingen 1999, S. 621.

Vorurteil ausgeht, dass Kinobesuche gleichbedeutend mit Entspannung sind; sie klingt so unbefangen, als hätte Gesine einen der Filme gesehen, die Lisbeth sich dreißig Jahre früher angeschaut hatte.

Einmal Kino als Ablenkung und Flucht; ein anderes Mal Kino als politische Erinnerungsarbeit. Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich die Szenen, in deren Zentrum einmal die Mutter und einmal die Tochter stehen. Die Mutter möchte sich von eben der finsternen politischen Gegenwart ablenken, deren filmische Bearbeitung ihre Tochter später im Kino zu sehen bekommt. Lisbeths Kinobesuche werden toleriert und geduldet; in Verbindung mit Gesines Kinobesuch wird die wuchtige emotionale Reaktion angedeutet, die mit dem Bilder-Sehen verbunden sein kann. Im Unterschied zu den Ablenkungsfilmen, die Lisbeth sieht, scheint der tschechische Film engagiert und gekonnt die Atmosphäre von Unterdrückung in Bilder zu bannen. Beide Male gehen Frauen ins Kino, und beide Male wird nicht darüber gesprochen, dass Kino auch mit Kunst zu tun hat.

Ein Schriftsteller schaut fern

Uwe Johnson war selbst wohl kein passionierter Kinogänger. Ob er seine Aufenthalte in New York und in Berlin genutzt hat, um die avantgardistischen Autorenfilme jener Jahre intensiver zu verfolgen und seine Filmkenntnisse auf den jeweils aktuellsten Stand zu bringen, ist mir nicht bekannt. Dokumente darüber, dass ihm Namen wie Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Alain Resnais oder Rainer Werner Fassbinder viel und bedeutendes gesagt hätten, habe ich nicht finden können. Sein Interesse galt offensichtlich der Literatur, dem gehobenen, gediegenen Tagesjournalismus und der Photographie. Letzteres ist vermutlich die einzige Bild-Kunst, der er Sympathie entgegenbrachte; vielleicht auch deshalb, weil er – vergleichbar den geschriebenen Texten – selbst in der Lage war, Fotografien herzustellen. Ansonsten war Uwe Johnson eher ein Leser und Schreiber, der sich zu Hause fühlte in Büchern, Zeitungen und schriftlichen Dokumenten.

Auf die Frage, ob »der Roman Elemente anderer Gattungen, des Journalismus, der Dokumentation, der philosophischen Abhandlung oder des Essays absorbiert« habe, antwortet Uwe Johnson in einem 1976 geführten Gespräch: »Ja, das hat er doch längst getan; ich meine, da war John Dos Passos nicht der erste; er wird auch Elemente des Films benutzen, und das um so legitimer, als ja der Film eine Tochter des Erzählens

ist».⁴ Nach dem *Film* hatte Ree Post-Adams gar nicht gefragt; gleichwohl erwähnt Johnson diese mögliche Quelle für den modernen Roman von sich aus und ordnet die bewegten Bilder genealogisch in die Großfamilie »Erzählen« ein. Als Post-Adams etwas später Johnsons Idee (und seine Formulierung) aufgreift und ihn fragt, ob er Interesse habe, »im Medium des Films« zu arbeiten, distanziert sich Johnson entschieden von einem vergleichbaren Projekt: Er möchte *seine* unverwechselbare Vorstellungen von seinen erfundenen Personen bewahren und diese nicht der »Verwechselbarkeit« mit Schauspielern aussetzen.⁵ Interessant ist Johnsons großzügiger Film-Tochter-Vergleich vor allem mit Blick auf den *weiblichen* Nachwuchs. Roman und Film sind nämlich Maskulina, Erzählen ist ein Neutrum; Feminina kommen unter diesen Künsten nicht vor. Warum ist der Film in Johnsons Augen die »Tochter« der Erzählkunst, nicht aber ihr Sohn oder wenigstens ihr Kind? In gewisser Weise spricht eine abwertende Anerkennung, eine abschätzige Achtung, eine nachlässige Akzeptanz aus dieser Feminisierung. Wenn Töchter in die Fußstapfen der väterlichen Könner treten, droht weniger Gefahr, als wenn Söhne mit den Vätern zu konkurrieren beginnen. Aus Söhnen *muss* etwas werden, aus Töchtern *kann* etwas werden.⁶ Ganz so ernst scheint Johnson eine mögliche Konkurrenz zwischen Roman und Film nicht zu empfinden; sonst hätte er vielleicht das maskuline Geschlecht gewählt. Er hält sich den Film etwas vom Leibe.

»Das bezieht sich auf *Tempo*, auf *Belichtung*, auf *Struktur*, das ist also eine Großstruktur, die aus der Geschichte hervorgeht, und auch dort kann Ihnen kein anderer vor Ihnen oder mit Ihnen lebender Regisseur helfen. Sie müssen das selber machen. Denn das sind ja Ihre Ressourcen, die Sie mit *Technik* haltbar machen wollen.« So könnte sich ein Filmmacher zu der Frage äußern, wie er sein Handwerk versteht und wie er seine eigene Handschrift eingliedert in die Filmgeschichte. Alle Begriffe stimmen: Tempo, Belichtung, Struktur und Technik. Aber diesen Satz

4 Post-Adams, Ree: Antworten von Uwe Johnson. Ein Gespräch mit dem Autor (Am 26.10.1976 in San Francisco), in: Eberhard Fahlke (Hg.), »Ich überlege mir die Geschichte...«. Uwe Johnson im Gespräch, Frankfurt am Main 1988, S. 273–280, hier: S. 279 (Hervorh. E.K.P.).

5 Ebd., S. 280.

6 Norbert Mecklenburg hat den abwertenden Beigeschmack dieser Geschlechterfolge vielleicht ebenso verstanden, wenn er schreibt: »[...] denn der Film ist *nur* »eine Tochter des Erzählens.« Mecklenburg, Norbert: *Jahrestage* als *Biblia pauperum*. Uwe Johnsons Filmästhetik und der Fernsehfilm *Margarethe* von Trotta, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 8, Göttingen 2001, S. 187–200, hier: S. 189 (Hervorh. E.K.P.).

hat – mit einer leichten Veränderung – Uwe Johnson in einem anderen Gespräch geäußert, das ebenfalls in den siebziger Jahren stattgefunden hat. Ausgetauscht werden muss das Wort »Regisseur« gegen das Wort »Autor«; dann stimmen die Sätze.⁷ Johnson vergleicht den »Personalstil« (ebd.) beim Romanschreiben – unbewusst, bewusst (?) – mit dem Filmmachen und leiht sich die in dieser Erzählkunst üblichen Techniken aus. Wenn es um die Genealogie geht, wird der Film »nur« als Tochter der alten Erzählkunst eingeschätzt. Wenn es um Stil geht, werden die filmischen Mittel selbstverständlich zitiert, um die eigene Kunst zu beschreiben und vielleicht sogar aufzuwerten.

Johnson war kein Kinogänger, aber in den Jahren seines Schreibens spielte das Kino eine erhebliche Rolle im städtisch-kulturellen Leben; es war die Zeit, in der das europäische, unter anderem das französische und italienische Kino, neue Formen und neue Bilder erfand. In Berlin und New York konnten die jeweils neuen Filme von Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni und Alain Resnais gesehen werden. Wenngleich Johnson die Entwicklung der Filmkunst jener Jahre nicht besonders engagiert oder reflektiert verfolgt hat, hat er gleichwohl in einer städtischen Umgebung gelebt, in der diese neue Kunst rezipiert wurde und öffentliches Gesprächsthema sein konnte. Ästhetischer Einfluss ist auch dann möglich, wenn solche Künste nicht sonderlich aktiv rezipiert werden; der Einfluss könnte dann sogar subtiler und wirksamer sein, weil er nicht reflektiert wird. Im Übrigen hatte Johnson sogar schon während seiner letzten Jahre in der DDR die Chance, interessante Filme zu sehen. Es gab in jener Zeit, in der die *Mutmassungen* entstanden, eine kurze Phase, in der das Filmschaffen in der DDR offensichtlich weniger ideologisch als vielmehr künstlerisch ambitioniert ausgerichtet war. So entstanden z.B. Koproduktionen der DEFA mit französischen Regisseuren und Schauspielern.⁸ Noch 1964 werden einige Filme dieser Jahre von Ulrich Gregor, einem versierten Kenner der avantgardistischen Filmszene bis in die Gegenwart hinein,⁹ ausdrücklich gelobt:

7 Durzak, Manfred: Dieser langsame Weg zu einer größeren Genauigkeit. Gespräch mit Uwe Johnson, in: ders., Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen, Frankfurt am Main 1976, S. 428–460, hier: S. 450 (Hervorh. E.K.P.). Die hier aufgezeichneten Gespräche – schreibt Durzak im Nachwort – haben zwischen 1973 und 1975 stattgefunden (ebd., S. 529).

8 Vgl. Kersten, Heinz: Filmpolitik in der DDR, in: Filmkritik, 8, 1964, S. 284–291, hier: S. 286.

9 Ulrich Gregor hat 1971 das Forum des Jungen Films bei der alljährlich stattfindenden Berlinale ins Leben gerufen; dieser Teil der Berliner Filmfestspiele gilt als »eine

In den Jahren 1956 und 1957 entstand eine ganze Reihe von Spielfilmen, die sich durch ihre undoktrinäre Haltung und durch ihre künstlerische Differenzierung auszeichneten. Diese Filme – *Lissy*, *Betrogen bis zum jüngsten Tag*, *Berlin-Ecke Schönhauser Allee*, *Gejagt bis zum Morgen* – gehören bis heute zu den besten Produktionen der DEFA. Ihnen schlossen sich noch *Verwirrungen der Liebe* und *Sie nannten ihn Amigo* an; alle diese Werke bezeichnen eine Periode künstlerischer Fruchtbarkeit und geringer dogmatischer Einengungen.¹⁰

Ob Johnson diese oder andere Filme jener Jahre gesehen hat, ist mir nicht bekannt; interessant ist aber immerhin, dass es einen solch künstlerischen Film-Aufbruch in eben dem Umfeld gab, in dem Johnson lebte und in dem darüber gesprochen und geschrieben worden sein kann. Bekannt, weil publiziert, sind Johnsons filmkritische Kommentare, die 1964 für den Berliner *Tagesspiegel* über das DDR-Fernsehen geschrieben wurden.¹¹ Überwiegend hat Uwe Johnson sich den politischen Sendungen gewidmet. Aber den Kommentaren, die sich auf Spielfilme beziehen, ist eines auf jeden Fall abzulesen: Uwe Johnson hat Kriterien dafür, was ein guter und künstlerisch akzeptabler und was ein schlechter Spielfilm ist. Er spricht von »konventioneller Machart, von inzwischen [...] überholter Dramaturgie«¹² bzw. davon, dass »die Machart [...] dramaturgisch wie technisch auf der Höhe der Zeit« sei¹³ oder dass »das Bemühen um authentische Atmosphäre« nicht beeinträchtigt gewesen wäre.¹⁴ Versteckt werden auch seine eigenen Kenntnisse angedeutet, wenngleich er sich hütet, seine Quellen im Einzelnen offen zu legen. So kritisiert er unter dem Titel »Morde wie schon gestern nicht« einen DEFA-Spielfilm, der sich die Aufgabe gestellt hat, die westdeutschen Bürger »eines sozialistisch Besseren« zu belehren und der dieses Ziel zu erreichen versucht, indem er nicht die sowjetische, sondern die westliche Ästhetik adaptiert; wohl wissend, dass nur auf diesem Wege die Filmseher überzeugt werden können. Aber das ist nach Johnsons Ansicht ganz und gar misslungen:

der besten Adressen der Weltfilmavantgarde« (FAZ, 18.9.2002, S. 37). 1970 hat Gregor in Berlin das »Arsenal« gegründet, ein Kino, das »ein Wallfahrtsort für alle« ist, »die vom Kino mehr wollen als nur unterhalten zu werden« (ebd.).

10 Gregor, Ulrich: Im Osten nichts Neues?, in: Filmkritik, 8, 1964, S. 291–296, hier: S. 291.

11 Johnson, Uwe: Der 5. Kanal, hg. von Raimund Fellingner, Frankfurt am Main 1987.

12 Ebd., S. 77.

13 Ebd., S. 91.

14 Ebd., S. 99.

Demnach ratlos wurden in den ostdeutschen Ateliers die jeweils veränderten westlichen Filmmoden Masche für Masche aufgefangen und um die politische Absicht gestrickt; und neuerdings muß auch Fühllose rühren, daß die Techniken der »Neuen Welle«, wie sie bei uns schon auf den konventionellen, den progressiven, den kriminellen Film gekommen sind, in Adlershof und Babelsberg für den methodischen Standard genommen werden, der dem Versuch der Meinungsbildung in westlichen Augen die Tarnkappe Glaubwürdigkeit überwirft. Denn das gibt komische Mißverständnisse. Der rasche Wechsel von Einstellungen, harte Schnitte, dämlicher Jazz etc., gehen nicht im gleichen Schritt mit der parteiischen Interpretation, und so wird manchmal einer kühl aus dem fahrenden Zug gestoßen mit einer überzeugenden Technik, der dann augenblicks die unwahrscheinliche Agitation in den Rücken fällt, sozusagen ein Doppelmord, wie in dem DEFA-Film vom Freitagabend.¹⁵

Offensichtlich findet Johnson den Film, den er am 9. Juni 1964 kommentiert, so schlecht, dass er noch nicht einmal den Titel erwähnen mag. Aber ebenso offensichtlich sagt ihm der Begriff *Nouvelle vague* etwas, auch wenn er ihn in der deutschen Übersetzung wiedergibt. Seinem Kommentar ist auch eine gewisse Distanzierung zu entnehmen; er scheint diese Filmkunst nicht ganz ernst zu nehmen und sie schon zu einem Zeitpunkt als eingefahren und film-alltäglich zu beurteilen, als sie eigentlich gerade erst einige Jahre alt ist. (Die Syntax des Satzes, in dem von der »Neuen Welle« die Rede ist, legt die Redewendung »auf den Hund gekommen« nahe.) Andererseits gibt es später die wohlwollende Kommentierung eines tschechischen Films, der unter anderem deswegen gelobt wird, weil die »Kameraführung [...] handwerklich geschult an den italienischen und französischen Veristen, aber unabhängig im Blick« sei.¹⁶ Um das schreiben zu können, muss man eine Vorstellung davon haben, wie die Filme der »italienischen und französischen Veristen« aussehen. Wenn auch der Begriff »Veristen« eher die italienischen Neorealisten erfasst als die Anhänger der französischen *Nouvelle vague*, so zeigen diese Kritiken, die Johnson aus »politischen Überlegungen« übernommen hat und nicht, weil er sich als Filmästhet schulen wollte,¹⁷ doch, dass Johnson hin und wieder aktuelle Filme gesehen oder dass er etwas darüber gelesen hat. Er konnte Filme nach dem Maßstab der Modernität

15 Ebd., S. 16.

16 Ebd., S. 67.

17 So Uwe Johnson in einem Brief an Manfred Bierwisch; zitiert nach: »Die Katze Erinnerung«. Uwe Johnson – Eine Chronik in Briefen und Bildern, zusammengestellt von Eberhard Fahlke, Frankfurt am Main 1994, S. 155.

beurteilen und zitiert unbestimmt, aber doch »irgendwie richtig« die für jene Zeit maßgebenden filmästhetischen Bewegungen.¹⁸

Und eine Leserin denkt an den Film

Horst Bienek stellt in einem zu Anfang des Jahres 1962 mit Uwe Johnson geführten Gespräch fest, das »Überraschendste« an Johnsons Schreiben sei, dass sein »erzählerischer Stil so wenig von den derzeit gängigen Moden aufweist«.¹⁹ Bieneks Befund kann sich zu diesem Zeitpunkt nur auf *Mutmassungen über Jakob* und *Das dritte Buch über Achim* beziehen. Und es sind insbesondere diese beiden Romane, für die sich die Frage aufdrängt, ob diese Erzählwerke nicht unbewusst und unwissend stärker von der Entwicklung der Filmkunst jener Zeit beeinflusst sind, als es ihrem Autor bewusst ist. Johnson antwortet unbestimmt auf diese Feststellung und redet wieder einmal von der Geschichte, für die der Stil passen muss. Wie in vielen Interviews sind Johnsons Auskünfte auch in diesem Gespräch recht dürftig; er wehrt Vergleiche eher ab und äußert sich auch zu seiner literarischen Tradition verhalten und vorsichtig. Johnson weiß nicht zu viel zu verraten und weiß abzulenken von Themen, zu denen er sich nicht äußern möchte. Auch Bieneks kluge Frage, ob es richtig sei, »wenn ich sage, daß Ihr Stil mich im gewissen Sinne an die Starrheit von Fotos erinnert, fast an das Negativ von Fotos, ja sogar an Röntgenbilder,«²⁰ wird von Johnson ins Allgemeine abgebogen. Ja, es stimme schon, Fotos habe er viele beschrieben in dem Roman, aber er habe es nicht darauf angelegt, *diesen* Eindruck zu vermitteln. Johnson signalisiert in diesem wie in den anderen Gesprächen auch, dass er »sein Eigenes«, »sein Originäres« habe machen wollen. Das ist aus der Perspektive eines Dichters, der sich dem mühsamen Handwerk des Schreibens widmet, nachvollziehbar. Und es ist das gute Recht eines Schriftstellers, auf Fragen ausweichend und abweichend (nicht) zu antworten. Aber der Leser hat

18 Diese Einschätzung findet sich schon bei Norbert Mecklenburg: »Beachtenswerte filmkritische Einsichten Johnsons enthalten seine Besprechungen des DDR-Fernsehens aus dem Jahre 1964 [...]. Johnson zeigte sich prinzipiell bereit, auch Filmwerke als Kunst wahrzunehmen und zu beurteilen.« Mecklenburg, *Biblia pauperum* (Anm. 6), S. 191.

19 Bienek, Horst: Werkstattgespräch mit Uwe Johnson (Am 3.–5.1.1962 in West-Berlin), in: Fahlke, »Ich überlege mir die Geschichte ...« (Anm. 4), S. 194–207, hier: S. 201.

20 Ebd., S. 199.

auch seine Rechte. Und die Leserin, die einige der Filme jener Zeit gesehen hat, denkt Bieneks Frage weiter und sieht die starren Bilder – wie es sich für eine Erzählung gehört – in Bewegung geraten und entdeckt so eine überraschende Verwandtschaft zwischen Johnsons frühen Romanen und den französischen Schwarzweißfilmen der späten fünfziger und der frühen sechziger Jahre.

Dabei geht es nicht um die Frage, ob sich aus den Geschichten, die Johnson in seinen Romanen erzählt, ein überzeugender Film machen lässt und ob es so etwas wie »ein ›filmisches Erzählen« in Johnsons Romanen gibt.²¹ Diese Frage ist m.E. nicht von so großem Interesse, weil sie sich leicht beantworten lässt: Wenn ein guter Regisseur mit den guten Romanen Johnsons zusammentrifft und wenn dieser gute Regisseur »etwas anfangen« kann mit Johnsons Schreiben und seiner Sicht auf die Welt, kann daraus ein guter Film werden. Warum nicht? Um diese Voraussetzung zu erfüllen, muss nicht filmisch geschrieben worden sein, sondern muss ein kluger Regisseur die richtigen Schauspieler finden. Es geht mir in diesem Zusammenhang nicht darum, ob Johnson ein »Verfilmen« bereits impliziert hat, sondern es geht um die Frage, ob der Leser sich an Filme erinnert fühlt, wenn er die frühen Romane Johnsons liest. Damit wird ein Gedanke Uwe Neumanns aufgegriffen, der sich auf die Literatur des *Nouveau Roman* bezieht, und weitergedacht mit Blick auf die Filme der *Nouvelle Vague*:

Sollte es Ähnlichkeiten zwischen dem frühen Johnson und den *Nouveaux Romanciers* geben, sind diese nicht auf dem Wege einer direkten Einflußnahme im Sinne einer bewußten Rezeption bestimmter Werke oder poetologischer Positionen entstanden, sondern qua Teilhabe an einem gemeinsamen Zeitbewußtsein, einem »kulturell Unbewußten«, wie der Soziologe Pierre Bourdieu sagen würde. Aber auch wenn der *Nouveau Roman* in der »Schule der Modernität«, die Johnson in Leipzig besucht hat, offensichtlich nicht auf dem Lehrplan stand, dann sollte man dennoch die Möglichkeit eines *indirekten*, gleichsam unterirdisch wirksamen Einflusses in Erwägung ziehen.²²

Und wie Neumann vor allem die beiden frühen Romane Johnsons für diese Frage nach »unterirdischen« Einflüssen im Auge hat, so drängt sich insbesondere für die Struktur dieser Romane ein Vergleich mit den Fil-

21 Mecklenburg, *Biblia pauperum* (Anm. 6), S. 194.

22 Neumann, Uwe: »Diese Richtung interessiert mich nicht«. Uwe Johnson und der *Nouveau Roman*, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 2, Göttingen 1995, S. 176-205, hier: S. 181.

men von Jean-Luc Godard oder Alain Resnais auf.²³ Es sind Regisseure, die zur *Nouvelle Vague* gezählt werden, zu einer Filmbewegung also, die dem *Nouveau Roman* sehr nahe steht. (Für den Film von Alain Resnais *Letztes Jahr in Marienbad* hat Alain Robbe-Grillet das Drehbuch geschrieben!) Es geht bei einem solch vergleichenden Blick nicht in erster Linie um Inhalte; es geht darum, wie sich die Regisseure und der Schriftsteller auf je eigene Art dem Problem stellen, die richtige Form für die richtige Geschichte zu finden, und das jeweils für die Mittel, mit denen gearbeitet wird: für die Sprache und für die Bilder bzw. den Ton. Es sind Filme wie beispielsweise *Außer Atem* von Jean-Luc Godard (1959) oder *Letztes Jahr in Marienbad* von Alain Resnais (1961), die neue Filmbilder zeigen, die mit neuen Schnitten und Einstellungen arbeiten und die eine chronologische Ordnung aufbrechen. Es mag auf den ersten Blick erstaunen, wenn man *Außer Atem* vergleicht mit *Mutmassungen*: der Film spielt im Paris der fünfziger Jahre und handelt von der ›Liebe‹ zwischen einem französischen Ganoven und einer amerikanischen Studentin; die Erzählung um Jakob, Jonas und Gesine spielt in den düsteren Städten und Landschaften der DDR bzw. der BRD und wird durch politische Konflikte jener Jahre entscheidend bestimmt. Aber es geht hier wie dort um Verbrechen, um rätselhafte Liebe, um Sterben; und Godard lässt seine Patricia (Jean Seberg) sogar William Faulkner (!) zitieren, um die Frage nach dem Tod zu klären. Es sind die vielen Schnitte und Bildsprünge, die Blicke auf ein unverstellt erscheinendes, sehr gegenwärtiges Paris, die »impulsiven, instinktiven Kamerafahrten auf den Champs-Élysées«²⁴ und nicht zuletzt die Gestaltung des Paares und ihres Umgangs miteinander, die einen strukturellen Vergleich mit *Mutmassungen* herausfordern. Der Polizistenmörder Michel und die Studentin Patricia passen eigentlich nicht zueinander; ihr Reden und Handeln überrascht, weil es oft nicht begründet, nicht nachvollziehbar ist. Das wird – wie z.B. in der

23 Ich greife hier einen Gedanken auf, den ich in einer Fußnote einer Ausarbeitung über Johnsons frühe Romane, insbesondere aber zu den *Mutmassungen* geäußert habe. Diese Idee hat mich seit dem nicht mehr losgelassen, und sie ist in diesen kleinen Essay gemündet. Es ist nicht zufällig, dass ich auf eine mögliche Nähe zwischen Johnsons Romanen und dem Film jener Zeit gekommen bin, weil ich bei der Lektüre auf Farbworte geachtet habe. Wenn der Blick sich auf das Sichtbare konzentriert, ist der Weg nicht weit zu den Schwarzweißfilmen der sechziger Jahre. Vgl. dazu: Paefgen, Elisabeth: Graue Augen, grauer Wind und graue Straßenanzüge. Farben in Uwe Johnsons frühen Romanen, in: Johnson-Jahrbuch, Bd. 8, Göttingen 2001, S. 63–88, hier: S. 87, Anm. 36.

24 Jean-Luc Godard. Mit Beiträgen von Francois Albera, Yaak Karsunke, Wilfried Reichart u.a., München 1979, S. 95.

langen Szene in Patricias Hotelzimmer – einfach ›gezeigt‹ und nicht ›erklärt‹. Kann man das mit Gesine und Jakob, mit Gesine und Jonas vergleichen? Der latente oder offensive Kriminalcharakter der beiden Geschichten fällt ebenso auf wie die Uneindeutigkeit der Figurenzeichnung: Michel bringt zwar einen Polizisten um, bleibt aber nichtsdestotrotz ein sympathischer Held. Lässt sich das mit Rohlf's vergleichen, der für die Stasi arbeitet, der dem Leser aber doch sehr nahe gebracht wird? Die Unterschiede sollen nicht weggeredet werden; sie können allerdings genutzt werden, um Johnsons Erzählexperimente neu zu lesen. Während z.B. Godard um Schnelligkeit und Spontaneität bemüht ist, entwickelt sich der Jakob-Roman betont langsam und bedächtig. Godards hat eine Vorliebe für Improvisationen; auch das unterscheidet den Film von dem sehr durchkomponierten Roman. Aber trotz der Unterschiede lohnt sich eine Sicht auf die beiden Werke, um Neues an beiden zu entdecken. Wenn Wolfram Schütte schreibt, dass Godard mit seinem ersten Film die »Semantik des Films zum Tanzen gebracht« habe,²⁵ kann man ohne Zögern dasselbe von den *Mutmassungen* für die Romanliteratur jener Jahre behaupten. Dass beide Werke im selben Jahr erschienen sind, überrascht dann eigentlich nicht mehr.

Noch befremdlicher mag auf den ersten Blick der Vorschlag wirken, den um Realismus bemühten Jakob-Roman, der in der konfliktreichen Gegenwart der DDR des Jahres 1956 spielt und der den Beruf des Dispatchers bekannt gemacht hat, in Verbindung mit Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* zu bringen. Im Vordergrund soll bei einem solchen Vergleich nicht die elegante Welt eines Schlosses und einer mondänen, sich im Müßiggang übenden Gesellschaft stehen; im Vordergrund steht die fragende, zweifelnde, unsichere und keine endgültige Aufklärung anstrebende Form der Bilder- und insbesondere auch die der Ton-Konstruktion. Unsicherheiten und Unklarheiten der Erinnerungen prägen den Film, der sich betont unrealistisch, unwirklich gibt und der sich beim ersten Sehen nicht recht zusammensetzen will. Fragen über Fragen, aus dem Off eingesprochen, bilden den ›Text‹ des Films, unsicher bleiben die Beziehungen der Figuren untereinander, unsicher bleiben die Identitäten und Geschichten der nicht namentlich, sondern nur durch Buchstaben gekennzeichneten Personen. Der Film scheint in Einzelteile zu zerfallen. Resnais und Robbe-Grillet spielen mit dem bekannten Drei-

25 Schütte, Wolfram: »Aber sind eben diese Worte & Bilder notwendigerweise die richtigen?« Notizen zu einem Portrait, in: Jean-Luc Godard (Anm. 23), S. 9-40, hier: S. 13.

ecksverhältnis, aber wie schon Jakob, Jonas und Gesine dieses Muster durcheinander wirbeln, so wird auch in *Marienbad* dieses Klischee nur aufgenommen, um es zu demontieren. Noch radikaler als Godard in *Außer Atem* geht es Resnais in *Marienbad* um »die Verwerfung einer chronologischen Erzählweise«, ²⁶ und damit rückt er in eine erstaunliche Nähe zu den *Mutmassungen*. *Marienbad* stellt noch radikaler die Frage danach, wie und ob überhaupt Geschichten glaubwürdig zu erzählen sind. Während sich die Geschichte um Jakob nach mindestens zweimaligem (noch besser aber nach mehrmaligem) Lesen des Romans zusammenzusetzen beginnt, bleibt die Film-Geschichte um X, A und M uneindeutig, unbestimmt, schwebend und gewinnt keine feste, nacherzählbare Form.

Genannt sind hier nur zwei Filme jener Jahre, genannt ist nur der erste von Johnsons publizierten Romanen, den er fern von Städten und Kulturen geschrieben hat, in denen die Filme entstanden sind und zu sehen waren. Es lohnt sich, andere Filme hinzuzuziehen; der Achim-Roman wird Erinnerungen an andere filmische Darstellungen provozieren. Und über *Jahrestage* kann in diesem Zusammenhang – jenseits einer Fernsehdarbietung – ebenfalls neu nachgedacht werden. Dass die neue Form des Erzählens, die Johnson praktiziert hat, verwandt ist mit neuen Formen von filmischen Bildern, scheint auch deswegen eine nachdenkenswertes These zu sein, weil sich das »Neue« provokativer in den noch nicht so verbrauchten Filmexperimenten finden lässt als in den Textkünsten, die auf eine wesentlich längere Tradition zurückblicken. Wenn das »Problem von Form und Inhalt [...] nicht mehr sichtbar« sein darf – wie Uwe Johnson es für sein Schreiben als Anspruch formuliert hat –, ²⁷ dann verdienen die französischen und italienischen »laufenden Bilder« der fünfziger und sechziger Jahre Aufmerksamkeit, weil sich in diesen Filmen – eindringlich – dasselbe Problembewusstsein spiegelt. Es ist besonders die formale Herausforderung, die modernes Erzählen stellt, die einen solchen Roman-Film-Vergleich zu einem Studienobjekt werden lässt. Und nicht zuletzt musste Uwe Johnson wissen, dass der »Leser« jener Jahre nicht nur die Möglichkeit hatte, durch die Filme von »Charlie Chaplin« zu lernen, wie »man eine Treppe hin- und herunter fällt«, ²⁸ er musste

26 Resnais, Alain: Zum Selbstverständnis des Films I, in: Filmkritik 8, 1964, S. 508–520, hier: S. 516.

27 Johnson, Uwe: Vorschläge zur Prüfung eines Romans, in: Rainer Gerlach/Matthias Richter (Hg.), Uwe Johnson. Frankfurt am Main 1984, S. 30–36, hier: S. 33.

28 Ebd.

ebenfalls wissen, dass derselbe Leser im aktuellen Kino die Chance hatte zu erfahren, dass auch die avantgardistischen Filmbilder beanspruchen, nur noch »eine Version der Wirklichkeit« zu bieten.²⁹

Prof. Dr. Elisabeth K. Paefgen, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Fachdidaktik Deutsch, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

²⁹ Ebd., S. 35.