GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Eine Dame verschwindet. Autobiografie und Amnesie in Hans Henny Jahnns "Fluß ohne Ufer"

Pusse, Tina-Karen

2006

https://doi.org/10.25595/4342

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pusse, Tina-Karen: *Eine Dame verschwindet. Autobiografie und Amnesie in Hans Henny Jahnns "Fluß ohne Ufer"*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 12 (2006) Nr: 2, 203–223. DOI: https://doi.org/10.25595/4342.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Tina-Karen Pusse

Eine Dame verschwindet

Autobiografie und Amnesie in Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*

„Apologies for the style, aber ich habe eben Hans Henny Jahnn gelesen."
Paul Feyerabend

Verfolgt man die Jahnn-Rezeption der letzten zwanzig Jahre, also ungefähr den Zeitraum, seitdem Botho Strauß anlässlich seines Büchner-Preises einen Aufsatzwettbewerb zu *Fluß ohne Ufer*[1] ausgeschrieben hat, so ist der folgende Einstieg typisch für eine Interpretation von *Fluß ohne Ufer* oder auch *Perrudja*.

> Es dürfte schwerfallen, in den Literaturen Europas eine vergleichbare Leistung aufzufinden, die in ähnlich notorischer Weise verdrängt und mißachtet worden ist, wie Jahnns Romantrilogie Fluß ohne Ufer.[2]

Ebenso ‚notorisch' wie Jahnn aus dem Literaturkanon ‚verdrängt' worden ist, wiederholen nahezu alle seine Leser und Leserinnen diese Ausgrenzung, indem sie ständig betonen, sich mit einem verdrängten Autor zu beschäftigen. Als mögliche Gründe für diese Verdrängung werden seine ‚unzumutbare' Länge (er ist nicht wesentlich länger als Musils *Mann ohne Eigenschaften*), oder seine ‚sadistischen Zumutungen' (die bei Kleist, Büchner oder Kafka durchaus den Filter literarischer Kanonbildung passieren) genannt[3]. Spätestens aber seit Jahnn als wichtige Referenz für Autoren wie Hubert Fichte oder Arno Schmidt herausgestellt wurde und zunächst ‚Homosexualität', später ‚queerness' als Fokus literaturwissenschaftlicher Arbeit in zahlreichen Sammelbänden, Monografien und Zeitschriften fungiert, ist Jahnn endgültig kein Geheimtipp mehr. Erreicht wurde dabei aber vor allem eines: Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer* ist vor allem als Text martialischer sexueller Gewaltakte in die Literaturgeschichte eingegangen. Eine Perspektive, die ich insofern aufbrechen oder verschieben möchte, als ich sie in eine poetologische Fragestellung überführe. Dann ließe sich nämlich sagen (und zwar ohne in biografistische Bredouillen zu geraten), dass die obsessive Beschäftigung mit dem Tod im Text nicht als Deckdiskurs eines nekrophilen homosexuellen Autors verstan-

den werden muss, sondern dass sie auf eine poetologische Konzeption des Textes selbst verweist, der an der Selbstzerstörung des Protagonisten aufzeigt, dass es kein Ohneeinander von Schreiben, Schrift und Tod gibt. Oder: Dass die Obsession, die Nekrophilie eben schon im Schreiben liegt und nicht etwa bloß beschrieben wird.

Mein Aufsatz gliedert sich in drei Teile. Zunächst möchte ich in den kürzesten ersten Teil der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*, *Das Holzschiff*, einführen – denn dieser Text stellt in einer auktorialen Perspektive eine vorgebliche Realität her, auf die der zweite Teil, *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn,* im Rahmen einer Autobiografiefiktion referiert –, d.h. einer der Protagonisten dieses ersten Teils übernimmt im zweiten Teil die Erzählperspektive. In diesem Perspektivenwechsel, das möchte ich unter anderem zeigen, setzt sich ein Bemächtigungsgestus oder auch eine Kontrollwut fort, die bereits im ersten Teil des Textes auf inhaltlicher Ebene sichtbar wird. Im zweiten Teil meines Aufsatzes beschäftige ich mich mit der spezifischen Problemlage dieses Textes als fingierter Autobiografie um dann im dritten Teil auf eine in diesem Text besonders gelagerte Herausgeberfiktion und deren Aporien zu sprechen zu kommen.

I.

Das Holzschiff, Teil I der Trilogie, weckt zunächst die Leseerwartung eines klassischen Detektiv- oder Kriminalromans. Ein denkbar begrenzter Ort mit ebenso begrenztem Personenkreis ist Ort eines Verbrechens: Es verschwindet eine junge Frau, Ellena, die Tochter des Kapitäns und die Verlobte des inzwischen in der Mannschaft etablierten blinden Passagiers Gustav. Dem Verbrecher ist es nicht möglich zu entkommen, und nicht einmal eine etwaig vorhandene Leiche kann so einfach vom Ort des Geschehens entfernt werden. Und Gustav, der sich an die Detektion macht, stellt fest, als wolle er diese Genre-Erwartung bestärken, dass

> die Anzahl der Bewohner, unter ihnen die infrage kommenden Verschwörer oder Einzelpersonen (...) beschränkt und in der Gestalt allen Mitreisenden bekannt [seien]. Ein Verdacht müsse also augenfällig zu begründen sein oder er dürfe garnicht ins Bewußtsein treten. Man könne sowenig an das Wunder einer plötzlichen Schuld wie an andere übernatürliche Erscheinungen glauben. (I, S. 145)[4]

Ellena befindet sich vor ihrem Verschwinden als Verlobte Gustavs und Tochter des Kapitäns auf dem Schiff in einem Schwebezustand zwischen dem ‚Haus' des Vaters und dem des künftigen Ehemanns. Gustav ist als Rechtloser, nämlich als blinder Passagier in die paternale Ordnung eingedrungen, seitens des Kapitäns ist dieser Einbruch aber akzeptiert, kommt ihm sogar entgegen. Zwar darf er die vorgezogene Hochzeitsreise nicht offiziell erlauben, legt gleichzeitig aber augenzwinkernd einen möglichen Regelverstoß nahe und nimmt Gustav freundlich auf.

Die Verantwortung für seine Tochter tritt er an ihn ab, denn auch er bemerkt erst relativ spät ihr Verschwinden. Das Haus des Vaters ist aber „ein recht öffenlicher Platz“,[5] an dem Liebesbeweise nicht gerade angebracht sind, da sie – als Einbruch des Privaten – die öffentliche Ordnung stören.

Für Ellena bedeutet das, dass sie auf dem Schiff nicht allein unter der Aufsicht des Vaters, sondern unter der der gesamten Mannschaft steht. Sie erlebt also zugleich totale Kontrolle und totale Vernachlässigung. Letztere ist gegeben, als einerseits Gustav sich nicht mehr um sie kümmert (er verbringt seine Zeit lieber mit den Matrosen) und andererseits der Regierungsbeamte Georg Lauffer, der eine geheimnisvolle Ladung zu überwachen hat und sich seine Langeweile einige Male durch Gespräche mit Ellena vertreibt, aus Angst vor Gustavs Eifersucht den Kontakt zu ihr einschränkt. Ellena besetzt nun eine Position im Nirgendwo. Es ist nur konsequent, dass sie dann auch auf der Ebene der Handlung *unauffindbar* ist. Durch Ellenas Verschwinden erhält Gustav jedoch erstmals eine Aufgabe und überwindet dadurch seinen Status als Rechtloser. Sie wird also von der Hand des Vaters in die Gustavs gegeben – auf semiotischer Ebene findet hier eine postume Hochzeit statt. Ellena wird nun eindeutig ihm zugerechnet. Sie ist *seine* verschwundene Verlobte und erst in zweiter Linie die verschwundene Tochter des Kapitäns. Erst durch ihr Verschwinden entsteht eine stabile Beziehung zu Gustav, oder in einem Umkehrschluss: Nur durch Ellenas Tod kann die Beziehung zwischen beiden in eindeutiger Weise – und nur das ist für Gustav akzeptabel – geklärt werden.

Gustav versucht nun mit Hilfe einer Grundrisszeichnung des Schiffs und seiner einzelnen Ebenen die als labyrinthisch empfundene Raumaufteilung zu verstehen und ein mögliches Versteck in Hohlräumen ausfindig zu machen und rückt dem Geheimnis zunächst einmal mit exakten Messungen auf den Leib.[6] Dabei wird auch das durch das Staatssiegel geschützte Geheimnis des Laderaums Gegenstand der Detektion, zum einen der Vollständigkeit halber (es soll schließlich das *ganze* Schiff durchsucht werden), zum anderen aber auch, weil ein Zusammenhang vermutet wird, der der Leseerwartung in einem Kriminalroman entspricht: Einmal gelöste Rätsel erklären sich gegenseitig. Das Rätsel ist immer das Erklärungs*zentrum*, von dem aus sich alle Detailfragen beantworten lassen, gleichzeitig führt die Detektion aller Details zum ‚wahren‘ Tathergang, und dieser fügt alle Einzelheiten zu einem geschlossenen Handlungszusammenhang zusammen. Eine Aufklärung gelingt in beiden Fällen nicht und zwar gerade, weil es zwischen beiden Geheimnissen keinen Zusammenhang gibt.

Das Rätsel Ellena und das Rätsel der Ladung verknüpfen sich aber sehr wohl in den Gesprächen der Mannschaft – und nicht ohne Mitwirken Gustavs – zu sadistischen Fantasien über gefangene oder tote Mädchen im Inneren des Schiffes. Es entsteht ‚der böse Gedanke‘, der Gedanke, Ellena zu töten, von dem die Männer einer nach dem anderen „angesprungen“ werden, wie es heißt. Die Suche nach der toten Ellena geht einher mit der völligen Auflösung einer geordneten Welt. War zuvor alles außerhalb rationaler Ordnung Stehende zumindest oberflächlich als

parabolischer Einschub oder als Binnenerzählung eingeführt, also grundsätzlich als auf einer anderen Fiktionalitätsebene angesiedelt erkennbar, so sind diese Grenzen jetzt aufgehoben. Das hat zur Folge, dass das, was zuvor nur ein ungeklärtes Verbrechen war, nun im Freud'schen Sinne in den Status des Unheimlichen gerückt wird: Es scheint, als affizierten (bzw. infizierten) die Gespräche der Mannschaft den Erzähler und dieser verweigert in der Folge die klare Auskunft über den fiktionalen Status des Geschehens.[7] Auch Grenzen zwischen Innen und Außen des Schiffes verschwimmen, und so kommt es dazu, dass sich eine Wand, hinter der Gustav Ellena vermutet, die Gustavs Berechnungen gemäß eine Innenwand hätte sein müssen, als Außenwand herausstellt, durch die das Wasser eindringt (die Zerstörung dieser Wand ist im Text konnotiert als kollektive Vergewaltigung):

> Ohne daß jemand sie herbeigerufen hatte, waren sechs Männer zurstelle. Sie waren aus den Spalten des Schiffes hervorgequollen. Ihr Antlitz war schwarz vor Ruß oder Farbe. Sie (...) waren ganz entselbstet. Mit ihren Händen hatten sie schon den Balken (...) gelöst (...). Mit rhythmischen Schritten schoben sie sich gegen die Metallplatte vor. Dumpf dröhnend fuhr der Kopf des Balkens gegen das entblößte Erz (...). Die Lautlosigkeit des Vorgangs, nur unterbrochen durch das schneidende Pochen eines langsam hin und her schwebenden Balkens. Er glich einem riesigen Schlüssel, der ein unüberschaubar hohes Tor aufsperren wollte. Georg Lauffer fürchtete sich (...), er ergriff die Flucht. Er erreichte die Stiege, schwang sich hinauf. Der Donner eines neuen Aufschlages holte ihn ein. Als der Superkargo gegangen war, verdoppelte sich der Eifer der Unbekannten. Der Balken pendelte schnell hin und her. Die Stöße waren hart. Gustavs Augen glommen auf. Neben dem Gedröhn gab es plötzlich einen klingenden Scherbenlaut, wie wenn ein großer Spiegel herabfällt und zerbricht. (...) in der gleichen Sekunde (...) stürzte blank (...) hinter der aufgeschlitzten Holzwand Wasser hervor. (...) Klemens Fitte sagte mit leiser Stimme: ‚Helfen!' (...) Sogleich streifte er sich die Hosen herunter, ballte sie in die Wunde des Schiffes. (I, S. 209 f.)[8]

Gustav ruft nach der gemeinsamen Zerstörung des Schiffes – Ellena wurde nicht gefunden – aus: „Ellena ist tot" (I, S. 213). Die tote Frau als Repräsentantin von Tod und Weiblichkeit, den beiden Topoi für die Furcht vor Kontrollverlust und Entgrenzung, steht in einer langen ästhetischen Tradition,[9] wobei in diesem Text gezeigt wird, wie durch Zusammenwirken der gesamten Mannschaft diese Rätselhaftigkeit erst gemeinsam imaginiert, nach außen projiziert und dann erst gefürchtet und bekämpft wird. Gustav versucht nach Ellenas Verschwinden das Geschehen zu mythisieren: Die ganze Reise habe als Zweck möglicherweise den Raub Ellenas (Helenas) verfolgt. Durch Rückführung auf einen Mythos versucht er, das Unbekannte in einen bekannten Kontext zu stellen. So ist (nach Roland Barthes) das Ziel des Mythos, unaufhörliches Entstehen von Welt zu verschleiern und sie zu fixieren. Die Rätselhaftigkeit des Fremden wird in den Mythos eingeschlossen und somit getilgt. Aus dem Einbruch des Besonderen, dem unerklärlichen und unerwarteten Verschwinden einer Person von einem Ort, von dem man eigentlich nicht

verschwinden kann, macht Gustav das Allgemeinste, wodurch er das Geschehen zu kontrollieren versucht.[10] Ellena wird dadurch aber noch einmal symbolisch getötet: Die Mythisierung ihres Verschwindens bannt diesen Vorgang in einen Bereich, in dem Gustav das Opfer ist. Man hat *ihm* Ellena geraubt. Das Rätsel um Ellenas Verschwinden fordert vor allem deshalb eine Lösung, weil, bevor sie nicht gefunden wird, nicht entschieden werden kann, ob sie noch lebt oder nicht. Diese Zwischenstellung zwischen Tod und Leben versetzt die Mannschaft in Panik, weil sie ihre sadistischen Fantasien über gefangene singende Mädchen im Laderaum zitiert und damit zwei Ängste wachruft, die beide den Gesamttext strukturieren: die Angst vor der Vergänglichkeit, also der Endgültigkeit des Todes, und die Angst, dass der Tod vielleicht doch nicht das Ende ist. Beide Ängste strukturieren und motivieren den zweiten, autobiografischen Teil der Romantrilogie.

Die nicht als Tote oder Lebende zu fixierende Ellena fungiert als Trope des Geheimnisses um den Tod. Sie wird zur Figuration der Ungewissheit in Bezug auf die Möglichkeit eines Weiterlebens nach dem Tod. Die Versuche Gustavs und der Matrosen, Ellenas Verschwinden durch eine Überführung in den Mythos (Gustav) oder einen magischen Akt (das Zerhacken der Galionsfigur, ein späterer Versuch der Matrosen) zu begegnen, ist zugleich der Versuch, diese beiden Welten wieder zu trennen. Dabei sind aber beide, die mythische Helena wie die Galionsfigur, als Ellena-Doubles schon rhetorischer Ausdruck ihres Todes. Die Ambiguität des lebenden Leichnams soll in einer eindeutig toten Identität sichergestellt werden. Erst mit dem Versenken des Schiffes ist – so scheint es zunächst – Ellena endgültig tot und eine stabile Ordnung scheinbar wiederhergestellt, würde nicht im Auftauchen der Galionsfigur sofort wieder Ellenas Auferstehung inszeniert. Gerade weil Ellenas Leiche niemals gefunden wird, sondern der Gedanke an sie lediglich gebannt oder abgewehrt wird, wird sie in Gustavs nachfolgendem Text immer wieder entstellt auferstehen; das Verdrängte rächt sich bekanntlich durch Wiederkehr.

Es ist jedoch nicht der auktoriale Erzähler, der einen Teil des Rätsels lüftet; ich komme damit zum zweiten Teil meines Aufsatzes, der autobiografischen Konstellation:

II.

> Da wurden meine Arme gepackt (...). In meine entsetzten Augen wurde eine Laterne getan. Ich, überrumpelt, unfähig, mich einer Deutung hinzugeben, leistete nur schwache Abwehr. (...) [E]he ein Laut kam, preßte sich ein (...) bekleidetes Knie eines Menschen mir in den Mund. Ein lähmender Ruck keilte die Kiefern fest. (...) Ein heftiger Schmerz in den Mundwinkeln, als risse das Fleisch der Wangen auseinander. (...) Neben meinem Bett stand Alfred Tutein. Er hielt ein Messer in der rechten Hand (...). Er setzte sich die Spitze des Messers auf die nackte Brust. Ich sah überdeutlich zwischen den beiden

> braunen Warzen, sie waren tiefdunkel, klein, genau abgezirkelt, den Punkt, in den das Messer eindringen sollte. (...) [D]as Bild, überraschend, war irdisch genug, standfest, fleischlich, ohne trügerische Dämmerung (...). Wie aber war die plötzliche Vertauschung der Personen zu erklären? Die Verkehrung der Handlung? Dass ich vom Überfallenen (...) zum bestellten Zuschauer einer Selbstopferung wurde? Ich begriff nun, daß die Figur auf mich wartete. Ich richtete mich langsam auf, streckte die Hand behutsam aus, um, nach einer gewissen Zeit, den Schaft des Messers zu berühren. Der junge Matrose hielt still. [...M]eine Hand (...) umklammerte den Griff, zugleich die Faust des anderen. Mit einem Ruck riß ich Faust und Messer an mich. (...) ‚Sie tun das Falsche', sagte Alfred Tutein.[/] (I, S. 474 f.)

Die Freundschaft der beiden Protagonisten der monumentalen Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*, des Komponisten Gustav Anias Horn und des Matrosen Alfred Tutein, die am Ende dieser Begegnung in ein Treuegelöbnis bis zum Tode (also sozusagen in ein Eheversprechen) mündet, steht im Zeichen massiver Verwerfungen der Kommunikationsordnung, als deren offensichtlichste zu nennen wäre, dass sie einen Angriff auf den Mund des Überrumpelten darstellt. Als besondere Pointe dieser Textstelle kann gelten, dass nicht nur Gustavs Mund durch Tuteins Knie geknebelt wird, sondern auch seine Arme fixiert werden. Damit arretiert und markiert Tutein in ihrer ersten entscheidenden Begegnung die beiden Orte, von denen aus künftig alle Gewalt gegen ihn (nämlich in Form des gesprochenen und geschriebenen Wortes) ausgehen wird. Denn diese Szene ist der Auftakt eines Geständnisses: Tutein lüftet das Rätsel des ersten Romanteiles und gesteht, Ellena in einem Zustand sexueller Raserei ermordet zu haben. Damit steht er, und nichts könnte Gustavs frühere Besitzansprüche an Ellena deutlicher machen, für den Rest seines Lebens in Gustavs Schuld. So zumindest sehen es die beiden Männer, sofern man Gustavs Schilderung Glauben schenken darf. Es kommt zu einem Treueeid zwischen beiden, letztlich ist es also Ellenas Mörder, der ihre Stelle als Gustavs Braut zu besetzen hat.

Das Treuegelöbnis der beiden Männer wird jedoch auch nach Tuteins Tod nicht hinfällig. Vielmehr verbringt Gustav den Rest seines Lebens – schreibend – an der Seite des konservierten Leichnams. *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn*, so lautet meine These, inszeniert dabei den testamentarischen Charakter der Schrift, fungiert also als Nekrolog (und führt dabei unter anderem vor, dass jeder Text auch thanatografisch funktioniert). Ihr fiktiver Autor umschreibt die Abwesenheit seines toten Freundes, dessen Ambivalenz nicht nur durch dieses Schreiben, sondern auch in der (beschriebenen) Behandlung seines Leichnams verkörpert ist. Der tote Körper im Text fungiert dabei als paradigmatischer Prätext des Textes selbst. Er verweist auf die Absenz, die jede Repräsentation bedeutet und führt die Verwandlung des Leichnams in Schrift (also von Soma in Sema analog z.B. zu den von Jan Assmann untersuchten ägyptischen Totenriten)[11] in drei Schritten vor: Der Tote wird zunächst plastiniert, also in eine Statue, ein Double seiner selbst, verwandelt, dann unter den Schreibtisch seines Biografen geschoben – und damit buchstäblich einer Ökonomie

der Trauer unterworfen – und erst als seine Biografie, seine symbolische Auferstehung im Text, beendet ist, wird er beerdigt.

Thomas Macho argumentiert in „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich", der oder die Tote sei in seinem oder ihrem paradoxen Status, die ‚Anwesenheit eines Abwesenden' zu verkörpern unter anthropologischen Gesichtspunkten als das Ur-Zeichen zu sehen.[12] Die Analogie zwischen Grab und Schrift, so Assmann, sei dabei enger als die zwischen mündlicher Rede und Schrift.[13] Die Grabinschriften altägyptischer Gräber ersetzen dabei nicht die mündliche Rede, sie ersetzen vielmehr das Zeichen, als das das Grab zuvor selbst fungiert (und machen es somit zum Zeichenträger). Monika Schmitz-Emans weist in der Einleitung ihrer Monografie *Schrift und Abwesenheit*[14] sowohl auf die zeichentheoretisch interessante Losgelöstheit der ‚Botschaft' von ihrem ‚Urheber' hin als auch auf die kultisch/magische Praxis der „Wiederholung" (im buchstäblichen Sinne als erneute Aneignung), der Präsentifikation von Abwesenden in der und durch die Schrift – und verknüpft so Schriftpraxis und Totenkult.

Tuteins konservierter und kupferumhüllter Leichnam unterhöhlt dabei die Unterscheidung zwischen Abbildung und Gegenstand: Der Körper wird zum Abbild seiner selbst. Gustavs Arbeit an seiner Autobiografie, die als Arbeit an der Autobiografie beschrieben ist und den zweiten Teil der Romantrilogie umfasst, unterhöhlt die Unterscheidung zwischen Abgebildetem und Abbildendem. Indem der Text also beide Referenzen fraglich werden lässt (die auf den Autor und die auf den Gegenstand), führt er einen Prozess der Selbstreferentialisierung vor und wirft damit grundsätzliche Fragen nach dem Umgang mit Literarizität auf – und zwar gerade dort, wo diese sich als Authentizitätsfiktion positioniert.

Innerhalb dieser Authentizitätsfiktion ist *Die Niederschrift* ein autobiografischer Text im Sinne Philippe Lejeunes, ein autobiografischer Pakt, insofern das Ich, dem der Text innerhalb dieser fiktiven Relation zugeschrieben wird und das erzählende Ich namensgleich sind.[15] Zugleich handelt es sich aber auch um eine fiktive Biografie, wird doch in erster Linie das Zusammenleben mit demjenigen beschrieben, dessen Leichnam sich immer in der Nähe des Schreibenden befindet. Diese Totenwache, in der ein am Sterbebett – also dem noch Lebenden – gegebenes Versprechen, das nämlich, ihn nie zu verlassen und ihn nie den Behörden auszuliefern, teilweise erfüllt, eher aber hypostasiert wird, folgt einer doppelten Logik des Opfers (die sich im Laufe des Textes in wechselnden Konstellationen wieder finden lässt, z.B. in den Ermordungen und Verletzungen sämtlicher Frauen, die im Text vorkommen). Die schuldhaft erfahrene Trennung von der Geliebten (als tradierte *conditio sine qua non* zu einer Existenz als Künstler) schließt hier an den Orpheus-Mythos an, handelt es sich bei Gustav doch sogar um einen Musiker. Was der Text inhaltlich vorführt, führt er (auf verschiedenen Fiktionalitätsebenen) auch aus: *Fluß ohne Ufer* gibt vor, einen toten Freund wiederzubeleben, zugleich aber benötigt der Text als *conditio sine qua non* diese Leiche, von der er handelt. Doch wird auf diese Weise nicht bloß der Freund nieder-geschrieben (im Anklang an

‚niedergeschlagen'), sondern zugleich sein fiktiver Autor, der sein restliches Leben so in den Dienst an einen Toten und den einseitigen imaginären Schlagabtausch mit ihm stellt. Das imaginäre Streitgespräch gerät so zum Muster (auto)biografischer Rede. Im Nachhinein wird der Tod des anderen notwendig gewesen sein, damit er in den Text, in *diesen* Text eingehen kann. Gustav bewahrt den Freund nur um den Preis seines Todes. Er ‚schändet' außerdem den Leichnam, indem er ihm dessen Totsein streitig macht und ihn immer wieder auferstehen lässt, ihn sozusagen permanent wieder ausgräbt. Zugleich opfert er sich selbst, indem er den Rest seines Lebens in den Dienst an dem Toten stellt, nicht nur in den Dienst an dem toten Freund, sondern auch in den Dienst an dem Toten, der er sein wird und den er in der Schrift antizipiert – und dies ist ganz buchstäblich zu nehmen, leidet Gustav doch unter Erinnerungsausfällen. Er wird von starken Kopfschmerzattacken geplagt, die ihn immer wieder Stücke seines Gedächtnisses einbüßen lassen – seine größte Angst ist diejenige, eines Tages aus einer dieser Attacken aufzuwachen und gänzlich ohne Gedächtnis zu sein. In diesem Fall sollen seine Aufzeichnungen ihn wieder neu erschaffen. Er lebt also in dem Phantasma, in und aus seinen Schriften wiederauferstehen zu können wie Phönix aus der Asche (womit er an Nietzsches *Ecce Homo* und die Idee der ewigen Wiederkehr anschließt).[16]

Fluss ohne Ufer ist für die Untersuchung autobiografischen Verstehens deshalb besonders ergiebig, weil hier in der Fiktion die Welt einer Autobiografie mit der ‚realen', auf die sie vorgeblich referiert, konfrontiert wird. Dabei wird offensichtlich, dass beide, wenn man eine übergeordnete Erzählebene annimmt, die es ja geben muss, weil man sie sonst nicht als zum selben Textkorpus zugehörig erfahren könnte, als Fiktionen erscheinen. *Wenn* man nämlich von einer übergeordneten Erzählebene des Gesamttextes ausgeht, vor deren Hintergrund beide als gleich ‚gültig' angesehen werden, kommt es zu groben Widersprüchen zwischen der auktorialen Schilderung des ersten und der Erinnerung des Ich-Erzählers des zweiten Teils. Hier stellt sich die in Autobiografien immer virulente Frage nach Wahrheit und Lüge, denn es ist nicht einmal probeweise möglich, einem der konkurrierenden Erzähler zu ‚glauben'. Lügt der eine, so steht mit dieser ‚Lüge' alles, und das heißt auch der andere in Frage. Wir müssen entweder vom Anfang her dem Ende des Textes misstrauen oder vom Ende her dem Anfang. Diese Misstrauenskonstellation findet sich auch in den Gesprächen des Romanpersonals immer wieder. Alle Streitereien sind von gegenseitigen Unterstellungen begleitet und verweisen damit auf die Funktionsbedingungen des Textes. In der Regel werden in Texten Jahnns Konflikte des Romanpersonals in symbolische Akte bzw. quasi-rituelle Opferhandlungen überführt. Dies reicht von der Amputation eines Fingers (zur Bereinigung einer Vertrauenskrise) bis hin zu Blutaustausch (um die Alterität des anderen zu bannen) oder Mord (als Folge von Kommunikationsentzug). Die Frage, wer in der Autobiografie für die Wahrheit bürgen soll, stellt sich innerhalb einer fiktiven Autobiografie unproblematischer als in Autobiografien, deren Fiktionalität abgestritten wird, weil es *hier* keinen Zweifel geben kann, dass die ‚Wahrheit' der Autobiografie als eine Funktion innerhalb des

Textes gelesen werden muss. Es gibt also nicht etwa außerhalb eines Textes einen ‚Vertrag', der im Titel die Aufforderung enthalte, dies ‚als' Autobiografie zu lesen. Dieser Pakt verschiebt sich in einer fiktiven Autobiografie auf die Ebene der Handlung, und es ist darauf zu achten, wie der Text operiert, um die Verbürgung von Wahrheit zu inszenieren. Für die Frage nach Wahrheit oder Lüge gibt es in diesem Fall nur eine ästhetische und keine ethische Perspektive.[17]

III.

Die Glaubwürdigkeit Gustavs wird jedoch nicht nur vom Anfang des Textes, sondern auch vom Schluss her in Frage bzw, sogar in Abrede gestellt: Denn dieser ‚Schluss' besteht aus einem Brief an die tote Mutter, der neben der Autobiografie von einem unbekannten Herausgeber bei Gustavs Nachlass gefunden wird, und der den fiktiven autobiografischen Raum erweitert und umwälzt, weil er *vor* dem Beginn der Niederschrift *datiert* ist und so erst am Schluss die Lektürevoraussetzungen des Anfangs geliefert werden. Der Brief ist also *als* vor der Niederschrift verfasst zu lesen, gleichzeitig *wird* er – eine lineare Lektüre vorausgesetzt, da er im Text als *Anhang* positioniert ist – am Schluss gelesen. Der Leser oder die Leserin steht nun vor einer unlösbaren Aufgabe: Lesen wir im Sinne Gustavs, so muss alles zuvor Gelesene nun vergessen werden. Der Gustav am Beginn der Niederschrift ist ein anderer als der am Ende der Niederschrift. Das ist natürlich nicht möglich. Wir können den Text nicht mehr als ein der Niederschrift vorgängiges Dokument verstehen, es also nicht aus seinen quasi-eigenen Voraussetzungen heraus lesen. *Innerhalb* des Textes wird durch den Brief als ‚konkurrierendes' (auto)biografisches Dokument Gustavs *das* herausgefordert, was wir mit Paul de Man „autobiographisches Verstehen" nennen, ein Verhältnis „doppelter Spiegelungen"[18]: Dem jüngeren Gustav, dem des Briefes an die Mutter, also dem Gustav *vor* der *Niederschrift* wird *nach* der *Niederschrift* das *in* der *Niederschrift* Beschriebene zugeschrieben. Favorisieren wir unsere Lesechronologie, kommen wir geradewegs von Gustavs Tod her, denn der Text ist Teil seines Nachlasses. Wir erleben ihn also als Brief eines Toten an eine Tote. Damit *figuriert* er die doppelte Abwesenheit, auf die vor allem die autobiografische Schrift verweist, seitdem sie nicht mehr als Bekenntnisschrift (z.B. im Sinne Augustinus') funktioniert: die Abwesenheit des Adressaten *und* die Abwesenheit des Autors.

> Meine liebe Mutter, soeben hat mich die Nachricht erreicht, dass du gestorben bist. Nun ist es töricht, dir diesen Brief zu schreiben, den ich so lange erwogen und immer verworfen habe. Die Worte hätten dich längst auf die eine oder andere Weise erreichen müssen; aber sie sind nicht geschrieben worden und so gibt es keine Gewißheit über ihren Abgang und ihren Empfang. Ich habe dich geliebt, aber ich habe es niemals zeigen können. (II, S. 692)

Oder es wird hier ausbuchstabiert, wie es schon bei Rousseau angedeutet ist – wenn wir Paul de Mans Rousseau-Lektüre folgen wollen – der doppelten Verzicht der Literatur, durch den sie erst wirklich Trauerarbeit geworden ist: den Verzicht auf das Selbst und auf die Präsenz der Welt.[19]

Dass sich der Brief an die tote Mutter richtet, ist aus Gustavs Perspektive nicht widersprüchlicher als das Projekt der Niederschrift, sofern sie als Brief an ein amnestisches Ich gelesen wird (also als Brief, der, wann immer er auch ankommt, der eines Toten sein wird). Der Brief an die tote Mutter richtet sich an den vergessenen Anfang der Lebensgeschichte, *die Niederschrift* an den Tod des schreibenden Ichs, der ebenfalls als Vergessen gedacht ist und schließlich richten sich beide an eine(n) andere(n), der/die nicht mehr antworten kann. Der Brief an die Mutter liegt damit genau in der Spalte des Stilbruchs, des Perspektivenwechsels, der zwischen dem *Holzschiff* und der Niederschrift stattfindet. Er bezeichnet damit einen nicht erwähnten Ausgangspunkt zur Abfassung der Niederschrift, den wir erst an ihrem Ende erfahren. Mit diesem Wissen müssten wir nun an den Anfang zurückkehren und den Text unter der Voraussetzung des Briefes neu zu lesen beginnen, doch dann kämen wir schließlich wieder beim Brief an, von dem wir ausgegangen sind, und es zeigte sich, dass wir ihn unter seiner durch ihn ausgelösten Neuinterpretation ganz anders lesen und das hieße schließlich wieder von vorn beginnen zu müssen. Hier funktioniert die Spiegelung umgekehrt (und hier muss die Chronologie des Lesens zugrunde gelegt werden): Dem Gustav vor dem Brief an die Mutter (also von uns aus dem der Niederschrift) wird nach dem Brief an die Mutter das in dem Brief an die Mutter Erzählte zugeschrieben. In der Vereinnahmung durch diese doppelte Prosopopoiia, der Niederschrift und des Briefes, die sich gegenseitig ihre Stimmen ‚leihen', müssen wir uns auf unser eigenes Grab verweisen lassen, denn dem – nur durch den Tod abgebrochenen – unendlichen Schreiben entspricht strukturell ein unendliches Lesen (das nicht mit dem Tod Gustavs abbrechen kann, sondern erst mit dem eigenen abbrechen dürfte), das die Fertigstellung des Bildes des anderen immer wieder aufschieben muss. Gustav riskiert – trivial gesprochen – also niemals, dem Leser oder der Leserin gegenüber das Gesicht zu verlieren; weil er erst gar keines erhält.

Hier wird der Leser/die Leserin nämlich einer *double-bind*-Situation ausgesetzt: Um dem Text gerecht zu werden, müsste man in dieser Schleife gefangen bleiben, bricht man aus ihr aus, so ist dies ein willkürlicher Gewaltakt. Andererseits kann man es aber auch als Gewaltakt des Textes verstehen, dieser Situation ausgesetzt zu werden. Wenn der Leser/die Leserin nicht gezwungen sein will, den Rest des Lebens mit dem Lesen dieses Textes zu verbringen, so muss er/sie den Lektüreakt eben gewaltsam, an einer beliebigen Stelle abbrechen, d.h. er oder sie muss damit aufhören, Gustav verstehen zu wollen.

Ist die Sender-Empfänger-Konstellation im Brief an die tote Mutter die eines Lebenden an eine Tote, so ist es mit der Niederschrift genau umgekehrt. Sie hat die Form eines Vermächtnisses. Ein Toter ‚spricht' zu den Lebenden. Er teilt ihnen mit, dass er sein Ziel nicht erreichen konnte, dass er gestorben ist, bevor er es zu einer Deutung seines Daseins gebracht hat. Doch dieses Gescheitert-Sein ist nicht das, was es zu sein vorgibt. Gustav wird nämlich von einem jungen Mann, Ajax von Uchri, ermordet, der als Tuteins Nachfolger, jedoch ohne ihm in derselben Weise durch Schuld verpflichtet zu sein, in seinem Haus wohnt. Ermordet zu werden ist der einzig mögliche Abschluss seines Unternehmens, also kein Unterliegen oder Scheitern, sondern eigentlich sein Gelingen: Gustavs Ermordung ist einerseits grandiose Rechtfertigung all seiner paranoiden Ängste, andererseits finaler Akt der Selbsterschaffung in der Selbstopferung (aus einer nicht recht funktionierenden Beichte ist unter der Hand eine Passionsgeschichte geworden) und zum Dritten Befreiung von der Schuld, nicht alles gesagt zu haben, die er im Selbstmord niemals hätte erlangen können. Die Ermordung und ihre Vorankündigung in der Kneipe des Rotna-Hotels enthält das Inventar der christlichen Passionsgeschichte. Ajax von Uchri gibt seinen Komplizen den zu Ermordenden durch freundschaftlichen Handschlag (statt Judaskuss) zu erkennen (die andere Faust stößt er ihm in den Magen, ein Rückverweis auf Tuteins Geständnis, er wolle Gustav so nah sein wie ein Chirurg, der ihm den Magen öffne), beim Warten auf die Mörder muss sich Gustav selbst dazu ermahnen, nicht einzuschlafen (wie Jesus die Jünger) und schreibt (statt zu beten) über die Vergeblichkeit von Gebeten, die immer nur ins Leere gehen:

> Es ist, wie es ist. Das ist der schreckliche eiserne Pol. Kein Glaube bewegt ihn (...). Vergeblich flehe ich den Segen auf Wälder und Tiere herab (...), vergeblich wähle ich die Partei der Schwachen und Besiegten – ich errette keinen – es ist, wie es ist ---. (II, S. 689)

Und auch für Zeugen ist durch *die Niederschrift* gesorgt, auch wenn das Gegenteil geschrieben steht: „Niemand wird sehen, was mit mir geschieht." (II, S. 691) Die Notwendigkeit, das Opfer zu bezeugen und zu dokumentieren ist nicht erst von Nietzsche (in *Ecce Homo*), sondern bereits von Kleist erkannt worden:

> Aber wer weiß, ob Christus am Kreuz getan haben würde, was er tat, wenn nicht aus dem Kreise wütender Verfolger seine Mutter und seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten.[20]

Hier kann nun doch noch einmal der Bogen zu Rousseau geschlagen werden, der in einem kleinen vorweggenommen Tod Ähnliches erlebt. Statt dass ihm durch einen ‚Werwolf' (so wird Ajax an dieser Stelle eingeführt) der Schädel aufgeschlagen wird, stolpert dieser über eine anstürmende Dogge und landet auf dem Kopf. Augenblicklich fühlt er sich befreit von dem Zwang, alles *sagen* zu müssen. Der Verweis auf Rousseau bietet sich auch deshalb an, weil die Ermordung Gustavs wiederum unter dem Zeichen eines Erlebnisses in seiner Kindheit steht. Im Alter von etwa dreizehn Jahren schlägt ihm ein Spielkamerad versehentlich einen Spaten auf

die Stirn, worauf Gustav ein eigentümliches Jahr erlebt, in dem er ohne Erinnerung und ohne Angst vor der Zukunft gelebt haben will, das er als glücklich erinnert. Dasselbe finden wir bei Rousseau:

> Ganz dem gegenwärtigen Augenblick gehörig, erinnerte ich mich an gar nichts, ich hatte keinen deutlichen Begriff von meinem Individuum, nicht die mindeste Vorstellung dessen, was mir begegnet war, ich wußte weder, wer, noch wo ich war, fühlte weder Weh, noch Furcht, noch Unruhe. Mein Blut sah ich fließen, ganz wie ich einen Bach hätte fließen sehen, ohne es mir einfallen zu lassen, daß dieses Blut mir gehöre.[21]

Wenn nun bei Gustav diese glückselige Erinnerungslosigkeit sich im Nachhinein[22] als Vorgriff auf den Tod herausstellt, so wird erst klar, warum Gustav einem erneuten Vergessen, das sich durch die Kopfschmerzen ankündigt, schreibend begegnen muss. Der Text, den er dabei erschafft, ist zugleich zum einen sein Nachruf als auch zum anderen ‚Bauplan' seiner geplanten Neuschöpfung, der nach seinem Tod nicht etwa sein amnestisches Ich erreicht, sondern in der Fiktion des Textes Ajax von Uchri, seinen Mörder. Andererseits erreicht er zugleich auch uns, liegt der Text doch als monumentaler Epitaph seinem Leichnam bei. Uns mit ihm nicht zum Ende kommen zu lassen, uns dazu zu zwingen, Gewalt mit Gegengewalt zu beantworten (aufzuhören, wo wir nicht enden können), ist eine Schuld, die man nun niemandem mehr zuschreiben kann, die einfach im Faktum des Textes liegt, auf den wir uns nun einmal eingelassen haben. Das Spiel mit dem schlechten Gewissen des Lesers hat kein Subjekt mehr, von dem aus es inszeniert wird.

In den Schluss der Niederschrift Gustavs ist die Grenze des Schreibens in den Tod hinein auf Buchstabenebene in den Text eingefaltet. Der Erzählschluss thematisiert zunächst nicht die Unmöglichkeit eines Sprechens oder Schreibens in Abwesenheit, sondern setzt auf verschiedenen Ebenen ein Schreiben in den Tod hinein um, wobei der Tod zugleich zum Text gehört, weil er dessen einzig mögliches Ende ist. *Die Niederschrift* richtet sich nun auf einmal an eine Art jüngstes Gericht (und schreibt sich damit in die literarische Tradition der Bekenntnisschriften ein, deren prominenteste Vertreter Augustinus und Rousseau sind).

Als Niederschrift ist sie – so erfahren wir durch die Herausgeber – v.a. zum Ende hin unleserlich, wodurch diese Herausgeberfiktion in eine editionswissenschaftliche Problemstellung einführt (was dann auf Autorebene erst recht für den Epilog gilt, der ja Fragment geblieben ist). Dieser Herausgeber entscheidet sich für eine mögliche Textfassung, lässt einfach aus, was er als unleserlich empfindet und gibt zudem noch Leseanleitungen, die sich zum Teil als irreführend oder zumindest einseitig nachweisen lassen. „Nur zwei Buchstaben stehen mit merkwürdiger Klarheit da, ‚c.e.'. Man kann sie zwanglos als die Abkürzung von ‚conclamatum est' deuten" (III, S. 691).[23] Ich würde hingegen vorschlagen, dass man sie ebenso zwanglos als die Abkürzung für ‚conclusum est' (es ist abgeschlossen, beendet, er-

reicht) deuten kann, und das wäre sowohl ein konstativer als auch ein performativer Akt. Gustav darf nun, angesichts seines bevorstehenden Todes seinen Text beenden und dieser erhält durch Gustavs Tod einen ‚gültigen' Abschluss. Ebenfalls möglich wären die Ausschreibung als ‚conatum est' (es ist versucht), ‚concessum est' (es ist verziehen/es ist freigegeben, je nachdem ob es transitiv oder intransitiv gebraucht wird), ‚conceptum est' (es ist ausgesprochen).[24] Durch jede dieser Übersetzungen schriebe sich der Text in eine andere autobiografische Tradition ein.

Jahnn löst in *Fluß ohne Ufer* also das Problem, wie in einem Text mit einem Ich-Erzähler der Tod dieses Ich-Erzählers geschildert werden kann, wie viele vor ihm mittels einer Herausgeberfiktion. Diese ist jedoch gebrochen. Zum einen durch den Ort der Signatur, die den Text umschließt (eine fiktive Signatur ‚vor' dem Text, nämlich auf der Titelseite, sowie eine unter demselben Namen auf der letzten Seite dieses Romanteiles weisen auf die Veränderung des Erzählers durch seinen Text und im Verlauf seines Textes hin, da die Notwendigkeit erkannt wird, den eigenen Text noch einmal vom Schluss her, also als sein erster Leser, gegenzuzeichnen). Die Schlusssignatur steht aber nicht am Ende des aus der Ich-Perspektive Gustavs geschriebenen Teils, sondern am Ende der Hinzufügungen der Herausgeber und Testamentsvollstrecker. Warum aber sollten diese im Namen Gustavs unterzeichenen, unterzeichnen sie ihren Teil doch bereits mit ihren eigenen Namen? Wenn Gustav hier am Schluss noch einmal erscheint, dann muss er den Bericht seiner eigenen Testamentsvollstrecker gegengezeichnet haben. Dies wäre dann aber ein drittes Testament oder eine Fälschung – oder aber ein mit dem Vortäuschen des eigenen Todes Verlassen des Genres der Autobiografie. Wenn Gustav jedoch angesichts des Todes schreibt, dann im Bewusstsein dessen, dass der Text nach seinem Tod gelesen werden wird. *Die Niederschrift* erhält so den Charakter eines Testaments, weil sie erst durch den Tod ihres Autors gültig geworden ist, d.h. nicht mehr (durch Gustav) abgeändert werden wird. Als unleserliches Gekritzel in Todesangst ist das Ende der *Niederschrift* irreduzibel gegenüber phonetischer Rede und – obwohl *unlesbar* – dennoch Literatur. Der fiktive Herausgeber trägt dem Rechnung, indem er die unleserlichen Stellen nicht einfach weglässt, sondern sie als Gedankenstriche übersetzt. Mit einem Text, der nur aus Gedankenstrichen bestünde, wäre vielleicht (um Roland Barthes und Maurice Blanchot zu radikalisieren) ein Nullpunkt der Literatur erreicht, der dieser aber dennoch angehört:

> Die Literatur fängt an mit der Niederschrift. Die Niederschrift ist jene Gesamtheit von Riten, jenes offenkundige oder verdeckte Zeremoniell, in dessen Verlauf, unabhängig davon, was man ausdrücken will und auf welche Art man es ausdrückt, der Fall eintritt, daß, was geschrieben ist, der Literatur angehört, und daß jemand, der liest, Literatur liest.[25]

Dies gilt eben auch dann, wenn der Leser/die Leserin überhaupt nichts entziffern kann. Es genügt, dass jemand schreibt, um gelesen zu werden und jemand zu lesen versucht, es genügt diese Kommunikationskonstellation, auch dann, wenn sie ergeb-

nislos bleibt. Und bezeugt es nicht größeren Respekt vor dem Text, wenn an allen ‚unlesbaren' Stellen nur die Information gegeben wird, dass dort *etwas* steht, als dass man sich dem Risiko aussetzt, ein ‚falsches' Wort einzusetzen. Dieser Bericht, der als unlesbares Gekritzel endet, verweist zurück auf Gustavs Überlegungen zu Verhörmethoden:

> Es gab Geschichten, die davon berichten, dass man einen Menschen einfach zutode fragte. (...) Und hinterher stand zu lesen, sie hätten das und das ausgesagt. Und ihren Namen hatten sie mit stümperhafter Hand daruntergesetzt, als Zeugnis, dass dies nun die Wahrheit sei. (I, S. 324)

Hier stellt Gustav innerhalb seines Textes die Gültigkeit von Signaturen in Frage. Dass Gustav bei seiner Schlusssignatur zu einem Zeitpunkt *nach seiner Testamentsvollstreckung* ganz offensichtlich die Hand von jemand anderem geführt worden sein musste, ist klar; steht damit aber nicht wiederum die (fiktive) Authentizität der Anfangssignatur in Frage? Wenn die Signatur die Abzeichnung eines Werkes durch das Identifizierungsmerkmal eines Autors ist[26] (und das ist in der Regel der Name) so wird, gerade wenn man das Problem der Autobiografie zugrunde legt, ganz zum Schluss eine *Identität* gesetzt, die die ganze Zeit *in Frage* stand,[27] nämlich die Identität zwischen dem Ich vor, nach, während und *in* der *Niederschrift*. Die Selbstbezeugung der Signatur, die den äußersten Rand des autobiografischen Teils von *Fluß ohne Ufer* darstellt, widerspricht der im Text geleisteten Arbeit, die dieses Identitätskonzept ja gerade als Fiktion erwiesen hat. Sie widerspricht ihr aber in einer Weise, in der sie ihr widersprechen *muss*. Denn erst die Perspektive, dass es sich hier um eine Autobiografie handeln *soll*, öffnet den Text für die Probleme, die mit dieser Identitätsbehauptung einhergehen, die Signatur ist also – selbst auf der Fiktionalitätsebene Gustavs – nur eine *als-ob*-Signatur[28]. Eine, die etwas voraussetzt, was sie nicht voraussetzen kann, es aber gleichwohl muss, weil der Text, der sie ad absurdum führt, ohne sie nicht hätte geschrieben werden können.

Anmerkungen

1 *Fluß ohne Ufer* besteht aus den Einzelbänden *Das Holzschiff, Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war* (Teil I und II) sowie dem *Epilog. Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war* wird im laufenden Text als (*Die) Niederschrift* bezeichnet und nach der Hamburger Ausgabe (Bandnummer in Bezug auf *Fluß ohne Ufer* und Seitenangabe) zitiert: Hans Henny Jahnn: *Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Uwe Schweikert, Hamburg 1986. *Die Niederschrift* beginnt mit Seite 221 des ersten Bandes und endet mit Seite 706 des zweiten, worauf der *Epilog* folgt. Das ist insofern wichtig zu wissen, als von *Das Holzschiff* (Band I bis S. 221) zur *Niederschrift* die Erzählperspektive wechselt.

2 Reiner Stach: „Die fressende Schöpfung. Über Hans Henny Jahnns Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*“, in: *Forum Homosexualität und Literatur* 15 (1992), S. 41-50. S. 41 f.

3 Vermutlich sind hier weniger textbezogene Gründe entscheidend, sondern eher Jahnns indifferente Haltung zum Nationalsozialismus. Zwar setzte Jahnn sich schon in den frühen 1930ern nach Dänemark ab, galt dort aber nie als Exilant, sondern war vielmehr bemüht, als Auslandsdeutscher zu gelten, um weiterhin in Deutschland verlegt werden zu können und Aufträge zur Orgelrestauration, seinem Haupterwerb, erhalten zu können. Natürlich wurde Jahnn zwischen 1933 und 1945 *nicht* gedruckt, aber eben auch nie direkt verboten. Er stand deshalb auch *nach ’45* nicht im Fokus des Interesses.

4 Dies sagt wohlgemerkt die Person, die *selbst* als blinder Passagier an Bord ist, den Reeder als zweiten blinden Passagier vermutet, einem *plötzlichen* Entschluss zufolge auf dem Schiff geblieben ist, überall doppelte Türen, Geheimgänge und Abhörapparate vermutet, den Gesang toter Mädchen im Laderaum zu hören glaubt, das Fehlen seiner Verlobten erst nach zwei Tagen bemerkt hat und voll von unbegründeten Verdächten ist.

5 „Waldemar Strunck war außerordentlich angetan von der Haltung, die Gustav an den Tag legte. Da war nichts von einem krankhaften Verlangen an dem jungen Menschen. Er wurde nicht bei erschöpfenden Küssen, die schon nach Blut schmeckten, ertappt. Keine Erregungen, geschmeidig und schüchtern zugleich, nur schlecht versteckt, die verliebte Leute in den Augen der kühleren lächerlich machen. Da wurden die Minuten, die der Verlobte des Abends am Bette Ellenas saß, nicht zu Stunden ausgedehnt, keine Gelegenheit zum lüsternen Miterleben für andere, die auch unbefriedigt waren. Gustav hatte erkannt, das Schiff war ein recht öffentlicher Platz. Der junge Mensch besaß nicht die Fähigkeit, schamlos zu sein. Er schachtelte seine Gefühle ein und begann, sich Zeitvertreibe zu erfinden. Er sprach mit der Mannschaft.“ (I, S. 61)

6 Die klassische Grundsituation des Mordes im geschlossenen Raum ist typologisch mit dem Labyrinthproblem verwandt. Vgl. dazu: Klaus Just: „Edgar Allan Poe und die Folgen“, in: Ders.: *Übergänge, Probleme und Gestalten*

der Literatur, Bern, München 1966, S. 58-78. „Jeder Detektivroman läuft darauf hinaus, daß aus einem Labyrinth von Irrtümern, falschen Interpretationen und Sackgassen schließlich das wahre Bild eines Verbrechens ans Licht gebracht wird. Somit schließt der Detektivroman als Literaturgattung in jeder seiner Formen historisch an den Mythos vom Minotaurus an."(S. 166) Um im Bild zu bleiben ließe sich sagen, dass Gustav versucht, mit roher Gewalt das Labyrinth zu entzaubern, indem er dessen Wände zerstört.

7 Vgl. Sigmund Freud: „Das Unheimliche" [1919], in: Ders.*: Studienausgabe,* hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., 11 Bde. Frankfurt/M. 2000, Bd. 4, S. 241-274. Siehe vor allem S. 270.

8 Das Zerbrechen von Glas gehört in der jüdischen Tradition zu den Hochzeitsritualen und wird wieder aufgegriffen, als der Koch nach dem Schiffsuntergang um den Verlust seiner geliebten Likörgläser weint, in die die Geschichte einer Vergewaltigung oder eines Mordes eingraviert ist: Mädchen werden heimlich von Männern beim Baden beobachtet, die auf der anderen Seite des Glases am Galgen baumeln.

9 Vgl. dazu Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994. Die tote Frau bzw. die weibliche Leiche wird als zentrales kulturelles Paradigma herausgestellt. Die Frau wird getötet, um ein Kunstwerk hervorzubringen, bzw. die weibliche Leiche wird in der kulturellen Narration als Kunstwerk behandelt. Der kulturell konstruierte weibliche Körper wird auf poetologischer, produktionsästhetischer und kulturtheoretischer Ebene getötet, indem er in eine unbelebte ästhetische Gestalt verwandelt wird. Erst durch ihren Tod wird die Frau in die symbolische Ordnung eingesetzt – aber eben als passiv, als unbelebtes Objekt. Dass hier selbst die *tote* Frau dem noch Widerstand leistet, wird deutlich, wenn Tutein von seinen Schwierigkeiten erzählt, Ellenas Leiche zu verstecken: „Er hielt einen erkalteten steifen Körper, den der Zwang, in einer Ecke zu hocken, gekrümmt hatte. Der Lebende und die Tote haderten miteinander. ‚Das bin ich jetzt', sagte das Mädchen, ‚kalt, steif, zäh und gekrümmt. Ich will durch keine Tür. Ich will bleiben, wo ich bin.' Er schleppte sie davon. ‚Du wirst mit mir durch diese Tür gehen', sagte der Leichtmatrose. Sie lachte und stank dabei ein wenig: ‚Ich gehe nicht, ich tanze nicht, ich sitze nur.' Sie sträubte sich. Nacheinander hakte sie sich mit Kopf, Armen und Beinen am Türrahmen fest. (...) [J]etzt stemmte er sich gegen den widerspenstigen Leib. Er kannte keine Bedenken mehr. Mochte dem Bauch geschehen, was da wolle. Er sah die Krallen nicht, die der unsichtbare Raum für ihn bereit hatte. (...) Da gab Ellenas tote Muskelkraft nach. Alfred Tutein stürzte mit dem leblosen Fleisch durch die Öffnung. (...) Ellena lachte und sagte. ‚Ich kann mich so schwer machen als wäre ich aus Blei.' ‚Tu's, tu's', schrie er, ‚dann zerstückle ich dich.'" (I, S. 67 f.) Nachdem Tutein an Deck zurückgekehrt ist, klebte „seine Bluse (...) naß an der Haut. Die Hose, dunkelfeucht, strömte einen faden Geruch nach Harn und Verwesung aus. (...) Er wusch sich." (I, S. 68)

10 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1991.

11 Vgl. z.B. Jan Assmann: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München 1991, v.a. S. 86 ff.

12 Thomas Macho: „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich", in: Jan Assmann (Hrsg.): *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt/M. 2000, S. 91-112. Siehe hier besonders S. 99. Insofern setzt Macho die Totenkulte als Urszenen der Geschichte der Repräsentationen an. Die Abbildungs- und Aufbewahrungspraktiken der Totenkulte werden dann durch die Schrift (als symbolischer Skelettierungspraxis) entwertet und ersetzt (vgl. S. 104).

13 Vgl. Jan Assmann: *Der Tod als Thema in der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten,* Frankfurt/M. 2000, sowie Ders.: „Schrift, Tod und Identität: Das Grab als Vorschule der Literatur", in: *Stein und Zeit*, München 1991, S. 173.

14 Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1993, vgl. v.a. S. 9ff.

15 Philippe Lejeune. *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/M. 1988.

16 Nietzsche will die Welt in Anführungszeichen setzen, sie also als Zitat, als Text sehen, als etwas immer schon Verdoppeltes, denn wer sich wünscht, einen Augenblick wiederzuerleben, kann sich nur wünschen, diesen als derselbe wiederzuerleben (weil ‚er' es sonst gar nicht wäre, der ihn wiedererlebt), er verdoppelt also sich selbst in diesem Wunsch. Dieser schließt darum ein Ja zu allem Vergangenen mit ein; indem dieses Vergangene aber plötzlich ‚Gewolltes' ist, ist es in der Figur der Nachträglichkeit doch ein anderes geworden. In dieser ironischen Distanz wird alles Vergangene zum Text eines auctor, der aber im allernächsten Augenblick selbst in diesen Text hineinfällt, was natürlich zu einer unendlichen Verdopplung sowohl der Textanfänge als auch des Selbstschöpfungsphantasmas führt. In *Ecce homo* wird genau dieser Verstehensprozess ausbuchstabiert, indem der Text, der eine Autobiografie sein will, immer wieder zu einem neuen Vorwort, einer neuen Einleitung ansetzt (jeweils von neuen Signaturen begleitet) und letztlich doch nichts weiter tut, als die eigenen Texte noch einmal zu kommentieren. Die Texte Nietzsches verweisen also aufeinander, und mit den Worten „Und so erzähle ich mir mein Leben" (Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo,* KSA, S. 262) wird die Suggestion einer bloßen Selbstbezüglichkeit erzeugt, die aber überhaupt erst in der Dimension des Sozialen lesbar ist.

17 D.h. anders als es bei Autobiografien der Fall sein mag, stellt sich bei fiktionalen Autobiografien die Frage nach Wahrheit und Lüge ausschließlich im Innenraum des Textes, ein ‚Datenabgleich' mit anderen Texten oder die Misstrauenskonstellation, die Paul de Man für Autobiografien als Gegenthese zum Kooperationsprinzip Lejeunes herausgestellt hat, all dies kann als Problem zwar behandelt werden, aber nur insofern der Raum der Fiktion dabei nicht verlassen wird.

18 Vgl. Paul de Man: „Autobiographie als Maskenspiel", in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 131-145. S. v.a. S. 134.

19 Vgl. Paul de Man: „Madame de Stael et Jean Jacques Rousseau", in: *Preuves* 190 (1966), S. 35-40. S. auch Waltraud

Gölter: „Zukunftssüchtige Erinnerung. Aspekte weiblichen Schreibens“, in: *Psyche* 7 (1983), S. 642 ff., und Dies.: „Regression oder Träume nach vorwärts“, in: *Lendemains* 7 (1982), S. 139-148.

20 Heinrich von Kleist: „An Wilhelmine, 5. September 1800“, in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1977, S.548.

21 Jean-Jacques Rousseau: „Träumereien eines einsamen Spaziergängers“, in: *Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Hans-Henning Ritter, München 1978, S. 651. S. dazu auch: Karl Heinz Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt/M. 1987, S. 24-43; sowie Bernhard Lypp: „Eine Anticartesianische Version des Selbst. Zu Rousseaus Selbstgesprächen“, in: Karlheinz Stierle/ Rainer Warning (Hrsg.): *Das Gespräch, Poetik und Hermeneutik XI*, München 1984, S. 379.

22 Hier zeigt sich z.B., wie das Spätere das Frühere verändert und der Text sich der linearen Lektüre verweigert, die er durch die Kapitelüberschriften gleichwohl evoziert.

23 Armin Schäfer hat das „conclamatum est“ (es ist aufgerufen worden) bereits mehrdeutig interpretiert: Zum einen ist es ein Schlachtruf (ein Signal, das derjenige gibt, der den Krieg ausruft): „Verweist (...) die Ausgangskonstellation des *Holzschiffes* auf die Unsichtbarkeit des Krieges selbst [der Verweis zielt auf eine Spekulation der ehemaligen Mannschaft ab, dass das Schiff Giftgas geladen hatte, T.P.], so halluziniert der Schluss der Niederschrift mit seinem letzten Satz dann gleichsam den Kriegsbeginn.“ (Armin Schäfer: *Biopolitik des Wissens, Hans Henny Jahnns literarisches Archiv des Menschen*, Würzburg 1996, S. 277). Zum anderen klingt darin eine altrömische Totenklage an. Liest man c.e. als Schlachtruf, so böte sich aus meiner Lektüre heraus an, es als ‚offizielle‘ Eröffnung des ‚Gefechtes des Lesens‘ (de Man) zu verstehen und mit dem als-ob-Leser, der sich als Herausgeber präsentiert, in Konkurrenz zu treten.

24 Soviel nur, wenn wir im Lateinischen bleiben und nur die Möglichkeiten aufführen, die sich ohne tiefer reichende Lektüre problemlos auch auf das bisher Gesagte beziehen lassen.

25 Maurice Blanchot: Die Suche nach dem Nullpunkt, in: Ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1982, S. 274-285, Zitat S. 279.

26 So der Vorschlag Derridas. Vgl. Derrida: *Glas*, Paris 1974, S. 207.

27 Und zwar nicht bloß die Identität zwischen Erzähler und Protagonisten, die sich für Lejeune durch Namensgleichheit und Ich-Perspektive setzt. (Vgl. Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/M. 1988, S. 16.)

28 Dass die Signatur auch für Gustav eine fingierte sein kann, lässt sich aus einer intertextuellen Relation herauslesen. Bereits in der Einleitung wurde auf inhaltliche Übereinstimmungen von *Fluß ohne Ufer* mit Edgar Allan Poes *Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket* hingewiesen. Viel frappierender ist aber die Übereinstimmung in der formalen Organisation des Textes, die in einem Vorwort aufschlussreich erläutert wird. In diesem Vorwort (das von ‚A.G. Pym‘ signiert ist) wird behauptet, dass der Text ein als Roman getarnter autobiografischer Reisebericht sei. Die Tarnung sei deshalb notwendig gewesen, weil die Geschehnisse, die der ‚Autor‘

(Pym) zu berichten habe, derart fantastisch seien, dass ihm – präsentiere er sie als Tatsachenbericht – niemand glauben würde. Da er aber gleichwohl auf weite Verbreitung hoffe, habe er sich einverstanden erklärt, sie „offiziell als Roman deklariert" (S. 8) unter Edgar Allan Poes Namen erscheinen zu lassen, mit dem erhofften Erfolg, dass einige Leserbriefe bei Poe eingegangen seien, in denen sich die Überzeugung ausdrückte, dass es sich um eine wahre Begebenheit handle. A.G. Pym wolle nun dem Leserwunsch nach Aufklärung entgegenkommen und seinen ‚unausgeschmückten' Bericht an den durch Poe getarnten anhängen und es dem Leser überlassen, zu bemerken, wo ‚Poes' Text ende und ‚seiner' beginne (es wird also auf einen zu beachtenden Stilbruch hingewiesen, an einen ‚Umschlag' des Gefechts des Lesens denkt Pym/Poe offenbar nicht). An die in *auktorialer Perspektive* geschriebene Erzählung des Schiffsunglücks, das A.G. Pym als blinder Passagier erlebt, schließen sich später *Tagebucheinträge* an. ‚Wüssten' wir nicht, dass ein Edgar Allan Poe gelebt hat, ließe sich aus diesem Text niemals entscheiden, wer wessen Fiktion ist (wobei der im Text vorkommende ‚Poe' selbst auch eine Figur ‚Poes' ist). Edgar Allan Poe: *Gesammelte Werke*, Bd. IV Olten/Freiburg 1966.

Literatur

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2003 [1999].

Assmann, Jan: *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*, München 1991.

Assmann, Jan: *Der Tod als Thema in der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/M. 2000

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1991.

Maurice Blanchot: Die Suche nach dem Nullpunkt, in: Ders.: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1982.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.

de Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel", in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 131-145.

de Man, Paul: „Madame de Stael et Jean Jacques Rousseau", in: *Preuves* 190 (1966), S. 35-40.

Derrida, Jacques: *Glas*, Paris 1974.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche" [1919], in: Ders.*: Studienausgabe*, Bd. 4, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt/M. 2000, S. 241-274.

Gölter, Waltraud: „Zukunftssüchtige Erinnerung. Aspekte weiblichen Schreibens", in: *Psyche* 7 (1983), S. 642-645.

Gölter, Waltraud: „Regression oder Träume nach vorwärts", in: *Lendemains* 7 (1982), S. 139-148.

Jahnn, Hans Henny: *Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Uwe Schweikert, Hamburg 1986.

Just, Klaus: „Edgar Allan Poe und die Folgen", in: Ders.: *Übergänge, Probleme und Gestalten der Literatur*. Bern/München 1966, S. 58-78.

Kleist, Heinrich von: „An Wilhelmine, 5. September 1800", in: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1977.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/M. 1988.

Lypp, Bernhard: „Eine Anticartesianische Version des Selbst. Zu Rousseaus Selbstgesprächen", in: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hrsg.): *Das Gespräch, Poetik und Hermeneutik XI*, München 1984, S. 121-142.

Macho, Thomas: „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich", in: Jan Assmann (Hrsg.): *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt/M. 2000, S. 91-112.

Nietzsche, Friedrich: „Ecce homo. Dionysos- Dithyramben. Nietzsche contra Waner", in: Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hrsg.): *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, *Ecce Homo* KSA 6, München 1982 [1908] S. 255-374.

Rousseau, Jean-Jacques: „Träumereien eines einsamen Spaziergängers", in:

Schriften, Bd. 2., hrsg. von Hans-Henning Ritter, München 1978.

Schäfer, Armin: *Biopolitik des Wissens, Hans Henny Jahnns literarisches Archiv des Menschen*, Würzburg 1996.

Schmitz-Emans, Monika: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1993.

Stach, Rainer: „Die fressende Schöpfung. Über Hans Henny Jahnns Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*“, in: *Forum Homosexualität und Literatur* 15 (1992), S. 41-50.