



Nanna Hucke

DIE ORDNUNG DER UNTERWELT

Zum Verhältnis von Autor, Text und Leser
am Beispiel von
Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*
und den Interpretationen seiner Deuter

I

Nanna Hucke:
»Die Ordnung der Unterwelt. Zum Verhältnis von Autor, Text
und Leser am Beispiel von Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer*
und den Interpretationen seiner Deuter«

© 2009 der vorliegenden Ausgabe:

Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG Münster

www.mv-wissenschaft.com

© 2009 Nanna Hucke

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Nanna Hucke

Umschlag: MV-Verlag

Titelbild: Ausschnitt aus Abbildung 18

Abbildungen: Nanna Hucke

Druck und Bindung: MV-Verlag

ISBN 978-3-86582-943-6

INHALT

I

Vorwort.....	8
1. Über den Gegenstand der Untersuchung.....	10
1.1 Jahnns und sein Werk – eine literaturhistorische Standortbestimmung	10
1.1.1 Babs <i>Unterwelt</i> und Loerkes <i>Hans Henny Jahnns</i> . Die bis heute währende Debatte um Jahnns Werk.....	10
1.1.2 Die Spiegelung der Debatte in der Romantrilogie <i>Fluß ohne Ufer</i>	19
1.2 Kaysers Grundlegung zu einem akustischen Weltbild.....	25
1.2.1 Über Kaysers Hauptwerk <i>Der hörende Mensch</i>	25
1.2.2 Zur Musikalität und Deutbarkeit der wissenschaftlichen Sprache	44
1.3 Über den Einfluß der Psychoanalyse auf die literaturwissenschaftliche Hermeneutik.....	48
1.3.1 Freuds Interpretation der Schicksalstragödie <i>König Ödipus</i>	48
1.3.2 Der »blinde Fleck« der psychologisch ausgerichteten Literaturwissenschaft	59
1.3.3 Der fatale <i>Irrtum</i> der Psychoanalyse <i>in der Zeit</i> . Zum Übertragungsbegriff und zu seiner Wirkung auf die psychotherapeutische Praxis.....	62
1.3.4 Wie Theweleit und Pietzcker den zentralen Denkfehler der Psychoanalyse reproduzieren.....	74
1.4 Der <i>Satz ist das Satzzeichen in seiner projektiven Beziehung zur Welt</i> . Wittgensteins sprachlogisch begründeter Projektionsbegriff als Korrektiv zum psychologischen Übertragungsbegriff	99

1.5	Das Scheitern des rezeptionsästhetischen Theorieansatzes an den projektiven Tendenzen einer sprach- und psychologisch fehlorientierten Literaturwissenschaft	119
1.5.1	Isters Interpretation der Erzählung <i>Das Muster im Teppich</i>	119
1.5.2	Kritik an <i>der oft leeren Betriebsamkeit unseres Universitätslebens</i>	135
1.6	<i>Sag an, mein Freund, sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt, die du schautest</i> . Zusammenfassung der Forschungsergebnisse	138
2.	<i>Das Holzschiff</i> als Projektionsfläche für die Vorstellung des Lesers von der Bedeutung des Geschehens	157
2.1	Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip	157
2.1.1	Die unbewußte Identifikation des Lesers mit der Hauptfigur – eine exemplarische Lektüre	157
2.1.1.1	Lauffers <i>Federhalter</i> als Anhaltspunkt der Vorstellung des Lesers von der Tätigkeit des Autors	157
2.1.1.2	Der <i>Mechanismus</i> der Übertragung unbewußter Motivationen des Lesers auf mögliche Motivationen des Autors	160
2.1.1.3	<i>Und wenn du willst, sammelst du mich</i> . Das <i>Sammler</i> -Motiv als Anhaltspunkt einer selbstreferentiellen Textinterpretation und erste Indizien für Gustavs Identität mit dem Mörder	165
2.1.2	Die (Be-)Deutungsoffenheit des Geschehens	176
2.1.2.1	Von <i>abgründigen Zeichen</i> . Die negative Wirkung des Interpretationsspielraums auf den Leser	176
2.1.2.2	Die widersprüchliche Erzählsituation und ihr Beitrag zur Ungewißheit des Geschehens	189

2.1.2.3 Der Untergang des Schiffes – Zufall oder Absicht?	197
2.2 Die harmonikale »Bauweise« des <i>Holzschiffes</i>	207
2.2.1 Das <i>Tor, das einsam und verlassen in einem Meere steht</i> . Die Entwicklung der weltanschaulichen, ästheti- schen und moralischen Prinzipien Jahnns aus dem Grundgedanken der <i>Glaubensgemeinde Ugrino</i>	207
2.2.2 Die <i>Lamdakonstruktion</i> . Sichtbare Spuren von Jahnns Auseinandersetzung mit der Harmonik	229
2.2.3 Die Wirkung der harmonikalen Ästhetik auf den Leser.....	238
2.2.3.1 <i>Die Verwandlung des Matrosenlogis</i> . Wie sich der Anspruch, die Grenze zwischen Vor- stellung und Wirklichkeit zu durchbre- chen, ästhetisch verwirklicht	238
2.2.3.2 <i>Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen</i> . Suhrkamps (un-)fruchtbare Auseinander- setzung mit dem <i>Holzschiff</i>	252
2.2.4 <i>Er spürte, es waren ungenaue Töne in seiner Rede</i> . Das harmonikale Prinzip des Ausgleichs in <i>Fluß ohne</i> <i>Ufer</i>	269
2.3 Die musikalische Struktur des <i>Holzschiffes</i> und der Texte Jahnns im Allgemeinen.....	279
2.3.1 Der Zusammenhang der Textstruktur mit der Klangstruktur von Jahnns Orgeln.....	279
2.3.2 Motivstruktur und semantische Polyphonie.....	288
2.3.3 <i>Der offene Mensch vernimmt plötzlich Musik wie von</i> <i>Chören, den raumhaften Hauch einer Sturm gefüllten</i> <i>Einsamkeit</i> . Die mangelnde Empfänglichkeit der Leser für die unhörbare Musik von Jahnns Tex- ten	294
2.3.4 <i>Materia Prima</i> und <i>Hermes Trismegistos</i> . Die geheim- wissenschaftliche Tradition von Jahnns Schaffen als Schriftsteller und Orgelbauer	305

2.3.5 Sichtbare Spuren von Jahnns Tätigkeit als Orgelbauer	314
2.4 Das Holzschiff – eine Schöpfung zwischen Kultinstrument und Theater	333
2.4.1 Sichtbare Spuren von Jahnns Tätigkeit als Bühnenautor.....	333
2.4.2 Weshalb Jahnn für <i>Das Holzschiff</i> ebenso schwer einen Verleger fand wie einen Regisseur für seine Stücke	349
2.4.3 <i>Das Holzschiff</i> als Metapher für den Text und dessen Schicksal	369
2.4.4 » <i>Es ist meine Rolle, am Ende allein zu stehen</i> «. Die generelle Fehleinschätzung von Jahnns Standpunkt gegenüber den Figuren.....	376

II

3. Die Niederschrift. Der Ich-Erzähler Gustav Anias Horn als Projektionsfläche für das andere Ich des Lesers.....	1
3.1 Berufung auf die Freiheit der Meinung und der Presse in Anlehnung an das Satirenfragment <i>Die Zwickmühle</i>	1
3.2 Über die Wirkung der projektiven Beziehungen Horns auf die Interaktion zwischen Leser und Autor	15
3.2.1 Entlarvung des Gesprächs mit dem Fremden als Gespräch Horns mit sich selbst.....	15
3.2.2 Entlarvung von Reemtsmas Text über Jahnns Werk als Text über Reemtsma und sein eigenes Werk.....	32
3.3 Von der Forschung übersehene intertextuelle Bezüge	60
3.3.1 <i>Er ist im Alter seines Todes dargestellt – ungefähr 18 Jahre alt</i> . Alfred Tutein als Produkt von Jahnns Beschäftigung mit der Geschichte der Entdeckung Tut-ench-Amuns.....	60

3.3.2	<i>Gilles der↔Ree</i> . Reeder Dumenehould de Rochemont als Produkt von Jahns Beschäftigung mit der Geschichte der Verbrechen Gilles de Rais'	76
3.4	Die Erkenntnisse, die der Leser aufgrund der intertextuellen Bezüge über den Erzähler zu gewinnen vermag, und was geschieht, wenn sie ausbleiben.....	96
3.4.1	<i>Ich war auf die Straße des Todes und in den Besitz eines neuartigen Mitbewohners gelangt</i> . Wie der Mörder Horn aus dem Leichnam seines Opfers den Mörder Tutein macht.....	96
3.4.2	Wie Stach Jahnn zum Autor eines autobiographischen Romans macht.....	125
3.4.3	<i>Als dein Sklave bin ich dein Echo</i> . Die ständige Verwechslung des Ich-Erzählers mit dem Autor und dessen Schwierigkeiten, den Leser aufzuklären	141
3.5	Das Annehmen fremder Identitäten als Motor schlecht erfundener Geschichten.....	156
3.5.1	<i>Die Maske des Ma-Fu</i> . Horns multiple Persönlichkeit gehüllt in einen Stoff aus Hollywood und Magie	156
3.5.2	Der <i>Selbstspielapparat</i> . Wie Boëtius sich mit Horn identifiziert	184
3.6	<i>Die Niederschrift</i> als Psychogramm eines Sexualstraftäters. Horns kreative Forschung nach den Ursachen seines Verbrechens.....	208
3.6.1	<i>Das große Weib</i> . Horns Selbsterfindung als Frau im Bewußtsein unabänderlicher Männlichkeit.....	208
3.6.2	Der <i>Diener im Hause des Reeders</i> . Führer in die Abgründe von Horns Seele und wie Bachmann den » <i>Brief an Kastor</i> « mißdeutet.....	227
3.6.3	Die Auflösung von Horns Männerbild	243
3.6.3.1	<i>Auf Tauche</i> . Die Entdeckung des <i>Weibischen</i> am Leichnam des anderen.....	243

3.6.3.2	<i>Ich spürte die Verdammnis an mir wie ein Kleid.</i> Verdammung des <i>Weibischen</i> in Gestalt einer Selbstkasteiung	257
3.6.3.3	Am Ende aber trifft es stets den andern, im fiktiven Leben des Autobiographen Horn und im wirklichen des (Auto-)Biographen Stach	285
3.6.3.4	Der gesellschaftliche Umgang mit der Homosexualität und wie daraus Verbrechen de Rais'scher Ausmaße resultieren.....	304
3.7	Die Wahrheit kommt ans Licht, über Horns Verbrechen und die Fähigkeiten des Autors, der es erfand	343
3.7.1	<i>Es können mich Briefe erreichen.</i> Horns und Jahnns insgeheime Hoffnung auf Entdeckung ihrer Taten durch den Leser	343
3.7.2	Das <i>Gift der Bücher.</i> Reemtsmas <i>Blutkur</i> nährt Jahnns Hoffnung.....	346
3.7.3	<i>Das Öffnen der drei Särge.</i> Analyse der drei Textzeugen zur Mumifizierung Tuteins	365
3.7.4	Der Tod <i>in Gestalt eines schönen jungen Mannes.</i> Wie der den Leichnam des Opfers beseelende Rächer den Täter zur Strecke bringt.....	409
3.7.4.1	<i>Roter Löwe.</i> Der Tierarzt Daniel Lien als Gewissensinstanz	409
3.7.4.2	<i>Grüner Drache.</i> Ajax von Uchri, ein <i>Diener de Retz'</i>	436
3.7.4.3	<i>Solve et coagula.</i> Wie sich Horns Schicksal mit dem des Lesers seiner Niederschrift verbindet.....	488
3.7.5	<i>Er wird sein, solange ich bin.</i> Horns Selbstentlarvung und die Zeitstruktur des fiktiven Geschehens sowie des wirklichen, dem jenes nachgebildet ist.....	509

4. Schlußbetrachtung.....	551
Zur Zitierweise.....	597
Danksagung	598
Handschriften- und Literaturverzeichnis	599
Unveröffentlichte Bibliotheksverzeichnisse und Film- verzeichnis.....	608
Abbildungen 1-25.....	609

Vorwort

In fast exakt der vorliegenden Textfassung habe ich diese Studie im Frühsommer 2008 zum zweiten Mal an der Universität des Saarlandes als Dissertation eingereicht.

Nach der Ersteinreichung im Jahr 2004 war mir der Text »zur Beseitigung von Mängeln« zurückgegeben worden. Gefordert wurden damals unter anderem erhebliche Kürzungen auch und vor allem der Teile des Textes, die sich kritisch mit Positionen der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik und der Jahn-Forschung auseinandersetzen.

Nachdem ich Widerspruch eingelegt hatte, entschloß man sich, die Forderung nach Kürzungen auf die Eliminierung einzelner Textpassagen zu beschränken. Diese thematisieren die Arbeit von Literaturtheoretikern und Vertretern der Jahn-Forschung sowie – aus meiner Sicht – in überaus anschaulicher Form das Verhältnis von Autor, Text und Leser: Indirekt beziehend auf das Thema der Arbeit, spreche ich mein Verhältnis als Autorin zum Leser des Textes darin selbst an, um beim Leser eine unmittelbar affizierende Wirkung zu erzielen und im günstigsten Fall einen Reflexionsprozeß in Gang zu setzen.

Auf den Erfolg einer Wirkung deutet die Reaktion der ersten Leser hin: Unter der Bedingung der Streichung besagter Textpassagen wurde die Arbeit Ende des Jahres 2008 mit dem Prädikat »opus idoneum« als Dissertation angenommen, meine Verteidigung im Frühjahr 2009 bewertete man mit »sehr gut«.

Da es sich bei den zu eliminierenden Passagen aus meiner Sicht um nicht ausreichend begründete Eingriffe in den Text handelt, die den Erkenntnisgewinn des Ganzen erheblich beeinträchtigen, habe ich mich entschlossen, die Studie in der hier vorliegenden vollständigen Fassung zu publizieren. Die den Auflagen entsprechend gekürzte Dissertation ist als Microfiche in Bibliotheken einsehbar.

Beim vorliegenden Text handelt es sich um keinen wissenschaftlichen im herkömmlichen Sinne. Insofern lagen die wissenschaftlichen Gutachter mit ihrem Urteil nicht ganz falsch. Ihrer Beurteilung

legten sie die Kriterien traditioneller hermeneutischer Methodik zugrunde, die der vorliegende Text grundsätzlich hinterfragt. Er beansprucht sogar, die objektorientierte hermeneutische Methodik abzuschaffen zugunsten eines Verfahrens, welches das Subjekt als unabdingbaren Teil des Objekts wissenschaftlicher Untersuchung und Erkenntnis betrachtet. Nur unter diesem Gesichtspunkt ist es möglich, sich in einem Prozeß persönlicher Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Untersuchung bewußt von diesem zu unterscheiden und dadurch zu objektiveren Erkenntnissen über ihn zu gelangen. Dieser Prozeß der Selbsterkenntnis im Gegenstand der Untersuchung (der sich im selben Maße wiederum deutlicher zu erkennen gibt) ist mit einem Prozeß innerer Erfahrung verbunden, der sich nur begrenzt verallgemeinern läßt. Ebenso wenig läßt sich daraus eine allgemeingültige Form wissenschaftlicher Darstellung ableiten. Die Darstellungsform kann nur eine individuelle sein und die Leistung des Wissenschaftlers, der sich in jenen Prozeß der Selbsterfahrung und -reflexion hineinbegibt, eine schöpferische.

Nanna Hucke

Konstanz 2009

1. Über den Gegenstand der Untersuchung

1.1 Jahnn und sein Werk – eine literaturhistorische Standortbestimmung

1.1.1 Babs *Unterwelt* und Loerkes *Hans Henny Jahnn*. Die bis heute währende Debatte um Jahnn's Werk

Es gibt eigentlich gar keine andere Rettung für mich als zu schreiben. Aber wer wird das jemals lesen? Und wer wird es richtig lesen? Wenige nur noch, die mir überhaupt glauben, daß ich dort stehe, wo ich zu stehen scheine.

Hans Henny Jahnn am 14. August 1937
an Ludwig und Anni Voß

Gegenstand dieser Untersuchung zum Verhältnis von Autor, Text und Leser ist zum einen das dreiteilige Romanwerk *Fluß ohne Ufer* des Schriftstellers und Orgelbauers Hans Henny Jahnn und sind zum anderen eine Reihe von Werkinterpretationen, unter besonderer Berücksichtigung der Arbeiten von Henning Boëtius, Reiner Stach und Jan Philipp Reemtsma.

Jahnn's Gesamtwerk ist ein noch ungeklärter Fall der neueren deutschen Literaturgeschichte. Bis heute ist es kaum minder umstritten als Jahnn's Erstveröffentlichung, das Drama *Pastor Ephraim Magnus*, das 1919 erschien und 1923 von Brecht und Bronnen uraufgeführt wurde.

Es liegt nahe, zu der hier angestrebten Lösung des Falles Jahnn das Augenmerk nicht länger ausschließlich auf dessen Werke und Person zu richten, sondern auch die Interaktion der Interpreten mit dem Werk in die Untersuchung einzubeziehen. Denn es ist möglich und wird sich erweisen, daß die Ursache der anhaltenden, das Lob überwiegenden Skepsis von Lesern und Deutern nicht in mangelnden Fähigkeiten des Autors liegt. Sie ist vielmehr das Ergebnis jahrzehntelang gehegter Vorurteile und mangelnder hermeneutischer Reflexion damaliger und heutiger Leser und Deuter.

In künstlerischen Kreisen verfügte Jahnns stets über eine Reihe anerkannter Förderer und Liebhaber seiner Kunst wie etwa Döblin, Gründgens, Huchel, Schmidt oder Brinkmann. Der erste Förderer Jahnns war Oskar Loerke, der viele Jahre beim S. Fischer Verlag als Lektor arbeitete. Er publizierte das Drama *Pastor Ephraim Magnus* und verlieh Jahnns 1920 dafür den Kleist-Preis, den er als vorheriger Preisträger an einen förderungswürdigen Kollegen zu vergeben hatte.

Als Förderer trat 1989 auch Botho Strauß auf. Er stiftete die sechzigtausend Mark, die er mit dem Büchner-Preis erhalten hatte, zu Ehren Jahnns und der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*.

Strauß hatte das Werk kurz vor der Auszeichnung begeistert gelesen und finanzierte einen Lese- und Schreibwettbewerb um die besten, mit jeweils tausend Mark honorierten Essays zu *Fluß ohne Ufer*. Der Wettbewerb wurde in der *Zeit* ausgeschrieben und mobilisierte eine große Zahl von Bewerbern. Einer der dreiundvierzig Beiträge, die von der Jury (bestehend aus Uwe Schweikert, Ulrich Bitz, Ulrich Greiner, Michael Krüger und Strauß selbst) ausgewählt wurden, ist der Aufsatz *Die fressende Schöpfung. Über Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«* des Kafka-Biographen Reiner Stach.

Strauß als – wie Bitz im Vorwort der Wettbewerbsdokumentation *Jahnns lesen: Fluß ohne Ufer. Ein Lektürebuch* zitiert: – »ganz und gar verführter Leser von ›Fluß ohne Ufer‹« trug mit seiner Stiftung dazu bei, das Werk Jahnns bekannter zu machen. Ein Blick in Bitz' »Lektürebuch«, das Überblick über den Tenor der etwa dreihundert Einsendungen zu *Fluß ohne Ufer* bietet, zeigt allerdings, daß das Publikum noch immer gespaltener Meinung über Werk und Autor ist.

Mit Forschung und Kritik steht es nicht anders. 1996 erschien der von Schweikert und Böhme herausgegebene Sammelband *Archaische Moderne. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahnns*. Er dokumentiert in einer Auswahl den literaturwissenschaftlichen Kongreß, der 1994 anläßlich der Feierlichkeiten zu Jahnns hundertstem Geburtstag in Hamburg veranstaltet wurde. Die versammelten Beiträge zeigen, daß inzwischen zwar eine umfassendere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jahnns Werk begonnen hat, doch auch hier sind überaus distanzierte Töne vernehmbar, die sich keineswegs

auf die Forschungsbeiträge kritischer Interpreten wie Reemtsma oder den Jahn-Biographen Freeman beschränken.

Noch immer steht die Fachwelt diesem Autor mit einem bemerkenswerten, auf Werke und Person gleichermaßen bezogenen Mißtrauen gegenüber. Dieses prägte schon in den zwanziger Jahren den Umgang der Kritiker mit Jahn. Exemplarisch läßt es sich anhand der *Pastor-Ephraim-Magnus*-Besprechung des Theaterkritikers und Dramatikers Julius Bab herausarbeiten. Dessen Kritik erschien am 16. Juni 1921 unter dem Titel *Unterwelt* in der *Weltbühne* und bildete den krönenden Abschluß einer Reihe überwiegend empörter öffentlicher Reaktionen zum Teil namhafter Kritiker wie Paul Fechter auf die Auszeichnung des Dramas mit dem Kleist-Preis.

Auf das heute noch gängige Vorurteil, die Literatur sei für Jahn vor allem Ausdrucksmittel seiner persönlichen Weltanschauung und Affekte gewesen, stößt man in Babs *Unterwelt* schon nach den ersten Sätzen. Mit einem Seitenhieb auf den Preisverleiher Loerke bemerkt Bab: *Der Respekt vor dem Urteil eines Menschen von so viel Ernst und erwiesener Künstlerschaft wie Loerke müßte die Würdigung des so ausgezeichneten Produktes erzwingen. Dennoch halte ich es weder für nötig noch für möglich, dem vorliegenden Produkt als Probe dramatischer Kunst gegenüberzutreten. Was hier an Dichtung erinnert: ein leidenschaftlich bildernder, schnell vorstossender Sprachstil, das erhebt sich nicht auffällig über die Tradition des deutschen ›Sturm und Drang‹. Im übrigen aber scheint mir völlig klar, daß wir es hier mit einem – sagen wir vorläufig: philosophischen Schriftsteller, der sich dialogischer Form bedient, nicht mit einem dramatischen Dichter zu tun haben.* (Bab, 649)

Eine ähnliche Auffassung vom allenfalls teilfiktionalen Charakter der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* (insbesondere hinsichtlich des zweiten Teils *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war*) läßt sich auch bei den Interpreten von Jahns epischem Werk feststellen. Die meisten betrachten weder die Personen des Dramas noch die Romanfiguren Jahns als eigenständig denkende und handelnde Charaktere, sondern als Sprachrohr des Autors, durch das dieser seinen mehr oder weniger bewußten seelischen Konflikten Ausdruck verliehen habe.

Wie sich zeigen wird, entspricht diese häufig vertretene Auffassung keineswegs der komplexen Konstruktionsweise der Werke und den

ästhetischen Absichten des Autors und führte damals schon wie auch heute noch zu einem falschen öffentlichen Bild Jahnns.

Die Verwechslung der Figuren mit dem Autor wirkt sich fatal aus. Denn bei Jahnns Figuren, die sich bei genauem Hinsehen als überaus autonom erweisen, handelt es sich durchweg um tragische Helden. Zwar sind sie wortgewandt, intelligent und gefühlvoll, stets aber leiden sie unter schweren inneren Konflikten, in die sie durch sittliche Normen und Gebote geraten, die auf christlichen Moralvorstellungen beruhen.

Hierauf verwies Jahnns selbst im Zusammenhang mit seinem ersten, von Publikum und Kritik mißverstandenen Drama *Pastor Ephraim Magnus*. In dem 1948 publizierten Vortrag *Mein Werden und mein Werk* erklärt Jahnns: *ein tragischer Konflikt bedeutet in meinen Werken immer, daß Menschen zum Schauplatz von Ereignissen werden, die der Konstitution dieser Menschen nicht adäquat sind – das Eindringen einer feindlichen Umwelt in das Verhalten oder die Seelenlandschaft des Wesens, die zum Gegenstand des Themas und seines Verlaufs gemacht werden.* (Jahnns 1991 II, 24)

Jahnns »Helden« scheitern meist am Versuch, den gesellschaftlichen Anforderungen gerecht zu werden, die ihrer »Konstitution« widersprechen. Diese Anforderungen nehmen die Figuren als das erwähnte »Eindringen einer feindlichen Umwelt« in ihr »Verhalten« und ihre »Seelenlandschaft« wahr. Sie brechen in Wahnsinn und Gewalt aus und begehen Verbrechen, die nicht weniger ungerecht sind als die sittlichen Normen, die sie dazu trieben.

In *Pastor Ephraim Magnus* führt Jahnns zum Beispiel das Schicksal der Kinder des Pastors Magnus vor. Dieser läßt sich – innerlich zerrissen vom Glauben an einen körperlosen, asexuellen Gott und den eigenen quälenden Trieben – in der ersten Szene von seinen Kindern die Waffe zum Selbstmord reichen. Von Beginn an steht das Schicksal der drei Pastorenkinder unter einem schlechten Stern. Magnus' unehelicher Sohn Jakob wird aufgrund der weder gesellschaftlich noch von ihm selbst akzeptierten homosexuellen Neigung zum Frauenverächter und -mörder und wird daraufhin zum Tode verurteilt und hingerichtet. Jakobs Halbgeschwister Ephraim und Johanna sehen in den Taten ihres Bruders und geistigen Mentors den Ausdruck einer radikalen, aber konsequenten Gesellschaftskritik und betrachten Jakobs Tod als Martyrium eines unschuldig Verurteilten.

Sie verfallen in eine absurd anmutende Vergötterung seines Leichnams und beginnen sich, in der Hoffnung, die Verwesung dadurch aufhalten zu können, selbst und gegenseitig zu verstümmeln.

Mit der Darstellung dieser außer Rand und Band geratenen Christen führt Jahn die Imitatio Christi konsequent ad absurdum. Vor dem Hintergrund einer körper- und sinnesfeindlichen Auslegung des Gotteswortes entpuppt sich Christus in der Gestalt Jakobs als wahn-sinnig gewordener, von der moralischen Qualität seiner Taten über-zeugter Verbrecher. Sein »Jünger« Ephraim, der das Amt des Vaters übernimmt und als Heiliger verehrt wird, ist Christi nicht minder fragwürdiger Nachfolger. In der Verstümmelung des Körpers sucht er die Offenbarung, die ihm – wie dem Vater – trotz des tiefen Glau-bens nicht zuteil wird.

Jahns Figuren stehen in der Tradition der verzweifelten Helden Marlowes, Shakespeares und Büchners, auf deren Werke Jahn in Stücken und Romanen zahlreich anspielt. Wie die Autoren dieser von ihm geschätzten Werke fühlte er sich beim Schreiben der eige-nen zwar vollkommen in seine Figuren ein, identifizierte sich mit ihnen jedoch so wenig wie andere Autoren und wollte auch nicht mit ihnen identifiziert werden.

Dafür, daß dies dennoch geschah und Jahn zu Lebzeiten bereits zunehmend die Rolle eines tragischen Helden der deutschen Litera-turgeschichte zu spielen begann, ist der Autor selbst weniger verant-wortlich, als er es noch heute, auch von Kennern seiner Werke, ge-macht wird.

2003 erschien die Dissertation von Jan Bürger, einem ehemaligen wissenschaftlichen Mitarbeiter der für die Herausgabe der Hambur-ger Werkausgabe zuständigen »Arbeitsstelle Hans Henny Jahn«. Die Dissertation trägt den Titel *Der gestrandete Wal. Das maßlose Leben des Hans Henny Jahn. Die Jahre 1894-1935*. Zu Beginn seiner über-wiegend biographischen Studie bemerkt Bürger über Jahn: *Je älter er wird, desto mehr scheint sich der Schreibende seinen eigenen Erfindungen anzugleichen. [...] Nicht nur das, was gemeinhin Leben genannt wird, prägt das Werk; es ist auch eine sozusagen gegenläufige Bewegung zu beo-bachten.* (Bürger, 22f.)

Doch Bürgers Erklärung: *Die Literatur drückt dem Leben – salopp gesagt – ihren unübersehbaren Stempel auf*, erweist sich als zu kurz gegriffen.

Jahnn's Werke konnten erst durch die mangelnde Bereitschaft des Publikums, in ihm einen anderen als seine Figuren zu sehen, zu jenem »Stempel« werden, der das Leben des Autors oft stärker prägte, als ihm lieb war. Lediglich insofern war dieser dem Publikum behilflich, als er sich bis ins Alter nicht davon abhalten ließ, das Leben seiner Figuren in Dramen und Romanen darzustellen, die er unter seinem Namen veröffentlichte.

Trotz der mißlichen Lage, in die ihn dies manövrierte, hielt Jahnn es für seine Pflicht, die gesellschaftlichen Mißstände, die seinen Figuren zum Verhängnis werden, durch eine wirklichkeitsgetreue Darstellung ihres Lebens und Wirkens zu kritisieren. Hinsichtlich seiner Erstveröffentlichung erklärt der Autor: *Diese Beharrlichkeit, die Urgestalt, das Unausweichliche einer Querstellung, eine tragische Lebensgegebenheit zu gestalten, entspringt nicht etwa einem Trotz, einer Manie bei mir, mich in Gegensatz zu einer mir bekannten Übereinkunft zu stellen, sondern einzig dem Wunsch, auch vom Geiste her an der Veränderung des Menschen mitzuwirken, ihn davon zu überzeugen, daß seine Auswahlgelehrsamkeit, die Auswahl seines Empfindens und seiner Sittlichkeit ungenügend sind – ja, die tiefste Ursache unseres Allunglücks ausmachen.* (Jahnn 1991 II, 19)

Eine der »tiefsten Ursachen« des menschlichen »Allunglücks« sah Jahnn im Umgang der Menschen mit Sexualität und Begehren. In den Kindern des Pastors Magnus etwa rufen christliche Gebote wie das der Enthaltensamkeit und die Beschränkung der Sexualität auf den ehelichen Zeugungsakt sexuelle Besessenheit und vollkommene Fixiertheit auf den von verbotenen Lüsten gepeinigten Leib hervor. Das sexuelle Tabu und die aus dem Tabubruch resultierenden Schuldgefühle führen dazu, daß Jahnn's Protagonisten sich dem eigenen wie dem fremden Körper nur noch gewaltsam zu nähern vermögen: entweder indem sie (wie der »Lustmörder« Jakob) den Körper derer attackieren, auf die sie ihr »sündiges« Begehren projizieren; oder indem sie sich (wie Ephraim und Johanna) selbst verstümmeln. Die – im wahrsten Sinne des Wortes – schneidende Religions- und Kulturkritik, die Jahnn als junger Autor mit der Darstellung der Verzweiflungstaten seiner jugendlichen Antihelden übte, wurde schon zur Zeit des *Pastor Ephraim Magnus* und wird bis heute von der Kritik in erster Linie als Ausdruck eines Körperlichkeit und Gewalt verherrlichenden Kulturpessimismus' verstanden.

Sich beim Leser seiner Kritik gleichsam für die Lektüre eines so teuflischen Werkes wie *Pastor Ephraim Magnus* entschuldigend, bemerkt Bab: *Jahnn's Buch, das ich mit Grauen und unter Qualen, in einer durch Monate gezogenen Bemühung, nur in kleinsten Absätzen auszulesen vermochte, hat meine Mühe schließlich mit einer sehr großen Erkenntnis belohnt, zu der es mir freilich nur durch den Widerspruch verholfen hat: die ganze vieltausendjährige Kulturarbeit, mit der der bewußte Mensch sich über das Tierreich erhoben und Gesellschaft und Religion, Wissenschaft und Kunst erbaut hat – diese ganze Welt ruht auf einer fundamentalen Hypothese, auf der Annahme: der menschliche Körper ist nichts Absolutes, nichts Endgültiges und nichts Alleiniges. Es gibt etwas außer und über ihm. Ich will nicht etwas so Metaphysisches behaupten wie, daß diese Hypothese »wahr« sei. Aber ich will allerdings behaupten, daß in dem Augenblick, wo wir sie aufgeben und mit dem Materialismus wirklich ernst machen – so ernst wie in der mir bekannten Welt freilich bisher nur Hans Henny Jahnn gemacht hat! – unsere ganze Kulturwelt in einen Haufen greulich grinsender Verwesung auseinanderfällt.* (Bab, 650)

Zwar sind sich heute – mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Holocaust – auch die Jahnn-Kritiker einig, daß der Nationalsozialismus ein eindrucksvolleres Beispiel für eine materialistische und gewaltverherrlichende Weltanschauung abgibt als Jahnn's Werke. Doch ist man sich der mit gewalttätigen Neigungen verbundenen materialistischen Weltanschauung des Autors bis heute immerhin so gewiß, daß einige Publizistinnen sich nicht scheuen, weltanschauliche Vergleiche zwischen Jahnn und Heinrich Himmler zu ziehen (vgl. Peters, 16f.) und andere, wie Reemtsma in dem später näher zu untersuchenden Aufsatz *Die Blutkur oder Die Angst vor den Ansprüchen der Oberfläche und warum alles immer wieder auf den Mord hinausläuft*, dem Autor mühsam unterdrückte Mordwünsche unterstellen.

So fand also in den zwanziger Jahren und findet noch heute eine Psychologisierung und Pathologisierung von Jahnn's Schreibhandlungen und seiner Person statt. Sie kann heute noch ebenso in Frage gestellt werden, wie sie damals bereits von Loerke in Frage gestellt wurde. Dieser antwortete in derselben Zeitschrift eine Woche nach Erscheinen von Babs Besprechung auf dessen fragwürdige Äußerungen mit einer Gegenbesprechung, die nicht zufällig den schlichten Titel *Hans Henny Jahnn* trägt.

In seiner Kritik stellt Loerke den ihm persönlich bekannten Dichter und Menschen jener Ausgeburt der Hölle gegenüber, als die Babs den jungen Autor dem Lese- und Theaterpublikum vorgestellt hatte. Zu Beginn seiner Stellungnahme weist Loerke auf den Widerspruch zwischen Babs angeblich so unbedingten Gefühl, die Lektüre abbrechen zu müssen, und seinem tatsächlichen Handeln hin, das auf eine uneingestandene Faszination hindeutet. Loerke, der das »Grauen« und die »Qualen«, die das Werk im Rezipienten erwecken, offenbar als Zeichen für eine intendierte Affizierung wertete, schreibt: *Wessen Natur eine Folter, wie sie ihm hier zugemutet wird, nicht ertragen kann oder mag, der lege das Buch aus den Händen. Wer es nicht ertrug und andres bekennt, als daß er es nicht ertrug, tut Unrecht.* (Loerke, 680)

Überdies machte Loerke bereits in diesem ersten verteidigenden literatur-, aber auch wissenschaftskritischen Beitrag zu Jahnns Werk auf das Problem der undifferenziert-biographistischen Deutung aufmerksam: *Das Drama ist gegen das Nichtdrama zweifach abgegrenzt: nach hüben und nach drüben. Die eine im Artistischen verlaufende Grenze scheidet es von Lyrik, Epik, philosophischem Dialog und so weiter. Die andre, die ihm mit allen Kunstgattungen gemeinsam ist, ist die zwischen angeschautem und wirklichem Leben. Es ist wichtig, daß man analysierend nicht bald die erste, bald die zweite Grenze meine. Das scheint mir in dem Streit um Jahn zu geschehen. Wenn es heißt, daß die Gespräche über die »einfachen Dinge« Liebe, Tod, Gott Erörterungen eines inkonsequenten, zwitterhaften Metaphysikers seien, so soll damit nicht nur ein technischer Mangel des Dramatikers behauptet werden, sondern auch der Mangel eines Mannes aus dem wirklichen Leben, nämlich der eines untersuchenden und belehrenden Philosophen. Der philosophische Anspruch war aber von dem Dichter nur indirekt gemacht worden, direkt allein der dichterische. Er philosophiert in seinen Figuren. Die Philosophie und deren Inkonsequenz wären diesen vorzuwerfen.* (Loerke, 681f.)

Mit diesem Einwand erläuterte Loerke lediglich, auf welchem Weg sich die Mißverständnisse Babs und seiner Gesinnungsgenossen vollziehen. Warum sie sich im Hinblick auf Jahnns Gesamtwerk und über Jahrzehnte der Rezeptionsgeschichte hinweg immer wieder einstellten, darauf gab Loerkes Artikel keine Antwort – und konnte

dies, als sich das schicksalhafte Phänomen Anfang der zwanziger Jahre zum ersten Mal manifestierte, auch noch nicht.

Abgesehen davon fehlten für eine weitreichendere öffentliche Kritik von Babs Position damals die gesellschaftspolitischen Voraussetzungen. Die strafrechtlich verfolgte Homosexualität, der Jahnns Kritik bereits in *Pastor Ephraim Magnus* galt, war 1921 und noch lange Zeit danach eine Tatsache, die es weder Loerke noch anderen erlaubte, Jahnns gesellschaftskritische Position in diesem zentralen Punkt herauszuarbeiten. Im Gegenteil: Offensichtlich fühlte Loerke sich durch Bab sogar genötigt, sich hinsichtlich der Homosexualitätsproblematik kritisch über das Drama zu äußern. Über die Pastorenkinder, die sich den gesellschaftlichen Zwängen gewaltsam widersetzen, bemerkt Loerke: *Hat man das Gesetz in ihnen erfaßt, so wird man auch dramaturgische Fehler nachweisen können: die erste Szene zwischen Jakob und Paul ruht auf Voraussetzungen einer partiellen Entartung, und die mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit gezogenen ungeheuerlichen Folgerungen müssen daher alle anders Gearteten aufs tiefste verletzen und verwirren.* (Loerke, 683)

Die Rede ist hier (Loerke sah sich offensichtlich nicht imstande, sich konkreter zu äußern) von der Homo- beziehungsweise Bisexualität des zukünftigen Mörders Jakob. In der erwähnten »ersten Szene zwischen Jakob und Paul« fühlt Jakob sich offenkundig sexuell zu dem sechzehnjährigen Paul hingezogen, der eben von der Geliebten abgewiesen wurde. Jakob küßt Paul die Füße und versucht ihn dazu zu bringen, ein warmes Bad zu nehmen. Hingerissen von der uneingestandenem Leidenschaft für Paul stellt Jakob dem Jungen zum Trost schließlich die eigene, offenkundig gering geschätzte, ihm aber um so hörigere Geliebte Mathilde sexuell zur Verfügung. Diese wird von Paul schwanger und bei der Niederkunft von Jakob, der davon überzeugt ist, sie möchte Pauls Kind töten, ermordet.

Loerke, der offenbar Schwierigkeiten hatte, Jakobs Homosexualität von der Kriminalität seines Handelns zu unterscheiden, bemerkt: *Ich bekenne, daß ich hier nie den zornigsten Widerstand besiegen können werde, um weiter zu bekennen, daß sonst fast überall der furchtbarste Zwang unent-rinnbar und entsetzlich, aber völlig ohne Gewalttat ist.*

Hiermit wollte Loerke vermutlich sagen: Für alle anderen, gesellschaftlich verursachten Zwangslagen, in die Jahnns Figuren geraten

seien, bringe er als Herausgeber des Dramas Verständnis auf. *Nur muß man nicht vergessen, daß der Höllenweg beschritten wurde, und nicht schreien: Ich will den Himmel, so sieht der Himmel aus, in diesem Himmel fühlt Jahnn sich wohl!*

1.1.2 Die Spiegelung der Debatte in der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*

In den Jahren 1949 und 1951 erschien der zweite Teil von *Fluß ohne Ufer* in zwei Bänden von insgesamt etwa eintausendfünfhundert Seiten: *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war*.

Mit der Niederschrift des Werkes hatte Jahnn 1937 begonnen und darin auch die seit der Erstveröffentlichung dauernde Kontroverse um seine literarischen Werke aufgearbeitet – anhand einer fiktiven Kontroverse um das musikalische Gesamtwerk des Ich-Erzählers und Komponisten Gustav Anias Horn.

Wenngleich Jahnn sich in vielerlei Hinsicht vom Erzähler der *Niederschrift* unterscheidet, den Musiker Horn erkor er mehr als jede andere Figur dazu, ihn in seinen Gedanken und Gefühlen als Autor literarischer Texte zu repräsentieren – auch und gerade hinsichtlich der Reaktionen von Publikum und Kritik.

Ein Dutzend Seiten lang läßt Jahnn den Erzähler Horn zwei fiktive Besprechungen vorstellen, die sich auf das nicht minder fiktive musikalische Frühwerk Horns beziehen und die es Jahnn ermöglichten, die verschiedenen Positionen der Kritik in einer Art Generalabrechnung einander gegenüber zu stellen. Die indirekte Rede, in der er Horn die in Anlehnung an die Bab-Loerke-Debatte verfaßten fiktiven Stellungnahmen zusammenfassen läßt, ermöglichte es Jahnn darüber hinaus, die Argumente beider aus seiner Sicht zu deuten.

So entpuppt sich eine Kritik, die in Gestalt einer *gelehrten Abhandlung* in einer *Zeitschrift für Musikwissenschaft* erschienen sei (vgl. Jahnn, *Niederschrift* I, 654) und Horns Kompositionen mit sachlichen Argumenten kritisiert habe, aus der Sicht des Künstlers als kaum erklärbarer Vernichtungsschlag. Je weiter der Kritiker in der Besprechung voranschreitet, desto deutlicher kommt für Horn dessen Haß zum Vorschein: *Endlich schien es ihm richtig, wenn er behauptete, daß der*

Mann, der sich so viel darauf zugute tue, stark in den strengen Formen zu sein, das Bedürfnis gehabt habe, zuweilen alle Bindungen beiseite zu schieben, um als echter Zerstörer einer ungeordneten Zeit seinen Beistand zu geben. Anarchistische Werke, zersetzend, giftig, sinnlich, gottleugnerisch. Nicht kühn, sondern geistabgewandt, nicht erziehend, sondern verführerisch. (Jahnn, Niederschrift I, 660)

Diese Worte erweisen sich angesichts der Geschütze, die Bab 1921 auffuhr, keineswegs als übertrieben. Tatsächlich forderte Bab am Ende seines Artikels im Hinblick auf Jahnn's Drama: *Dieses eine Buch mag im Giftschrank der Menschheit als eine stärkste Arznei aufbewahrt werden. Wiederholung, Variation oder gar Nachahmung wollen wir uns aber aufs entschiedenste verbitten. Es ist natürlich kein Zufall, daß dieses Produkt der äußersten Auflösung in unsern Tagen entstand. Aber wie gefährdet es mit uns steht – das wissen wir nachgrade. Und wenn man den Menschen die Auflösung zu oft schildert, so fangen sie womöglich an, ihre Krankheit für einen Normalzustand zu halten. (Bab, 653)*

Der impliziten Aufforderung, das Drama auf den Index zu setzen, begegnet Jahnn in der *Niederschrift* mit einem fiktiven Schlußwort, das zeigt, daß weder der fiktive Kritiker noch Bab sich Jahnn's Meinung nach der Aggressivität ihres Tonfalls bewußt waren. Der sich in Babs Besprechung zwischen den Zeilen artikulierende Wunsch, der Karriere des jungen Dramatikers mit dem Verriß ein Ende zu setzen, kommt in der fiktiven Besprechung deutlich zur Sprache: *Zum Schluß endlich legte er dar, warum es ihn getrieben habe eine eingehende Würdigung meiner Werke vorzunehmen, strenge, aber immer wohlwollend zu urteilen. [...] Das geringe Alter des Komponisten berechtige nämlich zu der Annahme, daß über kurz oder lang ein auch in den Mitteln, nicht nur in der Dauer gewaltiges Werk erscheinen werde, eine vielleicht abendfüllende Symphonie oder ein Oratorium, und mit dem bisherigen Erfolg als Voraussetzung könne es geschehen, daß man einem Götzenbild verfallt und Blut und Rauch eines heidnischen Opfers als Offenbarung des Geistes hinnehme. (Jahnn, Niederschrift I, 660f.)*

Bei der zu erwartenden »abendfüllenden Symphonie« handelt es sich um kein anderes Werk als das, an dem Jahnn selbst gerade schrieb: *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn*, deren musikalisches Äquivalent die im Roman so häufig erwähnte Ode-Symphonie *Das Unausweichliche* ist. Dies geht nicht nur aus der *Niederschrift* selbst,

sondern eindeutig auch aus einem Brief hervor, den Jahn am 29. und 30. April 1946 – etwa ein Jahr nach Abschluß der *Niederschrift* – an den Schriftsteller Werner Helwig schrieb: *Im Roman selbst wird darüber, immer metaphorisch, gesagt: das Werk sollte abendfüllend sein, das war verlangt worden. (Das heißt [übertragen auf die umfangreiche Niederschrift], die Darstellung der komplizierten Seelenvorgänge und die gewählte imitatorische Form verlangten es).* (Jahn 1986, 774)

Zweifellos hoffte Jahn, mit der Thematisierung seines »abendfüllenden Werkes« »im Roman selbst« dazu beizutragen, daß künftige Leser darin anderes sähen als der fiktive Kritiker im Werk Horns. Wie einen Bannspruch gegen bevorstehende Verrisse setzte Jahn eine noch kaltschnäuzigere Variante von Babs Ausruf: *In welche Hölle negerhaften Aberglaubens ist das Christentum da geraten!* ans Ende des fiktiven Verrisses: *Die negerhafte Entartung sei unverkennbar.* (Jahn, *Niederschrift* I, 661)

Zwar wagt heute niemand mehr, sich derart über Jahns Werke zu äußern; auch verfällt niemand mehr in Babs kassandrahaftes Pathos. Doch die scheinbare Sachlichkeit und politische Korrektheit der Interpreten täuscht lediglich über deren nicht minder tief gehegtes Mißtrauen gegen den Autor und seine Werke hinweg.

Abgesehen davon kommt auch heute kein Deuter um die Fragen herum, die der fiktive Kritiker sich stellt und die Bab und andere sich nicht dringlich genug stellten: – *Wer ist dieser Mensch? Aus welchen Quellen schöpft er?* –

Die Frage des fiktiven Kritikers nach Horns respektive Jahns Zukunft: *Wohin wird sein Weg führen, wenn dies der Beginn ist?* vermag der Jahn-Leser neunzig Jahre nach der Erstveröffentlichung zwar mit Gleichmut zu beantworten. Doch ist er hinsichtlich der Umstrittenheit von Jahns Werk noch ebenso gefragt, wie es dessen Zeitgenossen waren – und vermag sich davon ebenso überfordert zu fühlen wie diese.

Folgendes habe der Kritiker von Horns Kompositionen über den Künstler geschrieben: – *Er kenne ihn nicht. Er habe nicht die Möglichkeit, mit ihm als Mensch zum Menschen zu sprechen. Er wisse nicht, ob sein Aufsatz ihm vor die Augen kommen werde. Er habe den Versuch einer Belehrung gewagt.* Daß Jahn die wohlmeinende Absicht, von der auch Babs Besprechung zu zeugen scheint, in Zweifel zog und dies auch im

Hinblick auf dergleichen Besprechungen seines »abendfüllenden Werkes« tun würde, machte er durch Horns Reaktion deutlich. Dieser bemerkt betroffen: *Ich konnte dem Manne unmöglich jemals ein Leid zugefügt haben. Er hatte es selbst ausgesprochen, daß er mich nicht kenne. Ich kannte ihn gar nicht.*

Der Haß, der im Urteil jenes Fremden mitschwingt, entbehrt in Horns Augen jeglicher Grundlage: *So mußte er seiner Überzeugung gefolgt sein. Ohne Zweifel, er hatte mit seinem Instinkt meine Liebe entdeckt.* Die in dieser Äußerung Horns zum Vorschein kommende, vielen Lesern mangelnde Fähigkeit des Autors Jahnn, sich in alles und jeden einzufühlen, auch in die eigenen Kritiker. *Und sie [die »Liebe« des Künstlers] mißdeutet, gewiß.* Denn daß Jahnn die Gefühle selbst eines Mörders nachzuempfinden vermochte, machte ihn noch lange nicht selbst zum Mörder. *Wie aber konnte er das Brandmal des Bösen an mir entdecken? Täuschte ich mich so sehr über mich selbst, daß ich böse war, ohne es zu spüren?*

Jahnn überläßt es dem Leser, die Frage zu beantworten. Doch lenkt er dessen Augenmerk damit diskret in eine Richtung. Denn was der Kritiker dem Komponisten implizit unterstellt: »böse« zu sein, »ohne es zu spüren«, trifft aus der Sicht des Kritisierten offenbar nicht minder auf den Kritiker zu.

In der Tat gebärdet er respektive Bab sich, als hätte Horn respektive Jahnn ihn persönlich beleidigt, als hätte dieser dem Publikum nicht das Leben seiner Figuren vorgeführt, sondern Bab selbst. Doch beabsichtigte der Autor weder dies noch beabsichtigte er, im Leben der Figuren das eigene darzustellen.

Um seine Absichten und seine Sichtweise auf das Werk zu erforschen, reicht es allerdings nicht, ein paar Themen und Motive daraus zu wählen und sie, dem ursprünglichen Kontext entrissen, in einen neuen Zusammenhang zu stellen. Genau dies kritisierte Loerke an Babs hermeneutischer Praxis. In diesem Sinne griff er in Gestalt des Märchens von den Blinden und dem Elefanten zu einer Metapher, die Babs sinnentstellende Deutungsweise treffend umschreibt. In seiner Stellungnahme schrieb Loerke, bezugnehmend auf das von der Kritik so unglimpflich behandelte Textcorpus: *Man zerlegt den Elefanten und ist vor jedem Widerspruch außer dem der Narren sicher, wenn man behauptet: Sind das nicht Haare? Knochen? Hirn? Gedärme?*

Haben Schwein, Affe, Maus nicht auch welche? Aber sie sind außerdem noch richtige Schweine, Affen und Mäuse. Man zerlegt den Elefanten, aber man sieht ihn nicht. (Loerke, 681)

Jahnn hielt Loerkes Vergleich für so treffend, daß er ihn zum Teil wortwörtlich in die nach dem fiktiven Verriß abgehandelte fiktive Verteidigung Horns durch dessen Lektor Peter Thygesen übernahm. Der letzte Satz von Loerkes Äußerung findet sich zu Beginn der entsprechenden Textstelle in Thygesens Besprechung: – *Man zerlegt den Elefanten, aber man sieht ihn nicht.* (Jahnn, Niederschrift I, 663)

Die vorletzten, semantisch undurchsichtigen Sätze von Loerkes Äußerung ließ Jahnn weg und arbeitete hinsichtlich der ersten Sätze das im »Zerlegen des Elefanten« bei Loerke nur anklingende Motiv der Leichensektion stärker heraus: – *Der Prosektor des Geistes habe mit blutigen und jauchigen Händen den Zuhörern gezeigt und zugerufen: Sind es nicht Haare? Sind es nicht Knochen? Ist es nicht Gedärm, Blut, Muskel – und niemand würde ihm, angesichts des anatomischen Abfalls zu widersprechen wagen, denn unzweifelhaft, es seien Teile eines zerlegten Tieres. Aber die Gestalt sei, ehe jemand Zutritt zur blutigen Stätte erhalten habe, auf der Schlachtbank erledigt worden. Den Elefanten sehe man nicht mehr.*

Noch einen bedeutsamen Aspekt hebt Jahnn an Loerkes Bild vom »zerlegten Elefanten« hervor. In seiner Version ist der (im Märchen übrigens unversehrte) »Elefant« nicht nur tot, es besteht auch ein ursächlicher Zusammenhang zwischen dem »Tod« und der »Untersuchung« durch die »Blinden«, die sich und dem Publikum ein Bild von der »Bestie« machen.

Unter diesem Gesichtspunkt verwandelt sich Babs Deutungsakt in einen Akt mutwilliger Gewalt: Der Deuter präsentiert dem Publikum die »Teile«, die er dem »getöteten Wesen« entnommen hat, als »ganzen, lebenden Elefanten«. Tatsächlich aber hat ein derart geschändetes literarisches Werk seinen Geist längst ausgehaucht und zeugt nur noch vom Ungeist des Deuters.

Thygesen habe festgestellt: – *Es sei etwas Grauenhaftes geschehen, der Verstand habe sich zum Schulmeister über den Geist aufgeschwungen.* (Jahnn, Niederschrift I, 664)

Mit diesem »Verstand« meint Thygesen respektive dessen Schöpfer Jahnn den Verstand des deutenden Kritikers, der, wie das Märchen

von den Blinden und dem Elefanten zeigt, nicht eben weit reicht: *Die Verbesserungen des Herrn Professors enthüllten, heimtückisch deutlich, daß er etwas Lebendiges mit einer Leiche verwechselt habe.* Und zwar mit der »Leiche«, zu der er selbst Horns Werk machte: *Kein Hauch der Musik habe ihn berührt, nicht die Tat. Die musikalische Tat eines Mannes, der bei ihm [dem Kritiker] Anstoß erregte, weil er [Horn] niemals der Nachahmer eines Lehrers oder Stiles gewesen.* Sondern sich eigene Gedanken in einer neuen und gewagten Form gemacht hatte, die der Kritiker in Verkennung der Gewagtheit seiner Kritik für das Werk dessen hält, der er in Wirklichkeit selbst ist: – *Welch grausiger Verkennungen habe der Leser dieser »strengen aber wohlwollenden« Analyse Zeuge werden müssen! Der nicht nur ausgeweidete, sondern zerstückelte, schon aufgelöste Leichnam gleiche in der Tat keinem einheitlichen Kunstwerk mehr.* (Jahnn, Niederschrift I, 665)

Durch diese Bemerkung gerät nun der Kritiker selbst, der mit seiner »gelehrten Abhandlung« verhindern wollte, daß »man einem Götzenbild verfallt und Blut und Rauch eines heidnischen Opfers als Offenbarung des Geistes hinnehme« (vgl. Jahnn, Niederschrift I, 661), in die Rolle des Teufelspriesters, den er in Horn vermutet.

Wo Loerke es unterließ, Babs Autorität als Literaturkritiker grundsätzlich in Frage zu stellen, tat Jahnn selbst es durch den fiktiven Kritiker Thygesen. Dieser fügt Loerkes Metapher von dem nunmehr gleichsam einem Ritualmord zum Opfer gefallenem und in Stücke gerissenen »Elefanten« einen letzten bedeutsamen Aspekt hinzu: *Wer fast erblindet sei, könne von einem Fetzen Fleisch, den er gerade noch unter einem Vergrößerungsglase zu erkennen vermöchte, auf das Vorhandensein eines zerlegten Tieres schließen; doch Art und Größe verrieten sich ihm nicht.*

So »verrät sich« auch dem Kritiker in seiner Verblendung »nicht«, ob die vorliegende Kreatur tatsächlich ein »Elefant« oder gar ein Mensch wie er selbst ist. Thygesen, der den Partituren von Horns Kompositionen offenbar anderes zu entnehmen weiß als sein Kontrahent, habe geschrieben: *Nicht tasten, nicht sehen können, habe eine schauderhafte Ähnlichkeit mit verschlossenen Ohren. Wer das Außergewöhnliche vom Allgemeinen nicht trenne, habe die Verpflichtung zu schweigen.*

Auch was Thygesen zwischen den Zeilen der Kritik des Kontrahenten erlauscht, klingt anders, als das, was dieser schreibend auszu-

drücken glaubte: – *Wenn man einmal die Analyse des Herrn Professors von ihrem unbegreiflichen Hasse reinige, bleibe eigentlich nichts als Lob für den jungen Komponisten zurück.*

Hiermit bringt Thygesen auf den Punkt, was sich bereits in dem von Loerke konstatierten Widerspruch zwischen Babs vernichtendem Urteil und dessen Eifer andeutet, sich über Jahnns Stück zu äußern. Bab hingegen, beziehungsweise dessen fiktivem Kollegen, bleibt die sich nicht auf »das erste Gehör« erschließende Bedeutung der eigenen Worte verborgen.

Da Interpretationen literarischer Texte im Gegensatz zu diesen selbst, denen man die Vielstimmig- und -deutigkeit der Musik in der Regel zugesteht, bis heute als verhältnismäßig eindeutige Texte aufgefaßt werden, war von Bab und ist von seinen Nachfolgern bis heute auch nichts anderes zu erwarten. Weder bestand damals noch besteht für heutige Interpreten die Notwendigkeit, sich Gedanken darüber zu machen, was ihre Leser – oder gar die Autoren, deren Werke sie deuten – aus ihren Worten heraushören beziehungsweise in sie hineindeuten könnten. Die im uneigentlichen – und unbewußten – Sinne mitschwingenden Unter- beziehungsweise Nebentöne ihrer Texte existieren in den Ohren der Deuter nicht, sofern sie deren Selbstbild nicht entsprechen. Ebenso taub erweisen sich die meisten von ihnen für die Nebentöne der gedeuteten Texte, auch und gerade dann, wenn sie von deren Autoren so kunstvoll und bewußt eingesetzt wurden wie von Jahn.

1.2 Kaysers Grundlegung zu einem akustischen Weltbild

1.2.1 Über Kaysers Hauptwerk *Der hörende Mensch*

Auf diesen Mangel an sinnlicher Erkenntnis vieler Leser und Deuter spielt Jahn mit der Bemerkung des Musiklektors Thygesen über die Blind- und Taubheit seines Kontrahenten an. Die Tatsache, daß diese Anspielung jahrzehntelang überlesen beziehungsweise überhört wurde, bestätigt im Nachhinein die sich in der eben analysierten Textpassage ausdrückende Befürchtung des Autors, auch *Fluß ohne Ufer* könne von den Lesern falsch und fragmentarisch aufgefaßt werden.

Noch tragischer wirkt sich die Blind- und Taubheit von Lesern und Deutern unter dem Gesichtspunkt aus, daß der dem fiktiven Thygesen zugeschriebene Satz: *Nicht tasten, nicht sehen können, habe eine schauerhafte Ähnlichkeit mit verschlossenen Ohren*, zugleich ein Verweis auf eine wichtige Quelle von *Fluß ohne Ufer* ist – auf das Hauptwerk des Harmonikers, Morphologen und Musiktheoretikers Hans Kayser, das 1932 unter dem Titel *Der hörende Mensch. Elemente eines akustischen Weltbildes* erschien.

Mit diesem Buch setzte Jahn sich, nachdem er bereits das erste 1924 erschienene Werk Kayzers *Orpheus: morphologische Fragmente einer allgemeinen Harmonik* zur Kenntnis genommen hatte, umgehend intensiv auseinander. Hierauf weist auch eine Textpassage in Rüdiger Wagners *Hans Henny Jahnn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel. Dichtung. Mythos. Harmonik* hin. In der 1989 erschienenen Studie untersucht Wagner erstmals ausführlicher den Zusammenhang von Jahns Werk mit dem Kayzers. Hierbei zitiert er aus einem Sitzungsprotokoll der Glaubensgemeinde Ugrino vom 25.1.1933: *Das von Jahnn zum Studium empfohlene Werk des Harmonikers Kayser »Der hörende Mensch« soll anhand des Leihexemplars – auch bei den nicht anwesenden Mitgliedern – möglichst rasch zirkulieren. Das Werk stellt eine Synthese der Jahnschen Arbeiten und Ideen und ein für eine gemeinsame Diskussionsbasis unerlässliches Kompendium dar.* (Vgl. Wagner, 132)

Dieser Hinweis entging Wagner zwar nicht, es wird sich jedoch zeigen, daß er die Bedeutung, die *Der hörende Mensch* für das in den selbstreferentiellen Passagen der *Niederschrift* zum Vorschein kommende ästhetische Selbstverständnis des Autors besitzt, weder in ihrer Tragweite begriffen noch entsprechend herausgearbeitet hat. Daher ist ihm wie allen bisherigen Interpreten auch der direkte Hinweis Jahns auf Kayser »im Roman selbst« entgangen: *Das Werk des lebenden Komponisten habe, in Gleichheit mit allen anderen Werken der Kunst, nur eine einzige Prüfung zu bestehen, sich als Antrag an den Geist der Besten unter den hörenden Menschen zu bewähren.* (Jahn, *Niederschrift I*, 663)

So faßt der Komponist Horn die Worte Thygesens zusammen und formuliert damit zugleich den Anspruch des Autors an Leser und Deuter seines »abendfüllenden Werkes«. Was die sogenannten »hörenden Menschen« – als einen von denen sich auch Jahn verstand –

auszeichnet, worin ihre Stärken gegenüber den nicht »hörenden Menschen« liegen und welches Weltbild sie haben, erfährt der Leser, der über einen entsprechend entwickelten Gehörsinn verfügt, durch die Lektüre von Kaysers Studie, auf die Jahn sich in *Fluß ohne Ufer* mehrfach deutlich und unmißverständlich bezieht (vgl. Kapitel 2.2).

Bevor der »hörende Mensch« anhand einiger zentraler Passagen aus der Einführung in die gleichnamige Studie vorgestellt wird, noch ein paar Worte über deren Autor Kayser, das Forschungsgebiet der Harmonik und die Berührungspunkte von Kaysers Forschungen mit dem orgelarchitektonischen und klangtektonischen Werk Jahns:

Bis ins Jahr 1933 arbeitete der studierte Musiker und promovierte Kunsthistoriker Kayser als Musiklehrer, Herausgeber und Publizist in Berlin. Nach der Machtergreifung emigrierte er mit seiner jüdischen Frau in die Schweiz, ließ sich bei Bern nieder und lebte dort als freischaffender Musiker und Forscher bis zu seinem Tod 1964. Seine Werke beeinflussten die Kompositionen Hindemiths, mit dem Kayser in persönlichem Kontakt stand, sowie *Das Glasperlenspiel* Hermann Hesses.

Ab 1967 wurden Kaysers Forschungen in dem an der Wiener Hochschule für Musik und darstellende Kunst begründeten Hans-Kayser-Institut für harmonikale Grundlagenforschung weitergeführt. Seit 2002 firmiert dieses unter dem Namen »Internationales Harmonik-Zentrum« und bietet an der Wiener Hochschule einen Aufbaustudiengang Harmonikale Grundlagenforschung an. Mit diesem führt das Wiener Institut nicht nur das Werk Kaysers fort, sondern auch das der griechischen Universalgelehrten der pythagoräischen Schule. Diese begründeten bereits vor zweitausendfünfhundert Jahren die Harmonik (von griech. *harmonía* = Ordnung, Fügung) durch ihre natur- und musikwissenschaftlichen Forschungen. Zentral war dabei die Entdeckung, die man bei Versuchen am Monochord machte, einem einsaitigen Musikinstrument, mit dem man systematisch das Wesen der Töne erforschte. Die Pythagoräer gelangten zu der bedeutsamen Erkenntnis, daß die Tonhöhe von der Länge der schwingenden Saite abhängt und sich Tonverhältnisse somit aufgrund von Längenverhältnissen in Zahlenverhältnissen ausdrücken lassen.

Die Grundlage der harmonikalen Studien Kayzers ist der aus der Antike überlieferte Gedanke der kosmischen Harmonie. Schon die Pythagoräer fanden heraus, daß die in der gesamten (belebten wie unbelebten) Natur vorkommenden Zahlenverhältnisse den (auch in der Obertonreihe enthaltenen) harmonischen Tonverhältnissen entsprechen – den Intervallproportionen der Zahlen eins bis sechs in folgender (zunehmend dissonanter) Reihenfolge: $1/2$ = Oktave, $2/3$ = Quinte, $3/4$ = Quarte, $4/5$ = große Terz, $3/5$ = große Sext, $5/6$ = kleine Terz.

Jeder Mensch empfindet diese Tonverhältnisse unabhängig vom persönlichen Geschmack und dem kulturellen Kontext als harmonisch und somit auch ästhetisch befriedigend. Der Harmoniker nun vermag durch Vertiefung seiner selbst in die Zahlengestalt der Welt »Ohren«-Zeuge der Symphonie zu werden, die sich unhörbar durch Mikro- und Makrokosmos webt. In Gestalt der harmonikalen Tonzahl offenbart sich ihm der Klang der Welt. Die Tonzahl ist eine Verhältniszahl und bildet den Grundbaustein der Schöpfung von der atomaren Struktur der chemischen Elemente bis hin zu den Planeten des Sonnensystems und deren Bewegungen mit-, nebeneinander und um die Sonne herum. Die rhythmischen und melodischen Strukturen sind Elemente des unhörbar mal harmonisch, mal disharmonisch erklingenden Universums.

Zugang zur Harmonik erhielt Kayser durch die Werke Keplers, mit denen er sich seit Beginn seines Studiums im Jahr 1920 intensiv beschäftigte. Keplers astronomische Erkenntnisse gehören zu den unumstrittenen, doch nicht unbedingt ästhetisch begriffenen Grundlagen der modernen Astrophysik. Weit mehr als Physiker war Kepler Musiker. Dies geht aus dem entsprechenden Kapitel über Astronomie in Kayzers *Der hörende Mensch* hervor (vgl. Kayser, 170f.). Bereits in seinem Frühwerk *Prodromus* (= Weltgeheimnis) beruft Kepler sich auf die Monchord-Versuche der Pythagoräer und die Entdeckung der Tonzahl. Sein eminent musikalisches Erkenntnisinteresse führte ihn im 1619 erschienenen Spätwerk *Harmonices Mundi libri V* (= Fünf Bücher zur Harmonik der Welt) sodann zur Erforschung der Planetenbewegungen und der Entdeckung der drei Kepler'schen Gesetze. Diese erweisen sich bei näherem Hinsehen als die in Zahlen ausgedrückte Quintessenz von Keplers Auseinandersetzung mit dem

Klang der Sphären. Nachdem Kayser die ersten vier Bücher der *Harmonices Mundi* als systematisch aus der Geometrie hergeleitete, »bis ins kleinste differenzierte Harmonielehre« vorgestellt hat (vgl. Kayser, 174), bemerkt er: *Das fünfte Buch endlich zeichnet den ungeheuren Kontrapunkt des Sonnensystems direkt in Notenköpfen auf; sein zahlenmäßiges Ergebnis ist das dritte Kepler'sche Gesetz!* (Kayser, 175)

Es lautet: *Die Quadrate der Umlaufzeiten verhalten sich wie die dritten Potenzen der großen Achsen.* (Kayser, 172)

Laut Kayser war dieses Gesetz für Kepler letztlich das Abfallprodukt eines umfassenden Hörerlebnisses, das diesem bei der Beschäftigung mit den Planetenbewegungen zuteil wurde. Es begann damit, daß Kepler den Bezug erkannte, den die in Zahlen ausdrückbaren Bewegungsverhältnisse der Planeten zu den ebenfalls in Zahlen ausdrückbaren harmonischen Tonverhältnissen aufweisen: *Von diesem Augenblick ab war Kepler geradezu berauscht. In seinem Werk treten mehr und mehr Notenbeispiele auf; die Melodie der Planeten, ihre Grundtöne werden notiert, der Kontrapunkt, den sie zusammen bilden, herausgeschält, und schließlich mündet diese kosmische Tonanalyse in einem ungeheuren Schöpfungsakkord aus, den das Planetensystem, allen Ohren unhörbar, unaßbar gleich einer Riesenorgel spielt.* (Kayser, 178)

Außer in der Astronomie erlebte die Harmonik in der frühen Neuzeit eine Renaissance auf dem Gebiet der bildenden Kunst und der Architektur. Künstler und Gelehrte wie da Vinci und Dürer griffen auf die Erkenntnisse der Antike zurück und entwickelten daraus Proportionslehren, die den Maßstab des Schönen wie des Wirklichen bilden sollten. In der Architektur kam die Harmonik vor allem im Kathedralenbau zum Einsatz. Kultiviert in den Bauhütten, drücken sich die antiken Erkenntnisse noch heute in den rhythmisch aufgeteilten und statisch austarierten Bauweisen mittelalterlicher Kirchen und Kathedralen aus.

All diesen von der Antike über die frühe Neuzeit und mit Goethes Urpflanze bis ins neunzehnte Jahrhundert tradierten harmonikalen Forschungsergebnissen und Weiterentwicklungen des antiken Gedankengutes trägt Kayser in seiner Studie Rechnung. Er kommentiert und ergänzt die Ergebnisse der zahlreichen namhaften Vorgänger durch eigene harmonikale Analysen in vielerlei Hinsicht. Neben Kepler als ihm geistig am nächsten stehenden Vorgänger bezieht

Kayser sich in *Der hörende Mensch* mehrfach auf einen ungleich unbekannteren Universalgelehrten des neunzehnten Jahrhunderts: Albert Freiherr von Thimus, der 1868 und 1876 die ersten beiden Bände seines unvollendet gebliebenen Lebenswerkes *Die harmonikale Symbolik des Alterthums* veröffentlichte. Damit trug Thimus bedeutend zur Systematisierung der Harmonik, zur Verfeinerung ihres analytischen Instrumentariums und zur Erhöhung ihrer analytischen Qualitäten bei. Aus einer in griechischen Quellen überlieferten arithmetischen Figur in der Gestalt des griechischen Buchstabens Λ (= Lambda), deren Bedeutung verloren gegangen oder jahrhundertlang falsch gedeutet worden sei, entwickelte Thimus das Lambdaoma (Abb. 1) oder Teiltonkoordinatensystem. Hierbei handelt es sich um eine geometrische Darstellung der harmonikalen Teil- beziehungsweise Obertonentwicklung (siehe auch Kapitel 2.2.2).

Der Berührungspunkt Jahnns mit der Harmonik und Kaysers Lebenswerk besteht in den harmonikalen Klangvorstellungen, die Jahnns unabhängig von Kaysers Studien auf dem Gebiet des Orgelbaus entwickelte. Jahnns gelangte dazu unter anderem auf dem Weg harmonikaler Analysen antiker und frühneuzeitlicher Kultbauten. Die Ergebnisse dieser Analysen legte er im ersten Teil einer geplanten mehrteiligen architekturtheoretischen Schrift dar. Diese erschien 1921 im Verlag der Glaubensgemeinde Ugrino unter dem Titel *Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst. Allgemeines; Schöpfungen der Baumeister. Teil I*. Im zweiten, Fragment gebliebenen Teil dieser Schrift: *Einige Elementarsätze der monumentalen Baukunst Teil II. Die ästhetische, rhythmische und materialbedingte Theorie des Gewölbes*, widmete sich Jahnns vor allem der spezifischen Konstruktionsweise von Sakralbauten. Diese waren für ihn, der in der Glaubensgemeinde Ugrino das Amt des Baumeisters inne hatte, historische Vorbilder für die von der Gemeinde geplanten Kultbauten in der Lüneburger Heide (siehe Kapitel 2.2.1). Die auf architektonischem Gebiet gewonnenen harmonikalen Erkenntnisse und »Klang«-Erfahrungen sowie die Struktur der analysierten Bauwerke übertrug Jahnns daraufhin prozessual eng miteinander verknüpft auf den Klangkörper der Orgel und den – wie sich zeigen wird – nicht minder klangvollen und räumlich vorstellbaren geistigen beziehungsweise Bedeutungsraum von Texten.

Hinsichtlich der Architektur von Bauwerken, Orgeln und Texten gelangte Jahn zu einem einheitlichen harmonikalen ästhetischen Ideal, das er auf den Gebieten der Text- und Orgelkonstruktion auch verwirklichte. Sowohl als Architekt wie auch als Orgelbauer war Jahn Autodidakt und ging von seinen Hörerlebnissen mit rhythmisch gegliederten natürlichen und künstlich geformten Gewölben aus. Er wertete den Orgelklang unter dem Gesichtspunkt einer Raumkomponente aus, die mit dem Ohr nicht wahrnehmbar ist, das Klangerlebnis jedoch stark beeinflusst (vgl. Kapitel 2.3.1). In der Mensurierung der Pfeifen und dem Aufbau des Klangkörpers verwirklicht sich dieser akustisch nicht nachweisbare Klangraum hörbar.

Im Orgelbau knüpfte Jahn an die gleichfalls an der antiken Harmonik geschulten klangästhetischen und -tektonischen Grundsätze der norddeutschen Barockorgelbauer an. Deren Klangideal, von dem zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nur noch wenige Orgelwerke zeugten, erwies sich aufgrund von Jahns Klanganalysen als Ergebnis einer praktischen Anwendung der harmonikalen Theorie. Die 1923 begonnene Restaurierung der von Scherer und Schnitger konstruierten Hamburger St.-Jacobi-Orgel überzeugte Jahn von der ästhetischen Überlegenheit der Barockorgel. Von ihrem Klangideal hatte man sich im neunzehnten Jahrhundert zugunsten der romantischen Orgel zunehmend abgewandt. So wurde Jahn neben Albert Schweitzer, dem Initiator, zu einem führenden Mitglied der Orgelreformbewegung der zwanziger Jahre. Diese entdeckte den Klang des Barock und die architektonischen Grundsätze vorromantischer Orgelbauer wieder und trug nach dem Zweiten Weltkrieg zur Bereicherung des gesamten europäischen Orgelbaus bei. Jahn selbst profitierte von dieser Entwicklung allerdings nicht (mehr dazu in Kapitel 2.3 und 3.1).

Wie sich zeigt, handelt es sich bei Jahn um eine sprachlich-musikalische Doppelbegabung, wie sie sich in der deutschen Geistes- und Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts selten findet und in wohl kaum einem anderen Fall auf beiden Gebieten so systematisch und mit so anschaulichen Ergebnissen aus- und weitergebildet wurde. Textstrukturen waren in Jahns Augen (und Ohren) Klangstrukturen und diese wiederum in Worten und Zahlen ausdrückbare musikalische Strukturen, wie Kayser sie in *Der hörende*

Mensch thematisiert. Daher bezieht Jahn auf sich in seinen orgelwissenschaftlichen Schriften wie auch in *Fluß ohne Ufer* auf Kayser – und in der *Niederschrift* explizit dort, wo Horns Lektor feststellt, die Werke des Komponisten hätten »in Gleichheit mit allen anderen Werken der Kunst, nur eine einzige Prüfung zu bestehen«, nämlich »sich als Antrag an den Geist der Besten unter den hörenden Menschen zu bewähren« (vgl. Jahn, *Niederschrift* I, 663).

Daß hier vor allem das innere, geistige und seelische Gehör gemeint ist, das es den »Besten unter den hörenden Menschen« ermöglicht, die nicht hörbare Musik von Kunstwerken aller Art wahrzunehmen, geht aus der Formulierung »in Gleichheit mit allen Werken der Kunst« hervor. Aus dieser Formulierung läßt sich darüber hinaus die Aufforderung des Autors heraushören, sein »abendfüllendes Werk« *Fluß ohne Ufer* »in Gleichheit mit allen Werken der Kunst« – und das heißt vor allem: in Gleichheit mit den musikalischen Werken des Ich-Erzählers – als durchwirkt von einer auf das erste Gehör nicht vernehmbaren, hier nun aber vernehmbar werdenden Musik aufzufassen.

Um eine Vorstellung davon zu gewinnen, welcher emotionalen Anstrengungen und weltanschaulichen Veränderungen es bedarf, um diese Musik laut und deutlich erklingen zu lassen, ist es sinnvoll, einen Blick in Kayser's *Der hörende Mensch* zu werfen. Der erste Satz der Studie lautet: *Unsere heutige Erkenntnis wird aus der Welt des Tastens geboren. Das Auge schaut nicht mehr in die Tiefen des Mikrokosmos und in die Weiten des Makrokosmos. Das Ohr hört nicht mehr jene geheimnisvollen Klänge, von welchen alte Weisheitslehren und die Werke großer Meister träumen. Wir leben in einer Welt des Begriffs.* (Kayser, 9)

Dieser »Begriff« wird durch das Greifen bestimmt. Das Weltbild des modernen Natur- und Geisteswissenschaftlers ist nach Kayser ein vom Tastsinn dominiertes, ein »haptisches« Weltbild (vgl. Kayser, 10f.). Seit der Aufklärung habe es sich in allen wissenschaftlichen Disziplinen durchgesetzt und als das einzig maßgebliche Weltbild etabliert. Eine – zum Teil unfreiwillige – Vorreiterrolle in diesem Prozeß spielte nach Kayser der Philosoph Immanuel Kant. Mit der an der Physis der Erscheinungen orientierten *Kritik der reinen Vernunft* habe er zur Etablierung des haptischen Weltbildes beigetragen. Die Aufklärungsphilosophie Kants, die dem philosophisch begrün-

deten Heils- und Machtanspruch der Kirche einst entscheidende Grenzen zog, beurteilt Kayser: *Die heroische und entsagungsreiche Tat Kants war die Zertrümmerung der Metaphysik alten Stils. Kant führte den gesamten, aus der Welt des Tastens und Greifens geborenen Begriffsapparat zurück auf die haptische Trias Raum, Zeit und Kausalität: wahrlich eine unerbittliche Konsequenz von nicht abzuschätzender Bedeutung.* (Kayser, 11)

Denn Kants »haptische Trias« gebot nicht nur dem metaphysischen Absolutismus der Kirche Einhalt, sie reduzierte das wissenschaftlich Erkennbare und intersubjektiv Überprüfbar fortan auch auf diese drei, zwar allen Menschen gemeinsamen, doch ausschließlich am Tastsinn orientierten Wahrnehmungsformen. Der Gesichtssinn mit dem Licht- und Farbempfinden und der Gehörsinn mit dem musikalischen und Klangempfinden (das in vielerlei Hinsicht, etwa im gleichzeitigen Vernehmen unterschiedlicher Töne im Widerspruch zu einer haptisch dominierten Raumwahrnehmung steht, die Zeitliches auf ein Nacheinander reduziert) hatten dem modernen Zeit- und Geschichtsbegriff nichts hinzuzufügen. Gesichts- und Gehörsinn wurden in die Domäne der Kunst verwiesen, die mit der Tätigkeit des Wissenschaftlers in dessen Augen nichts gemeinsam hat (vgl. Kayser, 9).

Zum Ausgleich für die mangelnde Sinnlichkeit der Welt, in der sich der moderne Wissenschaftler bewegt, setzt dieser seine sinnlich nur rudimentär erschlossene Welt absolut und erklärt sie zur einzigen wissenschaftlich erforschbaren Welt. Durch die Verleugnung seines Strebens nach metaphysischer Erkenntnis schafft er (auf den ersten Blick paradoxerweise, bei näherem Hinsehen jedoch als Folge des kirchlichen Mißbrauchs der Wissenschaften erkennbar) in dieser seiner Wissenschaft eine neue Religion, die – gleich der heiligen Dreieinigkeit – auf den Säulen Raum, Zeit und Kausalität beruht.

Über diese von Kant zwar nicht intendierte, aber mißverständlicherweise in seiner Philosophie angelegte wissenschaftliche Entwicklung bemerkt Kayser: *Die falsch verstandene Wertung dieser Trias, ihre einseitige Isolierung von der Welt des Du in die Welt des Ich, ihre Setzung als das schlechthin Einzige, Wahre, Seiende brachte der nachkantischen Philosophie jene verhängnisvolle Trennung von »Anschauungsformen und ›Ding‹ an sich«, in der sich Kants Erbe verlor.*

Hiermit bezieht Kayser sich auf die Begrifflichkeit in Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Dort heißt es unter der Überschrift *Allgemeine Anmerkungen zur transzendentalen Ästhetik*: *daß alle unsere Anschauung nichts als die Vorstellung von Erscheinung sei: daß die Dinge, die wir anschauen nicht das an sich selbst sind, wofür wir sie anschauen, noch ihre Verhältnisse so an sich selbst beschaffen sind, als sie uns erscheinen, und daß, wenn wir unser Subjekt oder auch nur die subjektive Beschaffenheit der Sinne überhaupt aufheben, alle die Beschaffenheit, alle Verhältnisse der Objekte in Raum und Zeit, ja selbst Raum und Zeit verschwinden würden, und als Erscheinungen nicht an sich selbst, sondern nur in uns existieren können* (vgl. Kant, 83).

Die vom Menschen wahrgenommenen Dinge sind Kant zufolge nicht die wirklichen Dinge, sondern nur die Vorstellungen, die das in den Kategorien Raum und Zeit im haptisch-physikalischen Sinne wahrnehmende Subjekt sich von diesen Dingen macht. Kant stellt fest: *Was es für eine Bewandnis mit den Gegenständen an sich und abgesehen von aller dieser Receptivität unserer Sinnlichkeit haben möge, bleibt uns gänzlich unbekannt. Wir kennen nichts, als unsere Art, sie wahrzunehmen, die uns eigentümlich ist, die auch nicht notwendig jedem Wesen, obzwar jedem Menschen, zukommen muß. Mit dieser haben wir es lediglich zu tun. Raum und Zeit sind die reinen Formen derselben, Empfindung überhaupt die Materie.*

Der mächtige, von der Kirche inthronisierte Weltenherrscher war mit diesen Worten zwar effektiv aus dem irdischen Paradies vertrieben und ins Reich des Glaubens verbannt – doch die Lücke, die das »Ding an sich« in Kants Weltbild bis heute markiert, führte dazu, daß sich das Tor zur höheren Erkenntnis im Rahmen der Wissenschaft schloß. Nicht Kant selbst verschloß diesen Zugang mit den Worten von den »Anschauungsformen« und dem »Ding an sich«. Denn daß sich dem Menschen das Wesen der Dinge nicht allein auf dem Weg der »Receptivität« – wie Kant formulierte – seiner »Sinnlichkeit« erschließt, heißt nicht unbedingt, daß ihm dieses Wesen prinzipiell verschlossen ist. Auf dem Weg der sinnlichen Erkenntnis, das heißt der nicht nur verstandesmäßigen, sondern auch seelischen Aus- und Bewertung des sinnlich Wahrgenommenen, läßt sich dessen Wesen erschließen; nur wies Kant den Weg dorthin nicht mehr: *Hatte man vergessen, daß die Kritiken nur Vorarbeiten zu einer eigentlichen »Metaphysik« waren, die Kant zeit seines Lebens zu schreiben beabsichtigte?*

Oder – so fragen wir heute – war es nicht vielmehr eine innere Folgerichtigkeit, daß Kant diese Metaphysik nicht schreiben konnte? (Kayser, 11)

Weil auch Kant in seiner Weltanschauung zu sehr an der Physis der Erscheinungen haftete und zwischen Wissenschaft und Erkenntnistheorie einerseits und Glaube und Kunst andererseits unterschied?

Wie dem auch sei, die von Kayser beklagte »verhängnisvolle Trennung von ›Anschauungsformen‹ und ›Ding an sich‹« macht den modernen Wissenschaftler glauben, zum Wesen der Dinge und damit auch zu sich und dem eigenen Wesen nicht vordringen zu können – gerade so, wie der Christ (solange er kein Mystiker war) vor der Aufklärung (in deren Folge die Wissenschaft das Primat der Religion ersetzte) geglaubt hatte, im Diesseits nicht zu Gott vordringen zu können.

Kayser stellt fest: *Freilich verliert, innerhalb dieses wissenschaftlichen Denkens, das Wort »Wahrheit« seinen Sinn.* (Kayser, 15)

Denn im Rahmen der latent religiösen naturwissenschaftlichen Weltanschauung vermag die Wahrheit nur eine den Kategorien Raum und Zeit entsprechende Täuschung zu sein – was sie aufgrund der falschen Bescheidenheit der Wissenschaftler, die einer geradezu vorsätzlichen Mißachtung der sinnlichen Erkenntnisfähigkeit des Menschen gleichkommt, auch ist.

Im Anschluß an das Zitat einer Rede Plancks aus dem Jahr 1929, in der auch dieser von *dem prinzipiell unerreichbaren Ziel einer Erkenntnis der realen Wirklichkeit* spricht, schreibt Kayser: *Die Außenwelt bietet dem Wissenschaftler eine Wirklichkeit ohne Wahrheit.*

Dem Physiker, Philosophen, Geistes- und Sozialwissenschaftler bleibt nur übrig, sich – gleich dem Geistlichen und Stellvertreter Gottes auf Erden – zum Sachverwalter der »prinzipiell« unerkennbaren Schöpfung zu machen, ihr in zahlreichen Varianten vorhandenes Inventar zu messen, zu zählen, in seine Bestandteile zu zerlegen und zu beschreiben. Denn – so Kayser – *eine Philosophie, die dem Physiker, dem Wissenschaftler eine Innenwelt ohne Wirklichkeit bietet* [und nichts anderes ist »dem Wissenschaftler« das vom »sehenden« und »hörenden Menschen« Geschaute und Gehörte] *ist für den an der Natur geschulten exakten Denker eine Absurdität.* Ist in seinen Ohren eine bodenlose, mystizistisch oder pseudo-künstlerisch anmutende Behauptung

tung. *Da verzichtet er lieber auf eine »Wahrheit« angesichts der sicheren Position, welche die Natur seinem Denken bietet.*

Daß diese »Natur« der wahren Natur der Dinge und des Menschen nicht entspricht, zeigen nicht nur die neuesten Ergebnisse der theoretischen Physik, die mit Einsteins Relativitätstheorie den bis dato linearen Zeitbegriff und das alte physikalische Weltbild erstmals nachhaltig erschütterten. Noch immer aber sickern diese Erkenntnisse nur langsam in das sich in überkommenen Vorstellungen weiterbewegende Bewußtsein vor allem der heutigen Geistes- und Sozialwissenschaftler.

Die Unangemessenheit des haptisch-naturwissenschaftlichen Weltbildes zeigt sich bis heute auch in den Naturwissenschaften stets dann, wenn es der in Quantitäten denkende und zerlegende Wissenschaftler mit dem organischen Leben zu tun bekommt: *Eines der Rätsel, welches das naturwissenschaftlich-exakte Denken immer wieder zu lösen versucht hat, obwohl es im Bereich des haptischen Denkens nicht gelöst werden kann, ist das Problem organischen Lebens. Die Hartnäckigkeit, mit der von wissenschaftlicher Seite immer wieder gerade dieses Problem ange schnitten wurde, hat ihren Grund. Überall stößt der Tastbegriff an Lebendiges, und seinem messenden Denken und Begreifen, selbst wenn sich dieses haptische Denken noch so sehr transzendiert und in reine Formalismen auflöst wie heute, ist gerade dieses Lebendige, dieses sich immer Verändernde ein Unheimliches, das er nie fassen kann.* (Kayser, 21)

Da er die Grenze zwischen Anorganischem und Organischem nicht kennt, die Kayser anhand einer deutlich verschiedenen Klangstruktur aufzuzeigen vermag (vgl. Kayser, 201f.), scheut der Haptiker selten davor zurück, den Untersuchungsgegenstand zu Forschungszwecken zu mißbrauchen und ihm notfalls das Leben zu nehmen, das in seinen Augen von unangemessen geringer Bedeutung ist: *Nur dann, wenn das Organische »tot« ist, hat der Tastbegriff Ruhe und Sicherheit, um seine Analyse zu beginnen. Kann er dies nicht, [weil ethische, doch wissenschaftlich nicht begründbare Grundsätze wie Menschen- und Tierrechte dagegen sprechen] so wagt er sich mutig an das Lebendige selbst, mißt, wägt und sezziert dieses Lebendige nach den gründlichen bisher bewährten Methoden seines Forschens. Auf Grund dieser Vivisektion kommt er dann zu Ergebnissen, die in den verschiedensten biologischen Theorien niedergelegt und genugsam bekannt sind.* Alle möglichen mit Geist und

Seele zusammenhängenden Phänomene wie Bewußtsein, Glaube, Liebe oder Begehren versuchen diese »genugsam bekannten biologischen Theorien« bis heute mit der Physis und der sogenannten naturhistorischen Entwicklung zu erklären.

Nicht nur dem modernen Bio- und Physiologen bereitet das organische Leben Schwierigkeiten. Jahnns ließ Lektor Thygesen seinen Kontrahenten nicht zufällig einen *Prosektor des Geistes* nennen und behaupten: *Die Verbesserungen des Herrn Professors enthüllten, heimtückisch deutlich, daß er etwas Lebendiges mit einer Leiche verwechselt habe.* (Jahnns, Niederschrift I, 664)

Denn was für die Auffassung des Naturwissenschaftlers vom organischen Leben gilt, gilt auch für die Auffassung des Geistes- und Kunstwissenschaftlers von dem Werk, das er analysiert. Ein Musik- oder Literaturwissenschaftler, der »kein Ohr« für die Lebendigkeit und Musikalität seiner Sprache hat, vermag auch nicht die des musikalischen und literarischen Kunstwerkes aufzufassen. Wie Bab erkennt er darin stets das amusikalische und aliterarische Stückwerk, das seine Analyse im Verhältnis zum organischen Ganzen des Kunstwerkes ist.

Folgerichtig setzt Kaysers Kritik am haptischen Weltbild unmittelbar an den zentralen Ausdrucksformen wissenschaftlichen Denkens und Handelns an: an der Sprache der Zahl und des Wortes (vgl. Kayser, 27f.). Auch Zahl und Wort sind für den am haptischen Weltbild orientierten Geistes- und Naturwissenschaftler normierte Größen: Worte sind ihm mit Ausnahme des Dichterwortes, dem er einen Sonderstatus zuweist, vor allem Mittel zur Verständigung und in diesem Sinne Träger einer weitgehend feststehenden, rein begrifflichen Bedeutung. Zahlen sind dem Haptiker Ausdruck von Mengen und Größen, auch wenn sie – wie etwa bei der harmonikalen Tonzahl – in einer augen- und sinnfälligen Beziehung zueinander stehen.

Ähnlich wie auf dem Gebiet der gesprochenen Sprache hinsichtlich der Dichtung läßt sich im Zuge der semantischen Abwertung der mathematischen Sprache eine Überbewertung der musikalischen Sprache und der Musik beobachten (siehe hierzu auch 1.2.2). Der unheilvollen Verlagerung und Abspaltung der musikalisch-ästhetischen Qualitäten aus der Sprache der Mathematik in die der Musik hofft Kayser mit einer entscheidenden Umwertung entgegenwirken

zu können. Er setzt bei der kleinsten Einheit an, die zur Vermehrung beziehungsweise Schöpfung des Symbolwertes der Zahlen in Betracht kommt: bei der sich im Zahlenverhältnis ausdrückenden Beziehung zweier Größen zueinander.

Bestätigt sieht Kayser sich in seiner Absicht dadurch, daß die Wertung der mathematischen Beziehung in der griechischen Arithmetik eine uralte, inzwischen in Vergessenheit geratene Tradition hat: *Die Griechen bezeichneten das Verhältnis, die Beziehung einzelner Strecken zueinander mit Logos; die natürliche ganze Zahl, also das heutige Beziehungselement, mit Arithmos! Hier wird der letzte, tiefste Sinn der »Beziehung« bereits in seiner größten Weite gefaßt, und man könnte fast sagen, es liege zwischen dieser Bedeutung des Wortes und seiner heutigen mathematisch-formalen eine Welt.* (Kayser, 26)

»Eine Welt«, die in Gestalt der harmonikalen Tonzahl (die »Arithmos« und »Logos« zugleich ist) deutlich wahrnehmbar und variabel erklingt und mit eintönigen Zahlen kaum etwas zu tun hat.

Was Kayser in seiner Studie über das Wesen der Zahl und der Zahlenbeziehung sagt, läßt sich auf das Wesen des Wortes übertragen. Dieses faßten die alten Griechen ebenfalls anders auf als das der Zahl und des Zahlenverhältnisses. Hiervon zeugt unter anderem der Beginn des in griechischer Sprache verfaßten Johannes-Evangeliums: *Im Anfang war der Logos* – was Luther mit: *Im Anfang war das Wort*, übersetzte. Tatsächlich bedeutet »Logos« das Wort einschließlich seiner Bedeutung im wertenden beziehungsweise wertschöpfenden Sinne. Darauf deutet die Bezugnahme des Evangelisten auf den Beginn der Genesis hin, deren erster Satz lautet: *Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde.*

Das Wort beziehungsweise der Satz, in dem es steht, ist in diesem Sinne eine Tatsache – und zwar sowohl, was seinen Gebrauch betrifft, als auch seine Auslegung. Nicht nur in dieser Hinsicht gleicht der »Logos«, das bedeutsame Wort, der harmonikalen Tonzahl: Wie die Zahl darin nur im Verhältnis zu einer anderen Sinn ergibt, so ergibt auch das Wort erst Sinn, wenn es im Verhältnis zu einem anderen steht, mit dem gemeinsam es den Logos, die tiefere Bedeutung des Wortes, bildet.

Die kleinste semantische Einheit besteht nicht nur in der mathematischen, sondern auch in der gesprochenen Sprache aus zwei bezie-

hungsweise drei Elementen: etwa Subjekt, Prädikat, Objekt oder Nominator, Kopula, Prädikator (sog. Elementarsatz). Dabei ist die von Kayser geforderte Wertung der Beziehung im »Prädikat/or« semantisch bereits angelegt.

Unter anderem aus diesem Grund wählte der Logiker und Sprachphilosoph Wittgenstein als »Motto« für den *Tractatus logico-philosophicus* Kürnbergers Worte: ... *und alles, was man weiß, nicht bloß rauschen und brausen gehört hat, läßt sich in drei Worten sagen.* (Vgl. Wittgenstein 1989, 8)

In »drei Worten« drückt sich das Wesen der Wahrnehmung aus. Auch Wittgenstein faßte Worte – ähnlich den griechischen Logikern – als »Tatsachen« auf: 3.142 *Nur Tatsachen können einen Sinn ausdrücken, eine Klasse von Namen kann es nicht.* (Wittgenstein 1989, 18)

Hierdurch wird das Wort – wie bei Kayser die Zahl – aus der Isolation seiner begrifflich normierten Bedeutung befreit. Die wesentlich tiefere wahre Wortbedeutung besteht in der Summe der Bedeutungen, die sich dem Wort- und Zahlengebilde unter logischen Gesichtspunkten zuschreiben lassen (mehr dazu unter 1.4). Im Gegensatz zur begrifflichen handelt es sich um die polyphone beziehungsweise polyvalente Bedeutung des Gesprochenen. Jeder, selbst der unpoetischste und unmusikalischste sprachliche Ausdruck verfügt darüber.

Da Kayser sich dessen bewußt war, machte er im nächsten Schritt den Vorstoß in Richtung einer Neubewertung und Umdeutung des gesamten sprachlichen – mathematischen wie gesprochenen – Ausdrucks: *Noch eine grundsätzliche, kategoriale Untersuchung haben wir zur Vorbereitung unseres neuen Weltbildes zu unternehmen, eine Untersuchung freilich, die der heutigen Wissenschaft nicht geläufig sein dürfte, die jedoch für die Betrachtung des nachfolgenden von allergrößter Wichtigkeit ist. Es handelt sich um die Zahl und das Wort, sowie um die Zurückführung dieser beiden Ausdrücke auf bloße Ausdrucksformen (nicht Anschauungsformen) der menschlichen Kulturäußerungen überhaupt.* (Kayser, 27)

Denn unabhängig von ihrem Gebrauchswert, davon also, daß sie Werkzeuge zur Beschreibung der Welt und aller möglichen Handlungen sind, sind Worte und Zahlen auch ein wesentlicher Ausdruck des Menschen und der Welt, sind sie Träger der Bedeutung des Handelns: *Wir können entweder sagen, daß Wort und Zahl bloße Schemata*

sind, Ausdrucksschemata, die sich erst nach und nach dem menschlichen Entwicklungszustand entsprechend jeweils verschieden gestalten, angefangen von den noch unartikulierten Lauten, der noch ganz primitiven Zurechtfindung in Maß und Zahl bis zu der differenzierten Ausbildung von Wort und Zahl, mit der wir heute uns ausdrücken. (Kayser, 28)

Doch selbst im unartikulierten Laut und einer einzigen Zahl ist das Moment der Bezeichnung und des Inbeziehung-Setzens schon enthalten, das sich noch heute in den formalen Grundelementen der Wort- und Zahlensprache ausdrückt. Kayser fährt fort: *Oder wir können sagen, daß der tiefste Sinn von Wort und Zahl, von Wertung und Beziehung bereits als Urbild den Augenblick der Weltschöpfung durchleuchtete, daß die jeweilige Gestaltung dieser Urbilder in den verschiedensten Stadien der Menschheitsentwicklung entsprechenden Ausdruck fand.*

Einen Beleg für den Urbild- und Elementarcharakter von Wort- und Zahlensprache – und für deren ursprüngliche Verwandtschaft – findet Kayser in der Tatsache, daß Worte, Zahlen und Noten (beispielsweise im Altgriechischen) noch Zeichen- und Bedeutungseinheiten bildeten (vgl. Kayser, 242). Erst mit der Zeit entwickelte sich die einheitliche Ausdrucksform zu den eigenständigen Formen der Mathematik, der Sprache und der Musik (vgl. Kayser, 241f.). Kayser bemerkt: *Auf den engen Zusammenhang von Wort und Zahl mit der Musik bei den Griechen weist Franz Dornseiff hin, wobei es scheint, als ob gerade die Beobachtung harmonikaler Zusammenhänge die Griechen zur Beschäftigung mit der Grammatik, also einer Fundamentaldisziplin des haptischen Wissenschaftsgebietes, geführt hätte.* (Kayser, 37)

Wobei die von den Griechen betriebene Grammatik (wie auch die Wittgensteins, der zur Musik und zur Literatur Zeit seines Lebens große Affinität hatte) eher einer Beschreibung der musikalischen Strukturen der Sprache gleichkam. Von diesen sehen moderne Sprachwissenschaftler meist ab. So auch der Philologe Franz Dornseiff in seiner Studie *Das Alphabet in Mystik und Magie*, die 1925 erschienen war und aus der Kayser eine Passage zitierte, um zu zeigen, daß nicht jedem, der um die ursprüngliche Bedeutungseinheit von Wort, Zahl und Note weiß, auch die Bedeutung dieser Tatsache klar ist. Dornseiff hatte geschrieben: *Von der Musik her sind die Pythagoräer zur aufmerksamen Beschäftigung mit der Buchstabenwissenschaft der Grammatik gekommen. Quintilian, instit. orat. I, 10, 17 drückt dies so aus: »Ar-*

chytas atque Evenus etiam subjectam grammaticen musicae putaverunt. « Sie rechneten die Grammatik zur »Musik«. (Vgl. Kayser, 37)

Wer um das musikalische Wesen der Sprache weiß, den wundert dies nicht. Doch Dornseiff leuchtete es nicht unbedingt ein. Hierauf deuten die distanzierenden Anführungszeichen um das Wort »Musik« hin. In diesen deutet sich auch bereits eine eklatante Fehleinschätzung Dornseiffs bei der Bewertung der Ergebnisse des pythagoräischen Monochord-Experimentes an: *Die ungeheure Entdeckung des Pythagoras, daß die musikalische Tonhöhe von der Länge der tönenden Saite abhängt, hat die Mitlebenden geradezu berauscht und wie kaum jemals ein anderer naturwissenschaftlicher Fund das Denken Späterer bestimmt. Die Töne hatten sich als verkörperte Zahlen herausgestellt, die qualitativen Unterschiede waren auf quantitative zurückgeführt.* Als Quintessenz formuliert Dornseiff: *Der tiefe Sinn der Musik ist, daß sie Klang gewordene Zahl ist.*

Gegen diese Auffassung erhebt Kayser im Anschluß an das Zitat Einspruch: *Gewiß war das Experiment des Pythagoras die eigentliche Geburtsstunde der »Wissenschaft« im heutigen Sinne. Aber man darf nicht übersehen, daß die Entdeckung der Ton-Zahl für die Pythagoräer wie Platoniker nicht nur die qualitativen (Tonempfindung, Seelisches) Unterschiede auf quantitative (Saitenlänge, Maßzahl) zurückführte, sondern daß – und dies war für die Alten das Entscheidende – umgekehrt hiermit der Beweis geliefert war, daß Quantitives (Haptisches) sich empfinden läßt. Dieses war es, was die damaligen Menschen »berauschte«; dies bedeutet aber bereits die Überwindung der Haptik.*

Die »Überwindung der Haptik« markierte nicht nur den Beginn der harmonikalen Forschungen, sondern auch den der mystischen Vertiefung in die Zahlengestalt der Welt und den Beginn des »Hörens« der ihren Formen innewohnenden Klänge. Diese nahm Dornseiff trotz seiner Mystik-Studien offenbar nur eingeschränkt oder gar nicht wahr.

Auch auf dem Weg der Worte ist es möglich, sich in die Klänge der Schöpfung – der natürlichen wie der menschlichen – zu vertiefen. Durch die Verhältnismäßigkeit der Form- und Bedeutungselemente der Sprache, die denen der Welt entsprechen, vermag der Mensch der Welt auch habhaft zu werden, vermag er sie zu empfinden, ihre

Bedeutung und die aller Handlungen, auch der sprachlichen, aufzufassen.

In dieser Hinsicht sind die vielzitierten und -gedeuteten letzten Sätze des *Tractatus logico-philosophicus* bedeutsam, die Wittgenstein auch im *Vorwort* nochmals aufgreift (vgl. Wittgenstein 1989, 9). Wittgenstein schreibt: 6.54 *Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)* (Wittgenstein 1989, 85)

Wer Wittgenstein »verstanden« hat, wird dessen »Sätze« unter anderem (vgl. 1.4) deshalb als »unsinnig erkennen«, weil sie den Reichtum ihrer Bedeutung, bedingt durch ihre Form, nur verhältnismäßig eindeutig zum Ausdruck bringen können. Um die tiefere Bedeutung zu erfassen, kommt der Leser nicht umhin, sich in einem möglichst reflektierten Deutungsakt von der ein- und daher so »unsinnigen« Bedeutung der Sätze zu lösen: *Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.*

7 Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

Hinter der gerade in diesem Zusammenhang von Interpretieren so häufig beklagten »Grenze des Sagbaren« beginnt allerdings auch das Reich der »richtigen« – und das heißt wiederum: im Rahmen der Form möglichen – Deutung und des »Verstehens« von Wittgensteins »Sätzen«. Dieses Reich beschreibt er im Tagebuch von 1930-32 knapp, aber treffend: *In einem Satz steckt soviel als dahinter steht.* (Wittgenstein 1997 I, 51)

Dies aber bedeutet keineswegs, daß die Sätze Wittgensteins oder anderer beliebig deutbar sind. Ihr Bedeutungsraum ist insofern klar begrenzt, als Deutungen, die unter logischen Gesichtspunkten »hineinpassen«, niemals die einzig wahren sind. Die wahre Bedeutung besteht vielmehr in der Gesamtheit aller möglichen Deutungen. Diese zu überblicken ist freilich schier unmöglich. – Immerhin: Gelingt es dem Deuter, über die verhältnismäßig einfache Form zur Mannigfaltigkeit der Bedeutung vorzudringen, erweist sich die »Leiter«, die er laut Wittgenstein »wegwerfen muß«, als Himmelsleiter zum bestmöglichen Verständnis. Wer sie im Schweiß seines Angesichts erklimmen hat, wird sie oben beziehungsweise »hinter den Worten« angekommen, in guter Erinnerung behalten.

Die Vieldeutigkeit der Sprache war auch Wittgensteins Zeitgenosse Kayser ein Begriff. Wenngleich er sie im Gegensatz zu Wittgenstein anhand der historischen Sprach- und Bedeutungsentwicklung feststellt: *Gerade die »Entwicklung« der heutigen Sprache, des Neuhochdeutschen aus dem Mittelhochdeutschen und Althochdeutschen, des Neufranzösisch aus dem Altfranzösisch usw. zeigt ja aufs deutlichste, daß der eigentliche Sinn eines Wortes nicht in seiner momentanen Bedeutung besteht, sondern, daß das Wort kategorische Bedeutung hat, daß sein eigentlicher Sinn viel tiefer liegt, nämlich in einer allgemeinen Wertungssphäre, die hinter jedem verbalen Ausdruck als Urbild steht und die zuletzt aus tonalen Urbildern entspringt.* (Kayser, 29)

Der in der Deutbarkeit des Gesprochenen bestehende variable Klang beziehungsweise Tonfall ermöglicht es dem Menschen also prinzipiell, die tiefere Bedeutung zu erfassen und den Wahrheitsgehalt des Gesprochenen einzuschätzen. Da der Haptiker kein Ohr für diese Form der Sprachmelodie hat, fällt ihm dies schwer. Die von tiefem Mißtrauen gegenüber den elementaren Ausdrucksmitteln geprägte Haltung des sinnlich-emotional und damit in gewisser Hinsicht auch akustisch tauben Menschen beschreibt Kayser: *»Mit Worten läßt sich trefflich streiten« – und mit der Zahl alles beweisen.* (Kayser, 31)

Ein solcher Mensch ist, was die ästhetische und moralische Qualität seiner Ausdrucksmittel betrifft, verunsichert und vermag Erkenntnisträchtiges von hohlen Phrasen nicht zu unterscheiden: *Ein Wort- und Zahlgerippe kann man natürlich überall hinstellen, wo es einem beliebt. Ist jedoch noch Fleisch und Blut um das Knochengüst und pulsiert gar noch das Leben darin, so wird die Sache bedeutend schwieriger. Das Tastgefühl versagt und anderen Kriterien muß der Platz geräumt werden.*

Sind diese »Kriterien« nicht vorhanden, geschieht, was Jahn in der *Niederschrift* hinsichtlich des Umgangs des Musikkritikers mit Horns Kompositionen beschreibt und was sich bis heute hinsichtlich des Umgangs der Leser und Deuter mit Jahnns Textkompositionen beobachten läßt: Sie »tasten« nach der Bedeutung der Worte, wie der Musikkritiker in Horns Partituren nach dem Klang der Tonfolgen »tastet«, und sehen beziehungsweise hören in der dem Textcorpus entnommenen Bedeutung stets die wahre. Daß die vermeintliche Bedeutung in Wirklichkeit eine Deutung ist, die sich mehr oder we-

niger in den Interpretationsspielraum der Noten- und Schriftzeichen fügt, ahnen derart an der Physis der Erscheinung haftende Leser und Deuter nicht. Sie müßten erst ein Gehör für die Vieldeutigkeit beziehungsweise Musikalität der eigenen Sprache erwerben, um die Horns und seines Schöpfers Jahn »verstehen« zu können.

Daß diese Musikalität, unabhängig davon, ob vom Sprecher wahrgenommen oder nicht, vorhanden ist – und zwar nicht nur beim Musik- und Literaturwissenschaftler, sondern auch beim Naturwissenschaftler – lehrt Kayser in *Der hörende Mensch* ebenfalls.

1.2.2 Zur Musikalität und Deutbarkeit der wissenschaftlichen Sprache

Hier faßt Kayser die projektive Beziehung des Physikers Helmholtz zur Musik ins Auge. Kayser schreibt und bezieht sich damit auf Dornseiffs Überbewertung des Quantitativ-Begrifflichen gegenüber dem Qualitativ-Empfindbaren: *Wenn nun im Verlauf der Geschichte dieses letztere Moment zu Gunsten des ersteren, zurückgedrängt wurde, ja fast verloren ging, und wenn wir gerade dieser unbedingten Vereinseitigung den ungeheuren Aufschwung des wissenschaftlichen Weltbildes, zugleich aber auch die unendliche Verkümmern der Empfindungswelten »verdanken«, so zeigt gerade die Quelle dieser Entwicklung, daß dem derzeitigen Zustand wieder eine Entwicklungsphase folgen werde, in der sich Quantitatives und Qualitatives die Waage halten.* (Kayser, 38)

Ob sich »eine« solche »Entwicklungsphase« »wieder« einstellen wird, bleibt in Anbetracht der Frage, ob es jemals eine vergleichbare gab, dahingestellt. *Daß dem »Ton« unter diesen Umständen eine erneuerte Aktualität zukommen muß, fühlte selbst ein innerhalb des haptischen Weltbildes so stark verankerter Forscher wie Helmholtz aufs deutlichste. In seiner »Lehre von den Tonempfindungen« sagt Helmholtz ausdrücklich: »Die Musik steht in einem viel näheren Verhältnis zu den reinen Sinnesempfindungen als sämtliche übrigen Künste«, und an verschiedenen Stellen dieses Werkes wird auf die Wichtigkeit der Tonuntersuchungen im Gegensatz etwa zu Farb- oder anderen Untersuchungen hingewiesen.*

Kayser gibt zu bedenken: *Viel wesentlicher als alle Nachweise dieser oder ähnlicher Art, welche für eine Erneuerung der Tonuntersuchungen sprechen,*

ist die genaue Beobachtung des heutigen, vorwiegend haptisch infizierten Weltbildes selbst.

Denn viel mehr als auf die Musik im haptischen, das heißt akustischen Sinne, kommt es Kayser auf die mit den Ohren allein nicht wahrnehmbare Musik an. Von ihr sind – wie Kayser »hört« – auch Helmholtz' eigene Äußerungen geprägt. Dieser selbst aber vernahm sie offenbar um so weniger, je empfänglicher er für die hörbare Musik war. Kayser schreibt: *Lassen wir einmal die angeblich musikalische Herkunft des begrifflich-wissenschaftlichen Weltbildes außer acht, lassen wir diese Meinung eines gut beobachtenden Philologen auf sich beruhen.* Nicht zufällig setzt Kayser hier einen Punkt. Die dadurch entstehende Pause gibt dem Leser Gelegenheit, in Helmholtz' Worte hineinzuhören und das schließlich präsentierte Ergebnis Kaysers besser zu verstehen. Nach dem Punkt fährt Kayser fort: *So dürfte es sich zeigen, daß gerade dieses heutige Weltbild von einer eminenten Musikalität ist, wenn wir es nur vorurteilslos betrachten – von einer latenten Musikalität freilich, die, weil sie ihre eigentliche Erfüllung in einer reinen akustischen Weltschau noch nicht gefunden hat, weil sie gewissermaßen überall nur die Saitenlängen und -spannungen mißt und den Ton nicht hört, eben dadurch die haptische Dynamik und Rhythmik so außerordentlich intensiviert.*

Helmholtz, heißt dies in anderen Worten, hörte nicht, daß seine vermeintlich so objektive wissenschaftliche Feststellung, die Musik stehe »in einem viel näheren Verhältnis zu den reinen Sinnesempfindungen als sämtliche übrigen Künste«, eine Idealisierung der hörbaren Musik auf der Grundlage seines eigenen defizitären musikalischen Selbstbewußtseins war.

Hierauf deutet nicht nur die im selben Zuge von ihm vorgenommene Herabsetzung der anderen Künste hin, die in seinen Augen beziehungsweise Ohren seiner eigenen »Kunst« näher standen (er empfand sie als den eigenen wissenschaftlichen Untersuchungen offenbar vergleichbar unästhetisch). Auch in der absoluten Konzentration auf die akustische Beschaffenheit des Tones deutet sich Helmholtz' defizitäres musikalisches Selbstbewußtsein an. Mit der Akustik täuscht sich der Haptiker über das musikalische Wesen seiner wissenschaftlichen Tätigkeit hinweg, beziehungsweise über den Lärm, den er damit verursacht: *Die Auflösung der Naturgesetze in Funktionsformeln und dynamische Beziehungen, die Quantelung der Materie in*

Kräfteeinheiten, der ungeheure Expansionsdrang von Technik und Wirtschaft, das Wesen der »Forschung an sich«, die Überwindung von Raum und Zeit, Geld- und Machtpolitik, Tempo und moderne Sachlichkeit, alles geladen mit Energie und Willensimpulsen, jeder einzelne Mensch sofort bereit, um des Geldes, des Berufes, einer Idee, einer Utopie willen den Himmel zu stürmen – dies alles ist für den, der sich tiefer mit den Tongesetzlichkeiten vertraut gemacht hat, Musik, Musik allerdings in ihrer fessellosesten, ungebändigsten, nur haptisch-be-grifflich explodierenden Form.

Kaysers Anspruch, die vermeintlich so sachliche wissenschaftliche Tätigkeit einmal unter ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten geht mit einem hohen moralischen Anspruch einher. Erst wenn der Mensch den von ihm produzierten Lärm als solchen wahrnimmt, ist er in der Lage, manche in den Ohren schmerzende Tat zu unterlassen: *Denn es kommt nicht darauf an, die Welt zu erklären, sondern es kommt darauf an, das Denken so zu gestalten, daß die Welt geändert werden kann.* (Kayser, 44)

Die Umgestaltung des haptischen Denkens führte Kayser auf dem ihm vertrauten Gebiet der Musik und der Mathematik durch. Er hoffte, durch eine Umwertung des Zahlenbegriffes zur angestrebten Umgestaltung in Richtung eines dem Wesen des Menschen und der Schöpfung angemesseneren musikalischen und somit auch akustischen Weltbildes beizutragen.

Daß sein Anspruch prinzipiell weiter reichte, geht aus folgender Textstelle hervor: *Wir rekapitulieren kurz. Beziehung und Wertung erkennen wir in ihren Ausdrucksformen Zahl und Wort als Kategorien allgemeinsten Art menschlichen Sich-Zurechtfindens. Sie sind Erkenntnismittel erster Ordnung der menschlichen Fähigkeiten überhaupt. Wenn sich ihrer die begriffliche Epoche, in der wir heute leben, nur rudimentär oder höchst einseitig bediente, so steht einer Weltanschauung, welche die Haptik abzulösen trachtet, nichts im Wege, diese beiden Ausdrucksformen in einer umfassenderen Art anzuwenden.* (Kayser, 32)

Hinsichtlich seines Projektes einer »umfassenderen Anwendung« der Zahlen bemerkt Kayser: *Daß dies nur durch eine gewisse Transformation der Zahl, der heute vorzüglich angewandten haptischen Beziehungszahl in eine Wertungszahl, möglich ist, sollen die nachfolgenden Untersuchungen zeigen. Es wird sich dabei herausstellen, daß, ebenso wie die Wertung*

»bezogen«, die Beziehung »gewertet« werden kann, daß also sowohl Zahl als Wort schon dadurch ihrer Isolierung enthoben werden können.

Auf praktische Weise, indem Kayser Worte verwendete, um seine mathematisch-musikalischen Erkenntnisse verständlich darzulegen, »enthob« er das »Wort« in der Tat seiner »Isolierung«. Direkt im Anschluß an die zuletzt zitierten Worte bemerkt er jedoch: *Immerhin werden wir in der Hauptsache diese Transformation nur auf die Zahl anwenden und, in Hinsicht auf das Vorhaben dieses Buches, sagen: »Das Wort sie sollen lassen stahn« –; denn vorläufig bleibt es noch zur Deutung seines inneren Sinnes die Domäne des Dichters, dem wir weder vorgreifen können noch wollen.*

Das »Vorhaben dieses Buches« wird es sein, die von Kayser in Bezug auf die Zahl durchgeführte »Transformation« in Bezug auf das Wort vorzunehmen – »das Wort«, mit dem Luther den »Logos« des Johannes-Evangeliums übersetzte.

Vollständig heißt die von Kayser zitierte Textstelle aus dem Choral *Eine feste Burg ist unser Gott ...*, dessen Text ebenfalls von Luther stammt:

Das Wort [Gottes] sie sollen lassen stahn

Und kein 'Dank [= Gedanken] dazu haben. (Luther, 6)

Frei ins moderne Deutsch übersetzt, heißt dies: *Sie sollen das Wort für sich sprechen lassen und in seiner Bedeutung nicht festlegen.* Denn solange der von Kayser so geschätzte »Dichter« in der »Domäne« seiner vieldeutigen Sprache »isoliert« ist, ist sein »Wort« wirkungslos gegen das derer, die sich seiner Bedeutung bemächtigen. Erst die Feststellung, daß auch das »Wort« der Exegeten vieldeutig ist, ermöglicht eine entsprechende Auslegung des Dichterwortes. Dieses vermag zum Bannspruch gegen das Böse zu werden, das dem biblischen, dem dichterischen und dem nicht-dichterischen Wort ebenso inneohnt wie das Gute.

Nicht zufällig bedient Kayser sich im Zusammenhang mit der Umwertung des Wortes in ein Tonwort des Wortes »vorläufig«. Es war ihm klar, daß es nicht dem »Dichter« vorbehalten ist, »den inneren Sinn des Wortes zu deuten«. Doch weigerten sich wenigstens einige »Dichter« – im Gegensatz zu den meisten Literaturwissenschaftlern – bisher nicht, die »Deutung seines inneren Sinnes« vorzunehmen. Es wird – vor allem im Sinne des »Dichters« und seines häufig so

mißverstandenen »Wortes« – Zeit, daß sich dies ändert: daß auch die Literaturinterpreten sich mit der tieferen Bedeutung ihrer Worte auseinandersetzen.

Diese Untersuchung setzt die Arbeit Kaysers fort und bezieht sich dabei auf die Worte fiktionaler literarischer Texte ebenso wie auf die nicht-fiktionaler wissenschaftlicher und literaturkritischer Texte.

In diesem Zusammenhang läßt sich vorab bereits feststellen, was Kayser hinsichtlich Helmholtz' Ton-Untersuchungen im Verhältnis zum Untersuchungsgegenstand, der Musik beziehungsweise dem hörbaren Ton, feststellt: Auch für Literaturwissenschaftler und -kritiker sind die Texte, die sie deuten und beurteilen, in erster Linie Projektionsfläche für die eigene hermeneutische Tätigkeit. Unreflektiert übertragen die Wissenschaftler die ihnen selbst weitgehend unbewußten Denk- und Empfindungsmuster auf die literarischen Texte und schreiben sie deren Autoren zu. Begünstigt wird die mangelnde Reflektiertheit des hermeneutischen Vorgehens dadurch, daß bis heute sowohl in Bezug auf Sachtexte als auch auf literarische Texte verbindliche Deutungs- und Beurteilungskriterien fehlen. In der Regel gilt der Sachtext als nicht deutbar, der literarische als geradezu beliebig deutbar, so daß eine wissenschaftliche Selbstreflexion obsolet erscheint und Verwechslungen zwischen eigenem und fremdem Text vorprogrammiert sind.

1.3 Über den Einfluß der Psychoanalyse auf die literaturwissenschaftliche Hermeneutik

1.3.1 Freuds Interpretation der Schicksalstragödie *König Ödipus*

Nirgendwo zeigen sich die auf unbewußten Übertragungsprozessen basierenden Verwechslungen zwischen Eigenem und Fremdem offensichtlicher als in den Texten derer, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die unbewußten Regungen des Menschen zum Vorschein zu bringen.

Dieses Ziel verfolgt die Psychoanalyse seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. An die Ergebnisse psychoanalytischer Untersuchungen knüpft diese Studie an. Zugleich aber wird sie zeigen, daß die Psychoanalytiker ihre Beobachtungen bisher teilweise falsch deuteten.

ten und im Ergebnis daher auch nicht effektiv praktisch anwenden konnten.

Eine Reihe psychoanalytischer Hypothesen werden hier und in den nächsten Kapiteln in Frage gestellt. Aufgrund der Infragestellung wird ein neues, nicht zufällig unbeackertes psychoanalytisches Forschungsgebiet erschlossen: der Text des Analytikers selbst. Anhand dessen nämlich lassen sich bestens die psychischen Prozesse beobachten, die Analytiker und Tiefenpsychologen in der Regel an ihren Studienobjekten beobachten: dem Leben psychisch Kranker und den Texten von Künstlern und Dichtern.

Von Beginn an waren der literarische Text und sein Autor Gegenstand psychoanalytischer Untersuchungen. Die Untersuchung selbst hingegen, das heißt die psychoanalytische Textinterpretation, wurde einer näheren Untersuchung nicht für wert erachtet. Unter dem Gesichtspunkt, daß Texte wissenschaftlicher Hermeneutik als weitgehend frei von metaphorischer Bedeutung aufgefaßt werden, ist dies zwar nicht verwunderlich; angesichts der gesellschafts- und sozialkritischen Ansprüche der Psychoanalyse handelt es sich allerdings um ein bemerkenswertes Versäumnis. Im Rahmen der psychoanalytischen Lehre ist es eine tradierte Konstante, wie die Spezialisierung der Psychoanalyse auf die Interpretation literarischer Texte.

Bei nicht-fiktionalen Texten beschränkte schon Freud sich auf die Deutung singulärer Phänomene wie etwa das Verschreiben, dem er sich in der Studie *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum* widmete. Bereits in seiner ersten bahnbrechenden Studie hingegen, der 1899 erschienenen *Traumdeutung*, führte Freud die erste psychoanalytische Literaturinterpretation durch. Diese und die folgenden prägten entscheidend die bis heute praktizierte Methodik der psychologisch orientierten Literaturwissenschaft.

Die erste psychoanalytische Literaturinterpretation erfolgte in Verbindung mit dem Ödipuskomplex, der seinen Namen durch Sophokles' Tragödie *König Ödipus* erhielt. Diese basiert auf dem griechischen Ödipus-Mythos: Über Ödipus, den verstoßenen Sohn des Königs von Theben, wird schon vor der Geburt der Fluch ausgesprochen, er werde eines Tages seinen Vater ermorden und mit seiner Mutter eine Familie gründen. So kommt es nach einigen scheinbar

zufälligen Ereignissen auch. Auf dem Weg nach Theben ermordet Ödipus im Affekt einen Mann, der sich später als sein Vater Laios erweist. Vor seinem Eintreffen in Theben löst Ödipus das Rätsel, mit dem die Sphinx die Bürger der Stadt tyrannisiert. Aufgrund dieser Bedrohung machte Laios sich zuvor ratsuchend auf den Weg zum delphischen Orakel und wurde unterwegs von Ödipus getötet. In der Stadt erklärt man sich das Verschwinden des Königs fortan mit einem Raubüberfall. Zum Dank für die Befreiung von der Sphinx ernennen die Bürger Ödipus zum neuen König und belohnen ihn mit Laios' Witwe Jokaste – Ödipus' eigener Mutter.

Zur Zeit der Dramenhandlung ist Ödipus bereits seit Jahren mit Jokaste verheiratet und hat vier Kinder gezeugt. Infolge seines ungezügelteren Verbrechens wird das thebanische Volk von einer Seuche heimgesucht und wendet sich hilflos an Ödipus, der Theben schon einmal rettete. Ödipus läßt auf den Rat des Schwagers Kreon hin den blinden Seher Teiresias herbeirufen, der ihm die Wahrheit über die Tat ins Gesicht sagt. Ungläubig schickt Ödipus Teiresias weg und verdächtigt sodann Kreon, ihn vom Thron stürzen zu wollen (vgl. Sophokles 1957, 124f.). Dieser hat Ödipus die Nachricht vom Zorn der Götter aus Delphi überbracht, an deren Wahrhaftigkeit Ödipus nun ebenfalls zweifelt. Doch vermag sein Versuch, sich auf Kreons Kosten aus der Affaire um Laios' Tod zu ziehen, nicht zu verhindern, daß Ödipus die Wahrheit schließlich erkennt und sich bestraft, indem er sich die Augen aussticht und das Königsamt niederlegt.

Freud war der Auffassung, in Ödipus' Verzeiflung komme die des Kindes zum Ausdruck, das sich in jenem von ihm entdeckten psychischen Grundkonflikt, dem sogenannten ödipalen Konflikt, befände. In einer bestimmten Phase der Kindheitsentwicklung, so Freud, werde jeder Mensch von Todeswünschen gegen den gleichgeschlechtlichen und sexuellem Verlangen nach dem gegengeschlechtlichen Elternteil geplagt. Viele Menschen würden als Erwachsene krankhaft in dieses Stadium ihrer Kindheit zurückfallen und den noch virulenten Konflikt in die Beziehung zu anderen Menschen übertragen (vgl. Freud 1988, 221f.).

Für Freud war das inzwischen vielfach hinterfragte Phänomen »Ödipuskomplex« eine wissenschaftliche Tatsache. Er ging davon aus,

daß bereits Sophokles und die alten Griechen davon betroffen gewesen seien und sich – etwa in Gestalt der Tragödie *König Ödipus* – damit auseinandergesetzt hätten: *Das Altertum hat uns zur Unterstützung dieser Erkenntnis einen Sagenstoff überliefert, dessen durchgreifende und allgemeingültige Wirksamkeit nur durch eine ähnliche Allgemeingültigkeit der besprochenen Voraussetzung aus der Kinderpsychologie verständlich wird.* (Freud 1988, 222)

Daß die Ergriffenheit des Publikums in Anbetracht des Stückes auf anderes zurückzuführen sein könnte als verdrängte Kindheitsgefühle, konnte Freud sich nicht vorstellen. Wie Ödipus die Lösung des Rätsels der Sphinx, so glaubte auch Freud im Ödipuskomplex die Lösung des Rätsels der dauerhaften Wirkungsmacht jener antiken Tragödie gefunden zu haben: *Wenn der König Ödipus den modernen Menschen nicht minder zu erschüttern weiß als den zeitgenössischen Griechen, so kann die Lösung wohl nur darin liegen, daß die Wirkung der griechischen Tragödie nicht auf dem Gegensatz zwischen Schicksal und Menschenwillen ruht, sondern in der Besonderheit des Stoffes zu suchen ist, an welchem dieser Gegensatz erwiesen wird. [...] Sein [Ödipus'] Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon.* (Freud 1988, 223)

Den Leser der *Traumdeutung*, der sich an keinen dieser »Träume« erinnern kann, »überzeugt« der *Ödipus*-Deuter Freud höchst persönlich: *König Ödipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit. Aber glücklicher als er [Ödipus], ist es uns seitdem, insofern wir nicht Psychoneurotiker geworden sind, gelungen, unsere sexuellen Regungen von unseren Müttern abzulösen, unsere Eifersucht gegen unsere Väter zu vergessen.*

Hiermit stellt Freud dem Leser ein Attest über sein gesundes Seelenleben aus und vermittelt ihm das Gefühl, über den »Psychoneurotiker« und dessen literarisches Abbild Ödipus erhaben zu sein: *Vor der Person, an welcher sich jener urzeitliche Kindheitswunsch erfüllt hat, schauern wir zurück, mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, welche diese Wünsche in unserem Innern seither erlitten haben.* Doch wehe dem, der sich, gleich Ödipus, weigert, der von Freud verkündeten Wahrheit

über die zwar vergessenen, doch ganz und gar realen frühkindlichen Leidenschaften ins Auge zu sehen: *Während der Dichter in jener Untersuchung die Schuld des Ödipus ans Licht bringt, nötigt er uns zur Erkenntnis unseres eigenen Innern, in dem jene Impulse, wenn auch unterdrückt, noch immer vorhanden sind.*

In Sophokles' Namen versucht Freud den Leser der *Traumdeutung* von der Existenz des ödipalen Konfliktes wie auch von der Richtigkeit seiner Dramendeutung zu überzeugen. Ein Blick ins Theaterstück aber offenbart, daß nicht – wie Freud behauptet – »der Dichter die Schuld des Ödipus ans Licht bringt«. Denn daß Ödipus sich am Ende für selbst schuld an den ihm vorbestimmten Taten hält, heißt nicht, daß Sophokles dies so sah. In *König Ödipus* vermag Ödipus' Selbstbestrafung vollkommen ungerechtfertigt zu erscheinen; und nicht anders stellt es sich angesichts Sophokles' Spätwerk *Ödipus auf Kolonos* dar – darin sogar aus der Sicht des inzwischen gealterten Ödipus selbst. In einer sinnfälligen Umkehrung der Figurenkonstellation des ersten Ödipus-Dramas wird Ödipus im zweiten nun von Kreon zu Unrecht verdächtigt. Dieser versucht Ödipus nachträglich die Schuld an der Blutschande der Familie zuzuschieben.

Ödipus erwidert:

Schamloses Herz! Wen meinst du derart zu beschimpfen?

Mich alten Menschen, oder nicht vielmehr dich selbst?

Wo du mir Mord und Ehebund und Unglück

Aus deinem Mund entgegenschleuderst, was

Ich Armer doch davontrug ungewollt.

Denn so war es den Göttern lieb, die wohl

Von alters her schon zürnten über meinen Stamm.

Denn an mir selber wirst du keine Schuld

An irgendeiner schlechten Tat entdecken,

Zum Lohn für die ich mir und auch den Meinen

Dies hier hab angetan.

Mit Fingerzeig auf seine Augen.

(Sophokles 2002, 455)

Was Ödipus sagt, entspricht zwar nicht ganz der Wahrheit. Denn in Gestalt der sich als recht schicksalhaft erweisenden Verdächtigung eines Unschuldigen, namentlich Kreons, läßt sich die »Schuld« einer »schlechten Tat an« Ödipus durchaus »entdecken«. Doch daß »der

Dichter« selbst von Ödipus' Schuld in irgendeiner Form überzeugt war, geht weder hieraus noch aus der Handlung des ersten Ödipus-Dramas hervor.

Freuds These, »der Dichter« bringe im Stück »die Schuld des Ödipus ans Licht«, sagt also lediglich etwas über den Deuter Freud aus. Dessen persönliche Neigung, »die Schuld« anderer »ans Licht zu bringen«, spiegelt sich bezeichnenderweise im angeblich so wissenschaftlichen Vorgehen der *Traumdeutung*. Wie zu erkennen war, nötigt Freud deren Leser geradezu zur Erkenntnis sündhafter frühkindlicher und noch immer in ihm schlummernder ödipaler Gelüste. Rücksichtslos stützt Freud sich in seiner Argumentation auf die Autorität des »Dichters« und setzt die Aussage des Chors am Ende des Dramas implizit mit Sophokles' Standpunkt gleich:

*Die Gegenüberstellung, mit der uns der Chor verläßt,
... »sehst, das ist Ödipus,
der entwirrt die hohen Rätsel und der erste war an Macht,
dessen Glück die Bürger alle priesen und beneideten;
sehst, in welches Mißgeschickes grause Wogen er versank!«
diese Mahnung trifft uns selbst und unseren Stolz, die wir seit den Kinderjahren so weise und so mächtig geworden sind in unserer Schätzung.* (Freud 1988, 223)

Das die persönliche Rezeptionserfahrung verallgemeinernde »wir« reiht Freud zwar in die Gemeinde der vom »Dichter« Belehrten ein, doch zugleich grenzt er sich als einer, der mehr »sieht« als das Heer der Verblendeten, von diesen ab: *Wie Ödipus leben wir in Unwissenheit der die Moral beleidigenden Wünsche, welche die Natur uns aufgenötigt hat, und nach deren Enthüllung möchten wir wohl alle den Blick abwenden von den Szenen unserer Kindheit.*

Doch wer dies tut, den ereilt – so die implizite Drohung – das Schicksal der »Psychoneurotiker«, die sich in großer Zahl in Freuds Praxis einfanden und von ihrem schändlichen Begehren geheilt zu werden wünschten; die Freud um Hilfe baten wie die Bürger Thebens ihren König beim Ausbruch der Seuche.

Daß Freud sich auch in der Rolle des Detektivs sah, dem es obliegt, die realen und imaginären Verbrechen seiner Patienten aufzudecken, zeigt der Text einer Fußnote, in der Freud mögliche Zweifel an der Existenz der kindlichen Inzestwünsche auszuräumen ver-

sucht: *Keine der Ermittlungen der psychoanalytischen Forschung hat so erbitterten Widerspruch, ein so grimmiges Sträuben und – so ergötzliche Verrenkungen der Kritik hervorgerufen wie dieser Hinweis auf die kindlichen, im Unbewußten erhaltengebliebenen Inzestneigungen.* (Freud 1988, 223f.)

Unter dem Gesichtspunkt, daß Freud mit der »Ermittlung« jener »Inzestneigungen« menschliche Seelenregungen nicht nur pathologisierte, sondern auch kriminalisierte, ist der »Widerspruch« manches Freud-Kritikers nachvollziehbar: *Die letzte Zeit hat selbst einen Versuch gebracht, den Inzest, allen Erfahrungen trotzend, nur als »symbolisch« gelten zu lassen.* Daß wiederum Freud sich – »grimmig« wie Ödipus gegen die Wahrheit des Sehers – gegen einen solchen Gedanken »sträubte«, ist ebenfalls nachvollziehbar. Denn wenn sich der Ödipuskomplex als »symbolisch« – das heißt als im übertragenen Sinne für etwas anderes stehend – erweist, gerät vor allen Freud selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Im Hinblick auf seine Patienten hatte Freud mit Symbolgehalten geistiger Konstrukte keinerlei Probleme. Die oft nicht minder absurd als sein »Ödipuskomplex« klingenden Phantasien und Träume seiner Patienten betrachtete er als manifesten Ausdruck einer ihnen unbewußten Gedanken- und Gefühlswelt. Daß der Ödipuskomplex sich im Sinne der von ihm selbst begründeten Lehre trefflich als Ergebnis eines unbewußten Konfliktes deuten läßt, war Freud hingegen nicht vorstellbar.

Der sich anhand der Dramenrezeption offenbarende Konflikt Freuds ist allerdings kein individueller, sondern einer, den die Dramenhandlung geradezu planmäßig in einem zu Schuldgefühlen neigenden Rezipienten hervorruft. Unbewußt identifizierte Freud sich so stark mit dem sich für schuld am Tod des Vaters und am Inzest mit der Mutter haltenden Ödipus, daß er keine andere Deutungsmöglichkeit für das fiktive Geschehen sah. Wie Teiresias die schreckliche Wahrheit an Ödipus, so scheint der »Dichter« diese mit seinem Stück an den Leser heranzutragen. Dieser wehrt sich innerlich gegen die Identifikation mit Ödipus und versucht seinem Schicksal zu entgehen, indem er sich zur eigenen Entlastung vom Protagonisten und – in Freuds Fall – den »Psychoneurotikern« abgrenzt, die Ödipus' sündhaftes Begehren angeblich in die Tat umsetzen wollen.

Daß Freud Ödipus' Schicksal wie auch das eigene hiermit erfüllte, entging ihm, wie es Ödipus entgeht, daß er sich mit dem unbegründeten Verdacht gegen Kreon diesem, und nicht dem Vater gegenüber tatsächlich ins Unrecht setzt.

Freuds ödipales Schicksal erfüllte sich zwar nicht im wortwörtlichen Sinne, »nur« im übertragenen – für diesen aber hatte Freud im Hinblick auf sich fatalerweise keinerlei Sinn. Durch die Abspaltung des vermeintlichen eigenen sündhaften Begehrens in die kranke Seele des nicht minder fiktiven »Psychoneurotikers« machte Freud sich wirklich, wenn auch nicht in dem Maße schuldig, in dem er den Neurotiker verdächtigte, sich gegenüber den Eltern schuldig machen zu wollen. Dennoch verhält er sich wie Ödipus. Dieser bezichtigt nach der anklagenden Rede des Sehers den Schwager und Onkel dessen, was er selbst getan zu haben fürchtet: den ihm im Wege stehenden König von Theben und Gemahl seiner geliebten Mutter zu stürzen. Der von Kreons Schuld überzeugte Ödipus droht diesem sogar, ihn zu töten, wenn er nicht augenblicklich die Stadt verlasse. Das Auftreten seiner Frau und Mutter Jokaste vermag gerade noch zu verhindern, daß es zur Vollstreckung des Urteils kommt (vgl. Sophokles 1957, 129f.).

In der Tat – insofern täuschte Freud sich hinsichtlich der Bedeutsamkeit des dargestellten Konfliktes nicht – zeigt Sophokles' Drama eine Konstellation auf, die in vielen Familien zwischen Vater, Mutter und Sohn herrscht. Sie prägt aber auch die außerfamiliären Beziehungen von Menschen, die sich der ständigen unkontrollierten Übertragung von Eigenschaften und Gefühlen ihrer selbst auf andere nicht bewußt sind. Denn nicht nur Vater oder Mutter, sondern alle Menschen gleichen Geschlechts eignen sich aufgrund des hohen Identifikationspotentials zur Projektion auch und gerade negativer Eigenschaften und Gefühle eines selbst. Die Beziehungen zu Menschen anderen Geschlechts stellen sich entspannter dar. Sie neigen eher zur Idealisierung. Im Bestreben, den – nicht im Freud'schen Sinne verstandenen – ödipalen Konflikt zu lösen, kommt es daher regelmäßig zur Durchbrechung des Musters: Personen gleichen Geschlechts werden gelegentlich auf Kosten von Personen des anderen Geschlechts idealisiert.

Bei diesem psychologischen Tatbestand, von dem jeder Mensch mehr oder weniger bewußt (und daher auch mehr oder weniger stark) betroffen ist, handelt es sich um den realen Kern des von Freud diagnostizierten Ödipuskomplex. Die Schuld, in der einjeder durch die projektive Beziehung zu seinen Mitmenschen diesen gegenüber steht, ist der reale Kern der Schuld, in der Freud Ödipus gegenüber dessen Eltern sah. Die Tatsache, daß Freud dies nicht so sah, zeigt das Ausmaß seiner persönlichen Schuldgefühle. Sie resultierten offenbar zum Teil aus sexuellen Tabubrüchen, hierauf deutet die sexuelle Komponente der Liebe des »Sohnes« zur »Mutter« in Freuds »Ödipuskomplex« hin. Die eigenen Schuldgefühle trieben ihn in die systematisierte Selbstentlastung durch die Pathologisierung anderer Menschen.

Hierdurch allerdings zählt Freud ebensowenig zu den »Neurotikern« wie seine Patienten oder die Analytiker, die sich bis heute seiner Lehre entsprechend ausbilden. Im Gegenteil: Freuds Verhalten und das der meisten Psychoanalytiker entspricht in hohem Maße dem Verhalten der Mehrzahl der Menschen und deren verzierter Selbst- und Fremdwahrnehmung – dies vor allem erklärt den durchschlagenden Erfolg der Psychoanalyse Freud'scher Prägung.

In der Widerspiegelung jener so verbreiteten wie auch verzerrten Selbst- und Fremdwahrnehmung und der damit verbundenen Mißverständnisse liegt wiederum die ungeheure suggestive Kraft von Sophokles' antiker Tragödie. Die darin aufgebaute psychologische Spannung ist so gewaltig, daß die Absurdität von Ödipus' »Verbrechen«, den Vater getötet und mit der Mutter sexuell verkehrt zu haben, das Identifikationspotential des Protagonisten nicht einzuschränken vermag. Ihre katharthische Wirkung entfaltet die Tragödie, wenn es dem Rezipienten gelingt, sich innerlich vom Protagonisten abzugrenzen und statt Ablehnung Mitleid mit Ödipus zu verspüren – ein Zeichen dafür, daß er dessen Schuldgefühle als ungerechtfertigt anerkennt und sich im Gegensatz zu ihm nicht genötigt sieht, sich auf Kosten anderer zu entlasten.

Gerade dies mißlang Freud. Leichter, als die eigene Rezeptionserfahrung zu analysieren, fiel es ihm, das Gelesene wortwörtlich zu verstehen und es – statt im übertragenen Sinne mit sich – mit den angeblich am Ödipuskonflikt leidenden Patienten in Verbindung zu

bringen. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, daß Freud in der *Traumdeutung* zum Beleg seiner Dramendeutung nur den ersten Teil vom Schlußgesang des Chors zitiert. Die beiden nicht zitierten letzten Fragen des Chors lauten:

Muß der Mensch nicht ängstlich spähen

Nach dem letzten Lebenstag?

Kann man fortan einen Menschen

Glücklich nennen, der noch nicht

seine ganze Bahn durchmessen

Ohne Kummer, ohne Leid? (Sophokles 1954, 69)

Seinem persönlichen »Leid« begegnete Freud bis ans Lebensende vor allem in Gestalt des Leids anderer Menschen. Sie glaubte er heilen zu können, indem er sie unter anderem ihren Ödipuskomplex aufarbeiten ließ. Daß er in diesem Punkt frappant seinem literarischen Spiegelbild gleicht, sah er so wenig, wie Ödipus sieht, daß das Leid seines Volkes vor allem sein eigenes, wenn auch völlig unverschuldetes Leid ist. Statt in der eigenen Geschichte den Mörder zu suchen, der sich im Handlungsverlauf als er selbst entpuppt, verflucht Ödipus den Unbekannten bereits zu Beginn des zweiten Aktes im Einvernehmen mit den Göttern, die ihn und seine Familie mit dem Fluch bestrafen (vgl. Sophokles 1957, 110f.).

In diesem Punkt gleicht er seinem mythischen Verwandten Narzissus, der in der Psychoanalyse ebenfalls eine große Rolle spielt. Denn von Ödipus unterscheidet sich Narzissus nur darin, daß er den anderen, den er als sich selbst nicht erkennt, nicht verabscheut, sondern liebt – was die Kehrseite ein und derselben psychischen Konfliktlage darstellt.

Auch dies zeigt sich anhand Freuds *König-Ödipus*-Deutung. Bei deren Niederschrift erkannte dieser weder den »Verbrecher« Ödipus als Spiegelbild seiner selbst noch den verehrten »Dichter« Sophokles. Dessen Drama *König Ödipus* bringt Freud in der *Traumdeutung* ebenso mit typischen Träumen in Verbindung wie die eigene Erfindung, den »Ödipuskomplex«: *Daß die Sage von Ödipus einem uralten Traumstoff entsprossen ist, welcher jene peinliche Störung des Verhältnisses zu den Eltern durch die ersten Regungen der Sexualität zum Inhalte hat, dafür findet sich im Texte der Sophokleischen Tragödie selbst ein nicht mißzuverstehender Hinweis.* (Freud 1988, 224)

Dieser Satz bringt die unbewußte beziehungsweise projektive Identifikation Freuds mit Sophokles deutlich zum Vorschein. Daß Sophokles für ihn eine positive Identifikationsfigur war, zeigt sich daran, wie Freud den »Dichter«, und mit ihm implizit sich selbst, im Folgenden von der Figur der Jokaste distanziert. Diese gibt sich gegen Ende des Stückes noch immer der Täuschung über die wahren Lebensumstände hin und versucht den Sohn und Gatten Ödipus in seiner Furcht vor der Wahrheit zu beruhigen: *Jokaste tröstet den noch nicht aufgeklärten, aber durch die Erinnerung der Orakelsprüche besorgt gemachten Ödipus durch die Erwähnung eines Traums, den ja so viele Menschen träumen, ohne daß er, meint sie, etwas bedeute:*

»Denn viele Menschen sahen auch in Träumen schon sich zugesellt, der Mutter: Doch wer alles dies Für nichtig achtet, trägt die Last des Lebens leicht.«

In weniger mißverständlichen Worten heißt der letzte Satz: *Niemand mache sich mit solchem Hirngespinnst das Leben schwer!* (Sophokles 1954, 44)

Der in seinen Ohren offenbar leichtfertig klingenden Meinung Jokastes vermag Freud sich so wenig anzuschließen wie sein literarisches Spiegelbild Ödipus. Dieser forscht unablässig weiter, bis er die Wahrheit über sich und die Mutter erfahren hat. Derart gegen den Willen des »begehrlichen« und verführerischen »Weibes« handeln sah sich offenbar auch Freud mit seiner »psychoanalytischen Forschung« und berief sich dabei auf Sophokles. Daß man Jokastes Worte als ironischen Verweis des Dichters auf die alptraumhafte Unwirklichkeit des fiktiven Geschehens auffassen könnte, war für Freud ausgeschlossen. Er spielte – und präsentiert sich auch hierin als »Sohn« seiner »Eltern« – Sophokles' Autorität geschickt gegen die der weiblichen Figur aus. Sich auf Jokastes Worte beziehend und sein Wort beziehungsweise das des Dichters gegen und über das der Mutter- und Frauenfigur stellend, schreibt Freud: *Der Traum, mit der Mutter sexuell zu verkehren, wird ebenso wie damals auch heute vielen Menschen zuteil, die ihn empört und verwundert erzählen.* Mit dem Stolz des Wiederentdeckers bemerkt Freud über den angeblich so typischen, schon Sophokles bekannten Inzesttraum: *Er ist, wie begreiflich, der Schlüssel der Tragödie und das Ergänzungsstück zum Traum vom Tod des Vaters.* Diesem zollte Freud in seinen Augen in Gestalt väterlicher

Autoritäten wie Sophokles stets den gebührenden Respekt. Scheinbar in völligem Einvernehmen mit dem »Alten« stellt er fest: *Die Ödipus-Fabel ist die Reaktion der Phantasie auf diese beiden typischen Träume, und wie die Träume vom Erwachsenen mit Ablehnungsgefühlen erlebt werden, so muß die Sage Schreck und Selbstbestrafung in ihren Inhalt mit aufnehmen.*

Daß sie »Schreck und Selbstbestrafung« vor allem »in ihren Inhalt aufnehmen muß«, weil Freud sie darin sehen wollte, entging diesem; daß er mit der diktatorischen Deutung den »Alten« der Autorität beraubte und diese an sich riß wie Ödipus das Staatsamt des Vaters, entging Freud ebenfalls. Seine Sichtweise auf das Stück war für ihn gleichbedeutend mit der des »Dichters«. Er setzte sich an dessen Stelle und übernahm die Deutungshoheit, ohne auch nur die geringste Ahnung davon zu haben, unter welchen Voraussetzungen Sophokles das Werk geschaffen hatte.

1.3.2 Der »blinde Fleck« der psychologisch ausgerichteten Literaturwissenschaft

Sophokles blieb nicht der einzige Autor literarischer Texte, der »dran glauben mußte«. Auch in Bezug auf andere Werke verwechselte Freud systematisch die eigene Lektüre und Deutung mit der auf anderen Voraussetzungen basierenden Textproduktion. Er erweckte damit einen falschen Eindruck von der Persönlichkeit und dem Schaffen von Autoren literarischer Texte. Schon der Vergleich von Sophokles' Dichtung mit nächtlichen Träumen vermittelt das Bild, Autoren literarischer Texte schöpften überwiegend aus dem Unbewußten. Daß Freud hiervon ausging, zeigt sein Vortrag *Der Dichter und das Phantasieren*. Acht Jahre nach dem Erscheinen der *Traumdeutung* hielt er ihn in Wien und verglich die Tätigkeit des Dichters mit der Phantasietätigkeit des Kindes: *Der Dichter tut nun dasselbe wie das spielende Kind; er erschafft eine Phantasiewelt, die er sehr ernst nimmt, d. h. mit großen Affektbeträgen ausstattet, während er sie von der Wirklichkeit scharf sondert.* (Freud 1969, 172)

Dadurch bediente Freud nicht nur das Klischee des Dichters als ewig Kind Gebliebener; er stellte die literarische Produktion auch

als planloses Schaffen dar, das auf unbewußten Identifikationen basiert.

Bei näherem Hinsehen freilich erweisen diese sich als Markenzeichen der hermeneutischen Praxis des Psychoanalytikers Freud. Daß die »Affektbeiträge«, von denen er glaubte, »der Dichter« habe seine »Phantasiewelt« damit »ausgestattet«, vielmehr jenen entsprechen, die er als Rezipient dem fiktiven Geschehen beimaß, kam ihm nicht in den Sinn; so entging ihm auch, daß die Figuren, die er zwar nicht geschaffen hatte, zu denen er jedoch in eine ihm unbewußte leidenschaftliche Beziehung trat, vor allem als Träger der eigenen »Affekte« zu betrachten sind.

Sie spiegeln zunächst nicht die Gefühle des Autors, sondern die des Lesers, der das Geschehen selbständig emotional verarbeitet. Da Freud die eigenen Gefühle nicht in Betracht ziehen mochte, schrieb er sie kurzerhand den Autoren zu. Die Perspektivfiguren auch anspruchsvoller literarischer Texte waren in seinen Augen nichts als Spiegelbilder ihrer Erfinder: *Noch in vielen der sogenannten psychologischen Romane ist mir aufgefallen, daß nur eine Person, wiederum der Held, von innen geschildert wird; in ihrer Seele sitzt gleichsam der Dichter und schaut die anderen Personen von außen an.* (Freud 1969, 177)

Daß ein Autor eine Figur geschaffen haben könnte, die eine eigene Psyche und eine eigene Weltanschauung besitzt – eine Weltanschauung, die möglicherweise der manches Lesers ähnlicher ist als der des Autors – war für Freud kaum denkbar: *Der psychologische Roman verdankt im ganzen wohl seine Besonderheit der Neigung des modernen Dichters, sein Ich durch Selbstbeobachtung in Partial-Ichs zu zerspalten und demzufolge die Konfliktströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren.*

So lautet Freuds These zum Verhältnis von Perspektivfigur und Autor. In Wirklichkeit war Freud selbst es, der – wie seine konfliktreiche Identifikation mit »König Ödipus« zeigt – sich beziehungsweise seinem gefürchteten anderen Ich in den »Helden« literarischer Texte begegnete.

Mit seinen Thesen über die literarische Produktion begründete Freud die bis heute praktizierte, ausschließlich an der Psyche der Autoren orientierte psychoanalytische Lesart literarischer Texte. Die Schuld an der methodischen Misere trägt er allerdings nicht alleine.

Es ist den nachfolgenden Generationen von Psychologen und Literaturwissenschaftlern anzulasten, daß sie die Stichhaltigkeit von Freuds kunst- und literaturtheoretischen Thesen niemals hinterfragt haben – obwohl sie sich damit nicht in Widerspruch zu seinen Worten gesetzt hätten. Am Ende von *Der Dichter und das Phantasieren* scheint der Meister selbst schon nicht mehr überzeugt von der Erkenntnisträchtigkeit seiner Gedanken gewesen zu sein und stellt sie zum Teil selbst wieder in Frage: *Erschrecken Sie nicht über die Kompliziertheit dieser Formel: ich vermute, daß sie sich in Wirklichkeit als ein zu dürftiges Schema erweisen wird; aber eine erste Annäherung an den realen Sachverhalt könnte doch in ihr enthalten sein, und nach einigen Versuchen, die ich unternommen habe, sollte ich meinen, daß eine solche Betrachtungsweise dichterischer Produktionen nicht unfruchtbar ausfallen kann.* (Freud 1969, 178)

Unter dem Gesichtspunkt, daß sich anhand von Freuds »Betrachtungsweise dichterischer Produktionen« recht allgemein verbreitete Vorurteile über die Produktionsweise literarischer Texte widerlegen lassen, liegt Freud mit seiner Vermutung sogar richtig. Leider harmonisierte seine Neigung zur unbewußten Identifikation mit den Figuren bisher so perfekt mit der nachgeborenen, psychologisch geschulter Literaturwissenschaftler, daß keiner von diesen Freuds Bemerkung zum Anlaß einer Kritik oder Richtigstellung nahm.

Noch heute geht man in der psychologisch orientierten Hermeneutik wie generell beim Deuten literarischer Texte (denn Deutung ist nie frei von psychologischen Grundannahmen) davon aus, daß das fiktive Geschehen allenfalls etwas über die seelische, moralische oder weltanschauliche Verfassung des Autors aussagt. Daß der literarische Text aufgrund eines sich im Rezeptionsprozeß vollziehenden psychischen Übertragungsprozesses weit mehr über die seelische Verfassung des Lesers und Deuters auszusagen vermag als über die des Autors, wurde und wird bis heute auch und gerade von denen, die sich als mit den Strukturen der Psyche und der zwischenmenschlichen Kommunikation besonders vertraut ausweisen, nicht in Rechnung gestellt.

1.3.3 Der fatale *Irrtum* der Psychoanalyse *in der Zeit*. Zum Übertragungsbegriff und zu seiner Wirkung auf die psychotherapeutische Praxis

Dies mutet um so seltsamer an, als das Phänomen der Übertragung Freud aus der analytischen Praxis bekannt war. Schon er wertete die Übertragung als von zentraler Bedeutung für die Wirksamkeit der psychoanalytischen Methode in der Therapie.

In den Vorlesungen, die er in den Wintersemestern 1915 und 1916 an der Universität Wien hielt und unter dem Titel *Einführung in die Psychoanalyse* publizierte, beschreibt Freud das Phänomen der Übertragung ausführlich. Um die Beschreibung anschaulich zu gestalten, versetzt er sich dabei in die Rolle eines unerfahrenen Analytikers, der sich zum ersten Mal mit dem rätselhaften Phänomen konfrontiert sieht. Die ersten erkennbaren Symptome der rasant ihre Dynamik entfaltenden und für einen unerfahrenen Analytiker entsprechend schwer überschaubaren Übertragung beschreibt Freud: *Wir bemerken also, daß der Patient, der nichts anderes suchen soll als einen Ausweg aus seinen Leidenskonflikten, ein besonderes Interesse für die Person des Arztes entwickelt. Alles, was mit dieser Person zusammenhängt, scheint ihm bedeutungsvoller zu sein als seine eigenen Angelegenheiten und ihn von seinem Kranksein abzulenken.* (Freud 1991, 419)

Bald schon artet das merkwürdige Interesse des Patienten an der »Person des Arztes« in zum Teil leidenschaftliche Verhaltensformen aus. Sie reichen von einem immer verbindlicheren freundschaftlichen Entgegenkommen über heftiges Verliebtsein bis zur Gesprächsverweigerung oder gar unverschämten Unterstellungen, das Verhalten und die »Person des Arztes« betreffend: *Die neue Tatsache, welche wir also widerstrebend anerkennen, heißen wir die Übertragung. Wir meinen eine Übertragung von Gefühlen auf die Person des Arztes, weil wir nicht glauben, daß die Situation der Kur eine Entstehung solcher Gefühle rechtfertigen könne. Vielmehr vermuten wir, daß die ganze Gefühlsbereitschaft anderswoher stammt, in der Kranken [sowie dem Kranken] vorbereitet war und bei der Gelegenheit der analytischen Behandlung auf die Person des Arztes übertragen wird.* (Freud 1991, 422)

In der 1912 veröffentlichten Abhandlung *Zur Dynamik der Übertragung* erklärt Freud, diese »Gefühle« des Patienten entsprächen Be-

ziehungsmustern, die sich in seiner Kindheit aufgrund von Erfahrungen mit ihm nahestehenden Personen wie Eltern und Geschwistern herausgebildet hätten. Unbewußt übertrüge der Patient sie auf die Beziehung zum Analytiker. Da es sich meist um schmerzliche und daher verdrängte Erfahrungen und Muster handele, stoße der Versuch, sie dem Patienten zu Bewußtsein zu bringen, bei diesem notwendigerweise auf Widerstand. Der Patient wolle sich nicht mit dem mühsam Verdrängten konfrontieren, sondern sich diesem lieber unbewußt anheimgeben, und werde so gewissermaßen zum Gegner des Arztes: *Die unbewußten Regungen wollen nicht erinnert werden, wie die Kur es wünscht, sondern sie streben danach sich zu reproduzieren, entsprechend der Zeitlosigkeit und der Halluzinationsfähigkeit des Unbewußten. Der Kranke spricht ähnlich wie im Traume den Ergebnissen der Erweckung seiner unbewußten Regungen Gegenwärtigkeit und Realität zu; er will seine Leidenschaften agieren, ohne auf die reale Situation Rücksicht zu nehmen.* (Freud 1975, 167)

Dieses Verhalten zeugt vom sogenannten Übertragungswiderstand, den der Analytiker mit dem Hinweis auf die Unzeitgemäßheit der Gefühle des Patienten zu brechen habe, um diesem die unbewußte Motivation seines Verhaltens vor Augen zu führen: *Der Arzt will ihn dazu nötigen, diese Gefühlsregungen in den Zusammenhang der Behandlung und in den seiner Lebensgeschichte einzureihen, sie der denkenden Betrachtung unterzuordnen und nach ihrem psychischen Werte zu erkennen.*

Auf den ersten Blick erscheint dieses Modell psychischer Übertragung einleuchtend. Bei näherem Hinsehen aber zeigt sich ein bedeutsamer Widerspruch in der Darstellung des Phänomens. Er begann sich in der psychoanalytischen Theorie bereits zu Freuds Zeiten herauszubilden und ist im Rahmen der Lehre bis heute nicht gelöst. Aus dem damit zusammenhängenden logischen Problem erklärt sich auch, warum der psychoanalytische Übertragungsbegriff zur Analyse von Übertragungsprozessen beim Rezipieren von Texten nicht geeignet ist. Grundsätzlich nämlich verortete Freud das in der Analyse zu Tage tretende Unbewußte des Patienten zwar in dessen Vergangenheit – übertragen wird psychoanalytischer Lehrmeinung zufolge also von einer vergangenen auf die gegenwärtige analytische Situation. Schon Freud aber wurde auf das Problem aufmerksam, daß die vergangene Situation nur noch als Erinnerung im Kopf

des Patienten existiert, somit also lediglich als Deutung der Vergangenheit betrachtet werden kann und mehr einer Fiktion gleicht als der wahren Geschichte.

Daraufhin räumten Freud und seine Kollegen ein, daß es sich bei den Personen, deren Verhalten zur Entstehung des psychischen Konflikts beigetragen habe, nicht um die wirklichen Eltern und Geschwister handele, sondern um die Bilder, die der Patient sich im Zusammenhang mit dem einst entstandenen Konflikt von diesen Personen gemacht habe. Im Hinblick auf die kindlichen Bezugspersonen sprach Freud fortan von *infantilen Images* (vgl. Freud 1975, 164), von Eltern- und Geschwisterbildern also, an denen sich der Konflikt entzündet habe (vgl. auch Laplanche/Pontalis, 229).

Gleichwohl und vollkommen im Widerspruch zu der von ihm selbst konstatierten Fiktionalität der besagten Bezugspersonen führte Freud die Vorstellungen der Patienten von diesen Personen stets auf reale Vorfälle zurück, die er für ursächlich für die Symptombildung und die Entstehung psychischer Konflikte hielt. Die vom Patienten übertragenen Gefühle und Vorstellungen entstammten in seinen Augen einer historischen, in der Lebensgeschichte des Patienten genau zu verortenden psychischen Entwicklungsphase. Daß die Ereignisse, die der Patient im Zusammenhang mit den fiktiven Bezugspersonen erinnert, nicht realer sein können als die daran Beteiligten und es daher nur bedingt Sinn hat, in der Vergangenheit nach Ursachen für Konflikte forschen und sie dort auch finden zu wollen, kam weder Freud noch kommt es den meisten anderen Psychoanalytikern in den Sinn.

Dadurch, daß die vergangenen Ereignisse durch den Patienten im Akt des Erinnerns bearbeitet wurden und werden, läßt sich zwar nicht ausschließen, daß sie Einfluß auf die psychische Entwicklung des Patienten hatten; im Gegenteil, die Tatsache, daß er die Ereignisse erinnert oder auch wiedererinnert, deutet hierauf sogar hin. Gleichwohl ist die Vergangenheit, die Patient und Analytiker durchleuchten, de facto nicht vergangener als die gegenwärtige analytische Situation. Hinsichtlich dieser läßt sich im Idealfall lediglich feststellen, daß der Patient sich eine der Wirklichkeit nicht entsprechende Vorstellung von seinem Gegenüber macht – eine Vorstellung, in der

sich seine gegenwärtige psychische Verfassung ebenso ausdrückt wie in der Erinnerung an die Bezugspersonen seiner Kindheit.

Von einer Übertragung aus einer vergangenen Situation in die gegenwärtige kann nicht im Entferntesten die Rede sein. Wann und wie die Vorstellung entstanden ist, die der Patient auf sein Gegenüber ebenso überträgt wie rückblickend auf die Bezugspersonen seiner Kindheit, dürfte in der Psychoanalyse folglich überhaupt keine Rolle spielen. Ihr Erkenntnisinteresse müßte sich vielmehr auf die Frage konzentrieren, worin diese Vorstellung (sofern sie sich tatsächlich manifestiert) besteht und auf welche Weise sie mit der Persönlichkeit des Patienten beziehungsweise dessen Selbstbild zusammenhängt. Denn sie speist sich wahrscheinlich aus unbewußten und daher besonders stark ausgeprägten Eigenschaften der Persönlichkeit – aus Eigenschaften, die der Patient aus zu erforschenden Gründen mit sich selbst nicht verbindet und auf sein Gegenüber projiziert.

Im Rahmen der vorliegenden Studie besitzt die Übertragung diesen rein projektiven Charakter. Unter Projektion versteht man *das Übertragen von eigenen Gefühlen, Wünschen, Vorstellungen o.ä. auf andere als Abwehrmechanismus* (vgl. Der Duden, 638). Auf der Grundlage des Projektionsbegriffes ist auch eine Analyse der sich im Rezeptionsprozeß vollziehenden Übertragung möglich, denn diese vollzieht sich unabhängig von der Lebensgeschichte des Rezipienten. Entsprechende Kenntnisse sind für die hier praktizierte Form psychologischer Textanalyse also nicht erforderlich.

In der psychoanalytischen Theorie wird die Übertragung hingegen begrifflich und phänomenologisch von der Projektion unterschieden. Die sich in der Analyse manifestierenden Übertragungsreaktionen wurden immer schon und werden noch heute als von höchstem Wert für die Erkenntnis und Lösung psychischer Konflikte erachtet. Diese gegenwärtigen Reaktionen des Patienten sagen in den Augen des Analytikers Bedeutendes über die Vergangenheit aus, die er auf dem Weg der Erinnerung für rekonstruierbar hält.

Die angeblich nach Erkenntnis von Seele und Geist strebende Psychoanalyse präsentiert sich als ähnlich »leibhaftig« wie Kaysers haptisch orientierte Geistes- und Naturwissenschaften. Am Beispiel des Psychoanalytikers läßt sich überdies feststellen, warum das geistes-

wissenschaftliche Weltbild auf der am Tastsinn orientierten sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit statt auf der ihr übergeordneten sinnlichen Erkenntnisfähigkeit des Menschen basiert: Letztere nämlich ermöglicht Selbsterkenntnis, und hieran haben Psychoanalytiker offenbar weniger Interesse, als sie vorgeben.

Keineswegs zufällig begriff Freud und begreift man noch heute die Übertragung in der Psychoanalyse geschichtlich. Denn durch den Bezug des Phänomens auf die Gegenwart und die dort zu beobachtenden projektiven Tendenzen gerät neben dem des Patienten auch das Konfliktpotential des Analytikers in den Blick. Alles, was der Analytiker über den Patienten denkt und ihm gegenüber empfindet, vermag unter diesem Gesichtspunkt das Ergebnis einer Übertragung des Analytikers zu sein, und die Tatsache, daß dieser während der Ausbildung jahrelang seine persönliche Geschichte und die eigenen vermeintlich damit zusammenhängenden psychischen Konflikte durchgearbeitet hat, ist von keinerlei Bedeutung. Denn die Übertragung des Analytikers manifestiert sich nicht nur in derselben Weise wie die des Patienten, sie ist auch genau wie diese von seiner gegenwärtigen psychischen Verfassung und seiner Persönlichkeit geprägt.

Um zu gewährleisten, daß seine Sicht auf den Patienten und dessen Geschichte nicht seiner persönlichen Übertragung entspricht, müßte der Analytiker sich in Bezug auf all seine Deutungen fragen, in welchem Zusammenhang diese mit seiner eigenen Lebenssituation und seinem Verhältnis zum Patienten stehen. Dies wäre ein kompliziertes und zeitaufwendiges Unterfangen, das sich im Rahmen des üblichen Settings und der erforderlichen Patientenzahl nicht durchführen läßt. So unterbleibt die gründliche Überprüfung des eigenen Standpunktes.

Einfacher und für den Analytiker weitaus angenehmer – wenngleich der Beziehungswirklichkeit unangemessener – gestaltet sich die Situation, wenn das Augenmerk ausschließlich der Übertragung des Patienten gilt und der Analytiker sich als durch jahrelange Lehr- und Selbstanalyse als so weitgehend geheilt zu betrachten vermag, daß sich, wie er glaubt, die eigene Übertragung in Grenzen hält.

Laut Freud neigt zwar auch der psychisch Gesunde zur Übertragung: *Die Fähigkeit, libidinöse Objektbesetzungen auch auf Personen zu*

richten, muß ja allen normalen Menschen zugesprochen werden. (Freud 1991, 426)

Doch begriff er die Übertragung zugleich als ein quantitatives Phänomen, das heißt als abhängig von der Schwere der psychischen Krankheit: *Die Übertragungsneigung der genannten Neurotiker ist nur eine außerordentliche Steigerung dieser allgemeinen Eigenschaft.*

Diese auf jahrelange analytische Praxis gegründete Annahme Freuds erweist sich allerdings als genauso fragwürdig wie der historisch aufgefaßte Übertragungsbegriff. Ebensogut ist es möglich, daß die Übertragung des »Neurotikers« sich weder qualitativ noch quantitativ von der seines Therapeuten unterscheidet und daß sie aufgrund von dessen obligatorischer persönlicher Zurückhaltung in der Analyse nur deutlicher zum Vorschein kommt. Denn mit den Informationen über sich und seine Lebensgeschichte enthält der Analytiker dem Patienten auch das Material vor, das es diesem erlauben würde, seiner Vorstellung von der Analytikerpersönlichkeit einen Anschein von Realität zu geben. Dem Analytiker hingegen steht dieses Material in Bezug auf den Patienten so reichhaltig zur Verfügung, daß er verführt sein könnte – und es in den meisten Fällen wohl auch ist – dieses Material zum Beweis der Richtigkeit seiner möglicherweise völlig unzutreffenden Deutungen der Situation des Patienten anzuführen.

So fremd Freud solche Ideen auch waren, die Möglichkeit einer Übertragung des Analytikers auf den Patienten räumte er immerhin ein und prägte dafür gemeinsam mit seinen Kollegen den noch heute gängigen Begriff der Gegenübertragung. Dieser legt allerdings nahe, daß die Übertragung des Analytikers auf den Patienten kein in der Beziehung zum Patienten begründetes Phänomen, sondern nur eine Reaktion auf dessen Übertragung ist. Im 1910 gehaltenen Vortrag über *Die zukünftigen Chancen der psychoanalytischen Therapie* verkündet Freud: *Wir sind auf die »Gegenübertragung« aufmerksam geworden, die sich beim Arzt durch den Einfluß des Patienten auf das unbewußte Fühlen des Arztes einstellt, und sind nicht weit davon, die Forderung zu erheben, daß der Arzt diese Gegenübertragung in sich erkennen und bewältigen müsse.* (Freud 1975, 126)

Diese »Forderung« ist inzwischen unabdingbarer Bestandteil der analytischen Lehre und Ausbildung geworden. Im Verlauf der letz-

ten neunzig Jahre und unter dem Einfluß der von Kohut entwickelten Selbstpsychologie, in der im Gegensatz zur Ich-orientierten Analyse Freud'scher Prägung das Selbst und die Objektbeziehungen des Menschen im Mittelpunkt der Betrachtung stehen, wurde der Gegenübertragung stetig mehr Aufmerksamkeit zuteil. Einen nicht zu vernachlässigenden Einfluß nahmen hierbei auch die sich in der Sozialforschung durchsetzenden Theorieansätze des radikalen Konstruktivismus. Sie gehen davon aus, daß es keine vom Beobachter unabhängige Wirklichkeit gibt und die Welt eine Konstruktion des wahrnehmenden Subjekts ist.

Eine der neueren psychoanalytischen Abhandlungen zum Thema Übertragung erschien 1998 unter dem Titel *Übertragung und Gegenübertragung im therapeutischen Prozeß*. Der Autor und Psychoanalytiker Siegfried Bettighofer knüpft im Wesentlichen an die Erkenntnisse der Selbstpsychologie und des radikalen Konstruktivismus an und stellt unter der Überschrift *Beobachten ist das Herstellen von Bedeutungen* fest: *So sind in der therapeutischen Situation der Analytiker wie auch der Patient bemüht, auf dem Hintergrund ihrer eigenen Erfahrungen, ihrer Kenntnisse und den von daher abgeleiteten Erwartungen ihre jeweiligen Eindrücke und Bilder voneinander zu einem sinnvollen Bild zu konstruieren. Eine objektive Erkenntnis im Sinne des Erkennens eines objektiven und von einem selbst völlig unabhängigen Sachverhalts gibt es auch und gerade in der therapeutischen Situation nicht.* (Bettighofer, 25)

Vor dem Hintergrund einer konstruktivistisch geprägten Weltanschauung scheint sich das Bild des Analytikers als Mensch, der nicht oder weniger überträgt als andere, nicht mehr halten zu lassen. Auch der Analytiker sei, so Bettighofer, in einem keineswegs pathologischen Sinne Stifter von Sinn und Bedeutung, auch und vor allem in der analytischen Beziehung: *Da mit Fosshage (1994) und Stolorow, Brandchaft und Atwood (1987) davon ausgegangen werden kann, daß es sich bei dieser Fähigkeit zur Organisation von Erfahrung nach inneren Mustern um eine angeborene universelle Tendenz des Menschen handelt, die seiner lebenswichtigen Orientierung in einer komplizierten belebten und unbelebten Umwelt dient, verliert die Übertragung ihre pathologische Konnotation.* (Bettighofer, 40)

Die Übertragung scheint sich geradezu zu einem Grundprinzip menschlicher Wahrnehmung gewandelt zu haben. Dies läßt, wie zu

erwarten, die Rolle und das Verhalten des Analytikers im analytischen Prozeß in einer Art und Weise in den Fokus der Analyse und Kritik geraten, wie dies nie zuvor der Fall war. Verhaltensweisen, in denen sich die bisher verleugnete Übertragung des Analytikers auszudrücken vermag, rücken nun in den Mittelpunkt der Betrachtung. Bettighofer konstatiert: *In einer mitmenschlichen Kommunikation wie der analytischen Situation ist es nicht möglich, sich persönlich herauszuhalten und nicht zu kommunizieren (Watzlawick et al. 1967), wie es bereits betont wurde. Auch Nicht-Kommunikation ist ein kommunikativer Akt, der vom Anderen wahrgenommen und interpretiert wird.* (Bettighofer, 54)

Die Neutralität des Analytikers, die sich nach dem bisherigen Rollenverständnis in allen möglichen Formen emotionaler und kommunikativer Zurückhaltung ausdrückte, wird in Frage gestellt: *Auch der um Passivität, Neutralität und Anonymität bemühte Analytiker wird, wie immer er diese Ziele konkret umsetzen mag, von seinem Patienten wahrgenommen und entsprechend dessen vorherrschender Übertragungsbereitschaft interpretiert und verstanden.*

Verhaltensweisen, die als Ausdruck von Rücksichtnahme und Einfühlungsvermögen des Analytikers galten, wie zum Beispiel Schweigen, um den Patienten zum Weitersprechen zu animieren, können sich als Ausdruck der Übertragung erweisen und auf eine Ablehnung des Patienten durch den Analytiker oder eine der Analyse abträgliche Passivität des Analytikers hindeuten. Eine ständige Hinterfragung der eigenen Verhaltensweise hält Bettighofer für unabdingbar. Der überkommenen Vorstellung vom Analytiker *als einer tabula rasa, einer freien Projektionsfläche* widerspricht er entschieden (vgl. Bettighofer, 62). Er erklärt auch die Vorzüge des in Abgrenzung zum veralteten Begriff der Gegenübertragung neuerdings zu verwendenden Begriffes der *Eigenübertragung* und sieht darin einen *entscheidenden Fortschritt, weil so die Person des Analytikers mit ihren Idiosynkrasien, ihren eigenen Mustern und Selbstschutzmechanismen ins Blickfeld gerät* (vgl. Bettighofer, 64).

Die Konsequenzen, die Bettighofer aus der Hinterfragung der Analytikerposition zieht, zeigen jedoch, daß er sich aus dem traditionellen Rollenverständnis seiner Zunft keineswegs gelöst hat. Dem zentralen Irrtum, auf dem dieses gründet, sitzt Bettighofer ebenso auf wie der Gründervater der Psychoanalyse.

Zur Behebung des bisherigen Mangels an analytischer Selbstkritik schlägt Bettighofer für die analytische Praxis schlicht vor – und bemerkt sogar selbst, daß es sich dabei um *im Grunde genommen keine wirklich neue Errungenschaft* handelt –, den Patienten öfters zu fragen, wie er das Verhalten des Analytikers, dessen Interventionen und Deutungen aus seiner Sicht beurteile (vgl. Bettighofer, 87). Bettighofer nennt dies: *Mit den Augen des Patienten sehen*. (Bettighofer, 87)

Er betont: *Es geht nicht darum, die Perspektive des inneren Erlebens des Patienten für richtig zu halten, aber sie wenigstens aktiv zu ergründen und kennenzulernen, um seine Reaktionen nachvollziehen und verstehen zu können*.

Der Analytiker braucht Bettighofer zufolge die Sicht des Patienten also keineswegs als Hinweis auf eventuelle eigene Übertragungsreaktionen zu nehmen. Die Erkundigungen beim Patienten sollen dem Analytiker lediglich dazu dienen, noch tieferen Einblick in die Übertragungsreaktionen des Patienten zu erhalten. Denn dieser könnte die Haltung des Analytikers womöglich nicht als so wohlwollend empfinden, wie sie vom Analytiker gedacht ist: *Auch wenn wir Verständnis, Offenheit, Zugewandtheit und emotionale Präsenz empfinden und zu signalisieren meinen, kann uns nur der Patient selbst darüber Auskunft geben, ob er unser Verhalten tatsächlich auch so empfindet, wie wir es uns vorgestellt haben*.

Darauf, daß der Analytiker im Zweifelsfall zwischen der Übertragung des Patienten und einer zutreffenden Einschätzung des Analytikerverhaltens unterscheiden können muß, geht Bettighofer mit keinem Wort ein und verliert auch keines darüber, wie dieser Unterschied festzustellen ist. Er setzt stillschweigend voraus, daß er als Analytiker seine Gegen- oder »Eigenübertragung« unter Kontrolle hat. Daß Bettighofer nur dann »mit den Augen des Patienten sehen« möchte, wenn dessen Einschätzung ein Ausdruck von dessen Übertragung, mithin eine Fehleinschätzung des Analytikerverhaltens ist, zeigt auch ein Fallbeispiel, das Bettighofer in einem anderen Zusammenhang erläutert: *So machte eine Patientin nach einem Jahr Analyse die eher sachliche und nur sehr unterschwellig vorwurfsvolle Bemerkung, mir sei wohl ziemlich gleichgültig, was mit ihr sei, weil ich ihr nur selten direkte Fragen stellte*. (Bettighofer, 116)

Das Verhalten der Patientin deutet Bettighofer sogleich rückwärts-gewandt in klassisch psychoanalytischer Manier: *Auf dem Hintergrund ihrer Kindheitserfahrung, daß sich niemand für sie interessierte und auch selten jemand nachgefragt hatte, empfand sie meine diesbezügliche Zurückhaltung als Ausdruck von Desinteresse und Gleichgültigkeit.*

Die Perspektive, die Bettighofer hier einnimmt, ist keineswegs die der Patientin, mit deren Augen er sich zu sehen glaubt. Seine Deutung erklärt lediglich das, was die Patientin sah und was möglicherweise der Wirklichkeit entsprach, anhand einer biographischen Information, über die Bettighofer als Analytiker verfügt und die er aus seiner Sicht mit ihrer Beobachtung in Verbindung bringt. Die Möglichkeit, daß Bettighofer ein ihm nicht bewußtes »Desinteresse« an der Patientin verspürte und dies in seinem Verhalten auch zum Ausdruck brachte, ist damit keineswegs ausgeräumt. Im Gegenteil: Daß er sich persönlich sogleich mit dem Verweis auf die Kindheit der Patientin aus der Affaire zieht, läßt ihn in dieser Hinsicht sogar verdächtig erscheinen.

Auch in einer so aktuellen Studie wie der Bettighofers zum Thema Übertragung stößt der Leser also auf jenen »blinden Fleck« in der psychoanalytischen Deutungspraxis, der schon Freuds spezifische Hermeneutik prägte: Der Deuter sieht von der Psychologie seiner eigenen Handlungen und Gefühle ab und erkennt sie sozusagen im übertragenen Sinne in den Handlungen und Gefühlen eines anderen. Würde der »blinde Fleck« das Bild des anderen wie auch das Selbstbild des Analytikers nicht in diesem Sinne bestimmen, so hätte Bettighofer sich anlässlich jener Begebenheit mit seiner Patientin beispielsweise auch fragen können, ob die gegenwärtige, sowohl durch seine als auch ihre Wahrnehmung bedingte Wirklichkeit der analytischen Situation die Erinnerungen der Patientin nicht sogar bereits von der ersten Sitzung an strukturierten. Denn die Erinnerungen, mit deren Hilfe Bettighofer sich deutend aus der bedrängenden Gegenwart der Beziehung flüchtete (womit er wohl ein der Patientin leidlich vertrautes Muster bediente), könnten auch umschreiben, was sich in den Sitzungen regelmäßig zwischen den beiden abspielte.

Dies ist Bettighofer offenbar so undenkbar wie der Gedanke, daß die Rahmenbedingungen der Sitzungen zum Unbehagen seiner Patien-

ten beitragen oder dieses gar vollständig verursachen könnten. Immerhin aber bemerkt er, daß die psychotherapeutische Situation sich von anderen Lebenssituationen unterscheidet: *Sie ist deshalb für den Patienten verunsichernd, weil er keine andere ihm bekannte Erfahrung direkt auf die therapeutische Situation anwenden kann. Der Analytiker verhält sich weder wie ein Arzt, noch gleicht sein Vorgehen dem einer anderen dem Patienten bekannten Autorität.* (Bettighofer, 38)

Diese Betrachtung erweckt allerdings den Eindruck, als hätte Bettighofer sich mit der Besonderheit der »therapeutischen Situation« nicht tiefergehend auseinandersetzen wollen; zumal sie sich bei näherem Hinsehen als falsch erweist. Denn mit dem Arzt teilt der Psychotherapeut nicht nur den Heilsanspruch, seine obligatorische persönliche Zurückhaltung läßt ihn dem Arzt und »anderen Autoritäten« durchaus vergleichbar erscheinen. Der einzige Unterschied zwischen Psychotherapeut und Arzt besteht darin, daß ersterer über eine solche Fülle von zum Teil intimsten Informationen über das Leben des Patienten verfügt, daß ihm eine ungeheure Macht über diesen zuwächst. Die biographischen Fakten kann der Analytiker im Sinne aller möglichen seelischen Defekte und unbewußten Leiden des Patienten deuten. Auch wenn diese Deutungen projektiven Charakters sind, kann der Patient sie kaum zurückweisen. Er hat in Bezug auf Fehldeutungen nichts gegen den Analytiker in der Hand und kann die Therapie im Zweifelsfall nur abbrechen. Das aber wird ihm um so schwerer fallen, als ihn in den Augen des Therapeuten sodann die Schuld am Scheitern der Therapie und an der Fortdauer seines Leidens trifft.

Der psychoanalytische Übertragungsbegriff reduziert alle Reaktionen des Patienten – auch die, die aus settingbedingtem Kontrollverlust resultieren – auf Übertragungsreaktionen. Unterwürfigkeit oder Aufbegehren des Erwachsenen gegen die keineswegs imaginäre Autorität des Analytikers werden von diesem als Trotzreaktion oder Unterwerfungslust gedeutet, die angeblich der Kindheit des Patienten entstammen. In aggressivem oder devotem Verhalten manifestieren sich in den Augen des Analytikers die »regressiven Tendenzen« des Patienten, das heißt dessen Bereitschaft, in frühere Konfliktsituationen zurückzufallen. Hinsichtlich der Regression grenzt Bettighofer sich von Greenson, der den Begriff der Übertragung als eines

»Irrtums in der Zeit« prägte, zwar ausdrücklich ab: *Bei einer Regression handelt es sich nicht einfach nur um eine chronologische Rückkehr zu früheren Objekt- und Subjektbildern, die auf den Analytiker übertragen werden und dort zu einem »Irrtum in der Zeit« (Greenson 1967, S. 163) führen.* (Bettighofer, 49)

Aber auch er führt das Verhalten des Patienten auf Denk- und Empfindungsmuster zurück, die ihre Ursache in der Vergangenheit haben: *So wie die inneren Repräsentanzen oder Schemata aufgebaut sind, besteht der strukturelle Aspekt der Regression vielmehr in einer Aktivierung von früheren und primitiveren Denk- und Erlebnisstrukturen* (Ermann 1996).

Das Festhalten der Psychoanalyse an der Geschichtlichkeit gegenwärtiger Konflikte wirft weniger ein Licht auf die psychische Krankheit der Patienten als auf die Berufskrankheit ihrer angeblichen Therapeuten. Deren Behauptung, der Patient sei in einem Teil seiner Persönlichkeit Kind geblieben, läßt sich im psychologischen Sinne als Vorstellung deuten, die Analytiker sich von ihren Patienten machen, um sich als reife Erwachsene von diesen abgrenzen zu können. Daß Psychotherapeuten sich gerne als »gute Eltern« sehen, die es ihrem »Kind«, dem Patienten, im Gegensatz zu den leiblichen Eltern ermöglichen, erwachsen zu werden, zeigt sich ebenfalls anhand Bettighofers Studie. Der Auffassung Winnicotts, daß das analytische Setting (regelmäßige Sitzungen im selben Raum mit derselben Bezugsperson) die »Techniken der frühen und frühesten Bemmutterung« (S. 195) reproduziere, schließt Bettighofer sich an (vgl. Bettighofer, 102). Diese Auffassung ist bei ihm gepaart mit einem fragwürdigen Heilsanspruch, der wiederum auf der Vorstellung basiert, der Patient begeben sich in der Analyse zurück in die Kindheit und durchlebe diese nochmals – in der Regel mit schließlichem »Happy End«: *Der Patient kann durch die Begegnung mit ihm [dem Analytiker] nicht nur seine infantilen Fixierungen aufarbeiten, sondern erlebt durch die spezifische Art, in der der Therapeut mit den kindlichen Anteilen des Patienten umgeht, eine neue und möglicherweise korrigierende Erfahrung.* (Bettighofer, 96)

Darüber, daß die »neue und möglicherweise korrigierende« Erfahrung »möglicherweise« auch nicht korrigierend oder gar destruktiv wirken könnte, äußert Bettighofer sich nicht. Über die Erfahrung des Patienten mit dem Analytiker bemerkt er – und hält dies allein

offenbar schon für einen Erfolg –: *Diese bekommt als echte Erfahrung sui generis mit einem neuen wichtigen Bezugsobjekt eine zentrale Bedeutung, weil der Analytiker mit dem Patienten in vielen Situationen tatsächlich anders umgeht, als dieser es bisher erfahren hatte.*

Insofern, als der Erwachsene in der Psychoanalyse zum Kind gemacht wird, ist dieser Auffassung sogar zuzustimmen. Doch ob damit, daß »der Analytiker mit dem Patienten in vielen Situationen anders umgeht, als dieser es bisher erfahren hat«, etwas gewonnen ist, bleibt fraglich. Zwar kann man im Kontakt mit einem Analytiker kaum schwerer geschädigt werden als im Kontakt mit anderen Personen, doch vermag die Psychoanalyse in der bestehenden Form auch niemandem behilflich zu sein. Was man innerhalb der analytischen Beziehung erfahren kann: das Wesen der Übertragung, kann man auch in jeder anderen Beziehung erfahren. Der einzige Vorteil der analytischen Beziehung scheint in der auch von Bettighofer in Frage gestellten Rolle des Analytikers als »tabula rasa« beziehungsweise »freier Projektionsfläche« zu bestehen, auf die der Analysand alle wesentlich mit ihm selbst zusammenhängenden Vorstellungen überträgt. In der Praxis relativiert sich die vorausgesetzte Unpersönlichkeit der analytischen Beziehung allerdings. In der unmittelbaren Auseinandersetzung kann der Analytiker beim besten Willen nicht die erforderliche Neutralität wahren. Innerhalb kurzer Zeit entfaltet sich seine persönliche, auf die Konfliktlage des Analysanden abgestimmte Dynamik der Übertragung, und er ist nicht mehr in der Lage, das Gegenüber unverzerrt zu spiegeln.

1.3.4 Wie Theweleit und Pietzcker den zentralen Denkfehler der Psychoanalyse reproduzieren

Wesentlich besser zur Spiegelung der Persönlichkeit und ihrer unbewußten Aspekte eignet sich die Beziehung zum Autor eines Textes. In ihrer Unpersönlichkeit gleicht die Beziehung zwischen Leser und Autor dem in der analytischen Beziehung angestrebten Ideal, hat gegenüber dieser jedoch einen entscheidenden Vorteil: Der Autor, auf den der Leser projiziert, kann aufgrund der Mittelbarkeit der Auseinandersetzung weder mit einer Übertragung antworten noch sich zum (Fehl-)Deuter aufschwingen. Der Autor ist vielmehr das

Deutungsobjekt des Lesers und bietet die optimale Voraussetzung, sich durch eine gründliche Analyse der Vorstellung, die man sich von ihm macht, die unbewußten Eigenschaften seiner selbst zu vergegenwärtigen.

Auf diesen Gedanken ist bisher noch kein Literaturwissenschaftler gekommen, auch und gerade keiner von denen, die sich methodisch an der Psychoanalyse orientieren. Diese übernehmen bis heute in der Beziehung zu den Autoren der von ihnen gedeuteten Texte selbstverständlich die Rolle des Analytikers, der die eigenen Konflikte bewältigt und seine Übertragung soweit im Griff hat, daß er die des »Patienten« neutral und zutreffend deuten kann. Auch für den Literaturwissenschaftler ist es bequemer, den Text des anderen im Hinblick auf dessen projektive Übertragungen und psychische Konflikte zu deuten als die beim Deuten von ihm selbst auf Text und Autor übertragenen unbewußten Teile seiner Persönlichkeit und seine eigenen Konflikte ins Auge zu fassen.

Ein exemplarisches und anschauliches Beispiel projektiver Textinterpretation liefern die Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Klaus Theweleit. 1977 und 1978 erschien in zwei Bänden seine Dissertation *Männerphantasien*, die der Verlag Roter Stern 1974 unter dem Titel *Der reaktionäre Mann. Zur Sozialpsychologie der Frauenhasser am Beispiel der Freicorps* angekündigt hatte.

In seiner Dissertation untersucht Theweleit teils auf Fronterfahrungen basierende Freikorps- und Propagandaromane teils autobiographische Zeugnisse von Nationalisten und Nationalsozialisten auf Projektionen und psychische Konflikte der Autoren hin. Im ersten Teil arbeitet er anhand zahlreicher Textbeispiele die projektive Beziehung der Autoren zu Frauen heraus. Er kommt zum Ergebnis, die Ehefrauen und Verlobten der ›soldatischen Männer‹ (vgl. Theweleit 1986 I, 38) kämen in deren Darstellungen im Gegensatz zu Prostituierten, Arbeiterfrauen und Frauen der Nationalität des Feindes zwar besser weg, seien von den Autoren jedoch maßlos idealisiert und offensichtlich nicht wirklich geliebt worden.

Unter der Überschrift *Was die Soldaten lieben (Fortsetzung)* bemerkt Theweleit: *Offenkundig geworden ist die Abwehr des Liebesobjektes Frau. Ich frage also zunächst: wen oder was lieben diese Männer sonst? Gibt es*

Objekte, zu denen sie Beziehungen haben, die sie selbst als Liebesbeziehung begreifen? (Theweleit 1986 I, 82)

Er stellt sodann fest, »diese Männer« hätten alles mögliche mit dem Krieg in Verbindung stehende wie ihre Pferde, ihr Heimatdorf, ihre Waffen, andere »soldatische Männer« oder die erhaltenen Orden geliebt, doch keine Frauen. Dies belegt er mit einigen Textpassagen und bescheinigt den Autoren der zitierten Werke eine *Abwehr all dessen, was weiblich ist* (vgl. Theweleit 1986 I, 86).

Im Rahmen seiner umfangreichen Beweisführung zitiert Theweleit im Kapitel *Bräute* Passagen aus Edwin Erich Dwingers Freikorpsroman *Auf halbem Wege*, der 1939 erschien. Zwei Szenen aus dem Roman werden hier vorgestellt, um zu zeigen, wie Theweleit bei der Deutung Schwerpunkte setzt und die Vorstellung, die vor allem er selbst sich von den »soldatischen Männern« macht, als deren Lebenswirklichkeit präsentiert.

Die erste Szene, auf die Theweleit sich bezieht, zeigt, wie ein altgedienter Freikorpskämpfer namens Killmann, den Dwinger betont gutmütig und schrullig darstellt, den Kameraden beim Packen zusieht (vgl. Dwinger, 84). Belustigt beobachtet Killmann einen jungen Mann namens Reckow, der Briefe seiner zahlreichen Geliebten verbrennt, um im Tornister Stauraum zu schaffen. *Killmann, der nichts zu packen hat, streicht weiter von einem zum andern, macht überall seine Feststellungen.* (Dwinger, 84)

Im Anschluß an diesen Satz läßt Theweleit sein Zitat beginnen. Mit folgenden Worten leitet er es ein: *Das Selbstwertgefühl als Mann hängt ab vom Zustand Deutschlands. Es hängt nicht ab von der realen Beziehung zu einer Frau.*

Dwinger, der nach dem Sieg der ›Bewegung‹ 1933 einige Tausend Seiten mit dem Loblied der Freikorpskämpfer gefüllt hat – er selbst war im Baltikum gewesen – führt dieses Motiv der frauenlosen Kämpfer genüßlich aus: [...] (vgl. Theweleit 1986 I, 51). Nach dem Doppelpunkt läßt er das Dwinger-Zitat beginnen. Doch auf die Liebesbriefe, die sich in das Bild vom »frauenlosen Kämpfer« nicht fügen, geht Theweleit mit keinem Wort ein. Kommentarlos zitiert er: *»Sagen Sie mal, mein lieber Werner«, sagt er [Killmann] beim Stäbler, »Reckows Briefe bringen mich drauf, haben Sie eigentlich schon jemals . . . ?«*

»Schon jemals was?« fragt Werner abwesend. Er verstaubt gerade ein Bündel Akten, ist wie immer seiner Arbeit hingegeben, faltet jedes Stück pedantisch zusammen.

»Geseufzt, geküßt, geliebt?« fragt Killmann lachend.

»Nein!« sagt Werner sachlich.

»Dachte ich mir«, stellt Killmann fest, schlendert zu Wolter.

(Vgl. Theweleit 1986 I, 51f.)

An dieser Stelle läßt Theweleit das Zitat enden und stellt, sich scheinbar darauf beziehend, fest: *So fragt Killmann bei den Offizieren reihum. Niemand ist verheiratet oder hat etwas mit Frauen im Sinn. Der Kommandeur wird nicht selbst gefragt – ist aber auch nicht nötig: [...].* Nach dem Doppelpunkt scheint Theweleit im Zitat der Textpassage fortzufahren: *»Müssen Sie das noch fragen, sind Sie so'n schlechter Menschenkenner? Der weiß doch gar nicht, daß es überhaupt Frauen gibt, für den hat es nie welche gegeben, nicht einmal im Kadettenkorps.«* (Vgl. Theweleit 1986 I, 52)

Diese Sätze stehen in Dwingers Roman tatsächlich mehr als zweihundert Seiten nach der Passage, die Theweleit zuvor zitierte, und sind Bestandteil einer anderen Szene, die damit beginnt, daß Killmann seine Kameraden nach dem Familienstand ausfragt (vgl. Dwinger, 418f.). Dementsprechend antwortet an dieser Stelle auch nicht der aus dem vorherigen Zitat bekannte »Wolter«, sondern ein Soldat namens Langsdorff, den Killmann nach dem Familienstand des gemeinsamen Vorgesetzten gefragt hatte, den Theweleit als »Kommandeur« bezeichnet. Der Soldat Langsdorff fährt in seiner Antwort fort: *»Nein, für den gilt das alte Wort: Wer auf die schwarze Fahne schwört, hat nichts mehr, was ihm selbst gehört! Und eigentlich gilt das für uns alle, sollte wenigstens für uns alle gelten . . .«* fuhr er ein wenig grüblerisch fort. (Vgl. Theweleit 1986 I, 52)

Langsdorffs Grübeln an dieser Stelle – auch hierauf geht Theweleit nicht ein – erklärt sich aus der Tatsache, daß der angeblich so »frau-lose Kämpfer« Killmann als einziger unter den Soldaten verheiratet ist. Nach der Lektüre der Feldpost hat er das Gespräch mit folgender Feststellung eröffnet – wobei er über sich in der dritten Person als »Type« spricht: *»Type ist der einzige Verheiratete, dabei aber als erster fertig – ist das vielleicht symbolisch, meine Herren Junggesellen?«* (Dwinger, 418)

Im anschließenden Männergespräch, aus dem Theweleit nur die Auskunft Langsdorffs über den Kommandeur zitiert, wird das unter den Soldaten verbreitete Junggesellentum explizit thematisiert, und zwar von einem verheirateten Mann, der indirekt die Frage aufwirft, ob das Junggesellentum nicht die dem Soldaten angemessene Lebensform sei. Die von Theweleit zitierte Antwort Langsdorffs scheint diese Auffassung zu bestätigen: »Sicher sind die Freikorpsleute nicht umsonst fast alle Junggesellen, gäbe es nicht so viele von ihnen, wäre unsere Truppe verdammt winzig, glauben Sie mir!« (Vgl. Theweleit 1986 I, 52)

Hier läßt Theweleit das Zitat enden und stellt fest: *Richtigen Männern fehlt nichts, wenn die Frauen fehlen. [...] Werners »sachliche« Verneinung der Frage »ob er schon jemals?« ist eine Verneinung der »Sache« Frau.*

Mit dem letzten Satz bezieht Theweleit sich wiederum auf die erste Szene, in der Killmann den Kameraden beim Packen zusieht und sich dabei auch an den »Stäbler« Werner wendet (vgl. Dwinger, 84). Eben jener, dem weiblichen Geschlecht so abgeneigte Werner aber stimmt in der zweiten Szene (vgl. Dwinger, 418f.) der Auffassung des Kameraden Langsdorff, die Theweleit als die Dwingers präsentiert, nur bedingt zu. Im Anschluß an die von Theweleit zitierte Antwort Langsdorffs heißt es im Roman: »Da haben Sie sicher recht«, *mischte sich jetzt Werner ein, »man ist eben doch gebunden. Ich bewundere ehrlich jene, die trotz Frau und Kind bei uns sind – entschuldigen Sie das, mein lieber Killmann – ich sage so etwas wirklich nicht, um Ihr Selbstbewußtsein noch zu steigern. Schon im Felde habe ich die bewundert, die als Verheiratete immer vorne weg waren – was bedeutet Kühnheit eines Junggesellen dagegen, sie ist ohnedies nur ein Attribut der Jugend . . .«* (Dwinger, 419)

Werners Worte sind zwar nicht unbedingt als Bekenntnis Dwingers zu Ehe und Familie zu werten, sondern sollten zeitgenössische Leser – nationalsozialistischer Propaganda entsprechend – wohl eher zur Zeugung von »Kanonenfutter« ermuntern. Doch so einfach, wie Theweleit es sich mit der Liebe der »soldatischen Männer« beziehungsweise deren Frauenhaß macht, ist es auch wieder nicht. Ein Blick in den Originaltext zeigt, daß er mit der Zitatauswahl den Blick des Lesers steuert und zentrale Aspekte der Beziehung der »soldatischen Männer« zur Frau ausblendet. Gänzlich vom Kontext abse-

hend, in dem Langsdorffs Äußerung über den Kommandeur steht, der von den Soldaten gelegentlich liebevoll »der Alte« genannt wird, meint Theweleit: *Und in der Ansicht über den ›Alten‹, der wisse doch garnicht, »daß es überhaupt Frauen gibt«, läßt Dwinger die Ablehnung der Frau – als harmloser Scherz getarnt – gipfeln.* (Theweleit 1986 I, 52)

Mit der gleichen Kaltschnäuzigkeit, mit der Dwinger in Werners Worten die Ehe als wahre und natürliche Lebensform des Soldaten propagiert, behauptet Theweleit über die Beziehung der »soldatischen Männer« zur Frau: *Die Ablehnung ist nur natürlich und daher erstrebenswert.* Ohne die eigene Verstellung zu registrieren, behauptet er: *Dwinger stellt sich aber naiv, läßt den Kämpfer Pahlen [den Theweleit offenkundig mit Langsdorff verwechselt] »grüblerisch« den Satz murmeln: »Sicher sind die Freikorpsleute nicht umsonst fast alle Junggesellen, gäbe es nicht so viele von ihnen, wäre unsere Truppe verdammt winzig, glauben Sie mir!«*

Tatsächlich äußert Langsdorff »grüblerisch« den von Theweleit wohlweislich kein zweites Mal zitierten, weil auf den verheirateten Killmann bezogenen Satz: *»Und eigentlich gilt das für uns alle, sollte wenigstens für uns alle gelten . . .« fuhr er ein wenig grüblerisch fort.*

Das bißchen Komplexität, über das Dwingers Roman verfügt, nimmt Theweleit diesem in der Deutung. Sich auf Langsdorffs Äußerung beziehend, meint er: *Das »Glauben Sie mir!« ist ein Befehl; er lautet, wer zur Truppe will, soll die Frauen lassen. Die Männer, die er dort trifft, brauchen keine Frauen.* Denn Theweleit »will«, daß Dwinger die Worte so und nicht anders meinte und die »soldatischen Männer« sich wirklich nur für Kriege und Schlachten interessierten.

Ein Blick in den von Theweleit weggelassenen Teil des Männergesprächs über die Ehe entlarvt diese Wahrheit als höchstens die halbe. Zwar ziehen die dargestellten Männer in der Tat allesamt das Freikorps der Ehe vor, doch ihr Gespräch offenbart zugleich ihre Angst, enttäuscht oder gar »abgelehnt« zu werden – und zwar von der Frau. Nicht zufällig eröffnet ein Verheirateter das Gespräch mit den bedeutungsschwangeren Worten: *»Type ist der einzige Verheiratete, dabei aber als erster fertig – ist das vielleicht symbolisch, meine Herren Junggesellen?«* (Dwinger, 418)

»Symbolisch« dafür, daß die Ehe eine verheerendere Lebensform ist als der Krieg, in den die Männer des Freikorps sich flüchten? –

Wie die Karikatur eines Psychotherapeuten fragt Killmann nach der provozierenden Gesprächseröffnung die Kameraden der Reihe nach, ob sie verheiratet seien (vgl. Dwinger, 418). Als ersten Werner, der sich schon bei der Frage nach seinem Liebesleben als zugeknöpft erwies. Auf die neuerliche Nachfrage reagiert er: *»Keine Zeit dazu gehabt!« sagte Werner abweisend.* Daß der Autor selbst seiner Figur dies nicht abnahm, zeigt der sarkastische Unterton in Killmanns Kommentar: *»Kann Type sich lebhaft denken«, sagte Killmann lachend, »wird auch weiter daran scheitern!«* Ohne ihn sich näher äußern und gar politisch Unkorrektes in Richtung »Schlachtfeld der Ehe« poltern zu lassen, läßt Dwinger seinen »Therapeuten« gleich den nächsten fragen: *»Und Sie, Graf Truchs?«*

Truchs schüttelte nur den Pferdekopf, tat es aber in einer Weise, daß er unwillkürlich viel dabei verriet. Später erfährt der Leser, daß Truchs' Verlobte gestorben ist und er seither nicht mehr wagte, sich nach einer Frau umzusehen (vgl. Dwinger, 530f.). Vermutlich bezieht Dwinger sich mit dem »Vielen«, das Truchs' »Kopfschütteln unwillkürlich verrät«, auf dieses Ereignis. Überdies verrät der Satz »unwillkürlich«, daß Dwinger als Autor weder willens noch in der Lage war, den Ursachen des nahezu stummen Leids der Männerfiguren in ihren Beziehungen zum anderen Geschlecht nachzugehen. Wie sie fürchtete offenbar auch er sich, sich näher damit zu befassen und flüchtete sich in eine oberflächliche und kitschige Darstellung des Korpslebens: *»Und der kleine Adjutant?« setzte Killmann seine Inquisition fort.*

»Nur verliebt – wie immer!« strahlte Reckow zurück.

»Und unser Krieger?« Killmann gab nicht nach, stieß Langsdorff zärtlich an.

Langsdorff sah nicht auf, sagte in seinen Brief hinein: »Wer wollte mich wohl – mit einer solchen Visage?«

Unbeabsichtigt gleitet der polternde Humor, dessen Dwinger sich kompensatorisch bedient, an einigen Stellen ins Tragische ab. Der Humor vermag nicht darüber hinwegzutäuschen, daß gerade die tapfersten von Dwingers »Kriegern« im bürgerlichen Leben und in der Beziehung zum anderen Geschlecht zu den Untapfersten und Gestraftesten gehören. Wie der vor seiner Frau Reißaus nehmende Killmann suchen die Männer offenbar im lebensgefährlichen, aber

unverbrüchlichen Zusammenhalt der Truppe die Geborgenheit, die ihnen zu Hause entweder fehlt oder mit der sie erst gar nicht rechnen. Denn in der Familie tobt der unerbittliche Kampf der Geschlechter.

Er wird ausgelöst durch die auch und gerade damals noch hoch im Kurs stehenden gesellschaftlichen Rollen: der harte und machtbehaftete Mann und Vater und die sanfte, zur Unterordnung berufene Frau und Mutter. Die Rollenbilder kollidierten damals schon und kollidieren zum Teil noch heute im Rahmen der Ehe meist katastrophal mit der Beziehungswirklichkeit und den persönlichen sozialen Bedürfnissen der Partner.

Allerdings verlangen die den Geschlechterkampf begünstigenden Klischees – entgegen Theweleits Darstellung – den Männern nicht weniger ab als den Frauen. Ebenso wie die Mutterrolle das Wirkungsfeld der Frau auf Haushalt und Kinder beschränkt, obliegt es dem Vater – ob ihm dies behagt oder nicht – Haus und Kindern fern zu bleiben und für den Lebensunterhalt zu sorgen. Decken sich die Interessen der Partner nicht mit der – ihnen zu Dwingers Zeiten rigide auferlegten – familiären Arbeitsteilung, entstehen Neid und Mißgunst zwischen den Partnern. Wird der latent schwelende partnerschaftliche Konflikt sodann nicht gelöst, entlädt sich die Aggression verdeckt und unter Zuhilfenahme der jeweils zur Verfügung stehenden Waffen. Aufgrund des Drucks, die Ehe zu erhalten, war dies zu Dwingers Zeiten sicherlich häufiger der Fall als heute und mit entsprechend höherer Gewalttätigkeit verbunden. Das Muster aber ist bis heute fast jedem aus bürgerlichen Verhältnissen bekannt. Die Mutter bedient sich häufig der vermehrt unter ihrem Einfluß stehenden Kinder. Hinter dem Rücken des Vaters hetzt sie diese gegen ihn auf und untergräbt damit seine Autorität. Dieser sieht sich gezwungen, seinem Selbstbild als Familienvorstand zu entsprechen und hart durchzugreifen. Seine verzweifelten – zu Dwingers Zeiten häufig mit körperlicher Gewalt einhergehenden – Versuche, die durch die Frau in Frage gestellte Machtposition zu verteidigen, richten sich vor allem gegen die Söhne, auf die der Vater die negativen Eigenschaften seiner selbst vorzugsweise projiziert. Mit diesen Machtdemonstrationen ruft er in den Söhnen vor allem Haß auf »den Alten« hervor. Respekt und Anerkennung der »Muttersöhne«

kann er sich – wie sich dies in Dwingers Roman darstellt – nur noch durch das unbedingte Bekenntnis zu ihnen und den Verzicht auf die Ehe sichern.

Daß die Truppe, fern der »Heimatfront« und der dort stets zwischen Vater und Sohn stehenden Mutter und Frau, das verlorene Paradies ist, in dem die beiden sich wiederfinden, zeigt sich deutlich anhand des väterlichen Sympathieträgers Killmann, der sich für die Lieb-schaften der »Söhne« interessiert und den von Minderwertigkeitsge-fühlen geplagten Langsdorff anlässlich der seelsorgerischen Befra-gung sogar »zärtlich anstößt«. *Er liebte es, jedem möglichst raubautzig zu erscheinen, in Wirklichkeit hatte er eine fast zarte Seele, die auch untrüglich aus seinen wasserblauen Augen blickte. Vielleicht hatte er sich seine Schrullen nur deswegen angewöhnt, weil er seine mitfühlende Seele so sichtbar in ihnen trug?* (Dwinger, 66)

Das von Dwinger gezeichnete Bild der »soldatischen Männer« sagt einiges über die uneingestanden Sehnsüchte und seelischen Ver-letzungen aus, die Männer seiner Generation mit sich herumtrugen und die sie ihr Leben im Krieg aufs Spiel setzen ließ. Jahnn, der dieser Generation ebenfalls angehörte, arbeitet die rollenbedingte familiäre Konfliktsituation und ihre Auswirkungen auf das menschliche Beziehungsleben in *Fluß ohne Ufer* ungleich viel bewußter und differenzierter heraus. Dwinger bleibt »auf halbem Wege« stecken und versackt in gängigen Klischees.

Um so mehr ist der Leser gefordert, das wenige, das Dwinger zum Thema »Der Soldat und die Frauen« bietet, sinnvoll zu ergänzen und aufzudecken, was der Autor durch sein verstocktes Schweigen »unwillkürlich verrät«.

Der psychoanalytisch geschulte Theweleit erweist sich in dieser Hinsicht als erstaunlich unehrgeizig. Zwar hat er es sich zur Aufgabe gemacht, das *Wesen des »weißen Terrors«* [wie er die Verbrechen der sich häufig als unschuldig betrachtenden rechten Gewalttäter be-zeichnet] *und der Sprache der soldatischen Männer als einem Teil davon* zu ergründen (vgl. Theweleit 1986 I, 40); hierbei faßt Theweleit auch und vor allem die den »soldatischen Männern« unbewußten Aspekte ihrer Sprache und Texte ins Auge. Einigen davon aber mißt er – auch wenn sie sich als noch so aufschlußreich erweisen – keine Bedeutung bei. Er arbeitet nur die Aspekte heraus, die es ihm erlau-

ben, die »soldatischen Männer« und ihr Textschaffen in einer bestimmten Weise darzustellen – und diese scheint das Gegenteil seiner eigenen Produktionsweise zu sein.

Auf den ersten Blick ergreift Theweleit Partei für die Schwachen und Unterdrückten, insbesondere in Gestalt von Frauen und Arbeitern. Das undifferenzierte, von wenig Einfühlungsvermögen geprägte Bild, das er im Bestreben, sie als machtbesessene Frauenverächter darzustellen, von den »soldatischen Männern« zeichnet, bezeugt jedoch das Gegenteil. Wie diese sich selbst und ihre Ehefrauen idealisierten und Arbeiterfrauen, Kommunisten und Juden dafür um so massiver degradierten, so idealisiert auch Theweleit die Frauen und degradiert im selben Zuge die »soldatischen Männer«. Dabei fühlt Theweleit sich so unschuldig wie diese sich in Bezug auf die Diskriminierung ihrer Opfer. Die Hinterlist, mit der er eine Männergruppe zur Zielscheibe von Mißtrauen und Haß macht, die – wenn auch zu Recht – als besonders anrühlich gilt, war ihm beim Schreiben offenbar nicht bewußt. So blieb ihm auch verborgen, daß er sich im zweiten Teil seiner Studie, in dem er den Ursachen des »weißen Terrors« nachgeht, im übertragenen Sinne den Ursachen seines persönlichen Konfliktes mit den »soldatischen Männern« nähert.

Es ist bezeichnend, daß Theweleit die Ursachen für die gewalttätige Neigung der »soldatischen Männer« vor allem in ihrem gestörten Körperbild sieht. Mentale und seelische Ursachen, wie sie eben hinsichtlich Dwingers Roman erörtert wurden, kommen für ihn kaum in Betracht. Eine solche Diagnose würde zu sehr an seinen persönlichen Konflikt rühren, den er in den *Männerphantasien* mit einigen oberflächlichen autobiographischen Äußerungen abtut (vgl. Theweleit 1986 I, 7f.). Daß sein Konflikt in dem der »soldatischen Männer« zum Vorschein kommt, entgeht ihm auch, weil er die Genese des Konflikts in der grauen Vorzeit ihrer wie seiner persönlichen Erinnerung ansiedelt.

Theweleit zufolge litten die »soldatischen Männer« unter einer Form frühkindlicher Entwicklungshemmung, die erstmals Margaret Mahler feststellte und die durch elterliches Verhalten verursacht werde. Im Sinne Mahlers betrachtet Theweleit die »soldatischen Männer« als in symbiotischer Beziehung zur Mutter befangen. Ihrem psychischen Entwicklungsstand entsprechend hätten sie sich im

Alter eines nicht einmal dreijährigen Kindes befunden, das über kein »Ich« *im Freudschen Sinne* verfüge, wie Theweleit unter der Überschrift *Das Ich und die Erhaltungsmechanismen* bemerkt: *Die Männer, von denen ich hier schreibe, haben dieses Stadium der Entwicklung aller Wahrscheinlichkeit nach nie erreicht. Warum nicht, habe ich am Ende des zweiten Kapitels darzustellen versucht: durch die Eindämmung und Negativisierung ihrer Körperflüsse, durch den Zugriff strenger harter Hände, die Lustempfindungen aus der Haut vertrieben, durch schmerzhaft Eingriffe körperlicher Strafen* [auf deren historische Realität es in den von Theweleit analysierten Werken keinerlei konkrete Hinweise gibt], *aber möglicherweise auch durch gelegentliche oder andauernde »verschlingende« Emotionalität mütterlicherseits, die das Kind mit unverarbeitungsfähigen intensiven Reizen »überschwemmt«, vor denen es ebenso nach »innen« flüchten kann wie vor dem Schmerz.*

Diese »erste« Sozialisation ließ das Kind ohne ein sicheres Gefühl äußerer Grenzen, ohne die psychische Instanz des »Ich« im Freudschen Sinne. (Theweleit 1986 II, 246)

Beim Stellen dieser Diagnose kann Theweleit sich sicher fühlen, mit dem armen Wurm, als der sein »soldatischer Mann« sich zunehmend entpuppt, nichts zu schaffen zu haben. Er sieht sich vielmehr in der Tradition wissenschaftlicher Autoritäten wie Freud und dessen zahlreicher »kinderlieber« Schülerinnen. Die zweite Komponente in der Entwicklungshemmung der »soldatischen Männer« faßt er zusammen: *Daß die »zweite« Sozialisation, der Drill im weitesten Sinne, das Gefühl von Grenzen schafft, haben wir gesehen. Es fragt sich jetzt, ob daraus etwas entsteht, was der psychischen Instanz des »Ich« vergleichbar wäre, oder allgemeiner, wie aus dem »symbiotischen« (klinischen) ein gesellschaftlich funktionsfähiger Typ entsteht.*

In der Tat konnten all die von Theweleit analysierten Autoren trotz ihres Mangels an »Ich im Freud'schen Sinne« in der ersten Person über sich sprechen; schon aus diesem Grund muß Theweleit sich, nachdem er das »Ich« »dieser Männer« in Frage gestellt hat, etwas einfallen lassen, das erklärt, worin ihr »Ich« im Gegensatz zu dem eines psychisch so Gesunden wie etwa Theweleit selbst bestand. Also stellt er fest, das »Ich« der »soldatischen Männer« sei im Gegensatz zu dem des »nicht-faschistischen« oder »Normalmannes« (vgl. Theweleit 1986 II, 248), eine Art Schein-Ich gewesen, das »die-

se Männer« nur ausgebildet hätten, um ihre von Auflösungsgefühlen bedrohte Identität wirksam zu schützen. Dieses Schein-Ich sei ihnen von anderen Männern in allen Bereichen der Gesellschaft angeprügelt und -gedrillt worden, vom Vater über den Lehrer bis zum Vorgesetzten auf dem Kasernenhof: *Das ›Ich‹, das dabei entstünde wäre allerdings ein merkwürdiges Gebilde: es würde eigentlich gar nicht als Instanz der Person begriffen werden können, sondern als ein gesellschaftliches Ich, das ihr in Gestalt ihres angedrillten, unter Schmerzen zugefügten Muskelpanzers nur verliehen wäre.* (Theweleit 1986 II, 257)

Dies klingt allerdings »merkwürdig«. Nicht einmal der abenteuerlichsten psychoanalytischen Theorie zufolge wurde ein »Ich« jemals durch Schläge gebildet. Ständige Schläge können bei jemandem, der sich als »Ich« begreift, höchstens bewirken, daß er sich als Opfer vom Täter abgrenzt und als Folge der ihm angetanen Gewalt notorisch von der eigenen Unschuld überzeugt ist. Gleichgültig, was er selbst sich zu Schulden kommen läßt, in seinen Augen ist er nie gewalttätig, sondern »vernichtet« allenfalls »Untermenschen« oder »lebensunwertes Leben« – oder schreibt eine wissenschaftliche Arbeit über »das Wesen des Weißen Terrors« und die ihn ausübenden »soldatischen Männer«.

Hätte Theweleit so weit – und soviel weiter als mit seinem »Körper- und Muskelpanzer-Ich« – gedacht, wäre er Gefahr gelaufen, sich im innigen Kontakt mit den »soldatischen Männern« zu verlieren und plötzlich in der Haut wiederzufinden, in der er nie stecken wollte: *Der Gefahr, bei der Wahrnehmung von Lebendigem, der Berührung von Lebendigem sogleich zu fragmentieren, könnte es [das »Ich« der »soldatischen Männer«] mit Sicherheit nur entgehen, wenn es in ein größeres seine Grenzen stützendes und garantierendes gesellschaftliches Gebilde eingefügt wäre: jede als ›Ganzheit‹ im dargestellten Sinne funktionierende gesellschaftliche Organisation käme dafür in Frage, von der Familie bis zum Heer.*

Irgendwo dazwischen steht das »antifaschistische« linke Publikum, das Theweleits Selbstbild vom integeren und friedfertigen Menschen mit der Zustimmung zu jenem Bild »stützt und garantiert«, das er von den »soldatischen Männern« zeichnet.

Dennoch »möchte« Theweleit diese nicht – wie Mahler es angeblich mit den analysierten Kindern tat (vgl. Theweleit 1986 II, 245) – »psychotisch« nennen, sondern *sagen, es handelt sich um nicht fertig geborene*

oder auch um nicht zuende geborene Menschen (vgl. Theweleit 1986 II, 246).

Fragt man sich, warum Theweleit sich vom naheliegenden Ausdruck »psychotisch« distanziert und damit auch ein Stück weit von seiner Gewährsfrau Mahler, könnte man zu dem Ergebnis kommen, daß er dies nur tut, um den Anschein von Integrität aufrechtzuerhalten; und man läge mit dieser Einschätzung nicht völlig falsch. Es hierbei zu belassen, hieße jedoch dasselbe tun, was Theweleit mit den »soldatischen Männern« tut: ein einseitiges, undifferenziertes Bild von ihm zu zeichnen, obgleich er, genau wie sein Spiegelbild, keineswegs so eindeutig fühlt und handelt, wie es auf den ersten Blick aussieht.

Mindestens genauso wie von politischem Kalkül zeugt die Distanzierung von dem *oft peiorativ* verwendeten Begriff »psychotisch« (vgl. Theweleit 1986 II, 245) von Theweleits uneingestander Sympathie für den ihm so fremden »nicht zuende geborenen« Mann, der in einer Symbiose mit der Mutter lebt und sein »Ich« vom Vater und anderen angeprügelt bekommt.

Wie er in der *Vorbemerkung* zur Studie verrät, scheint es Theweleit in der Kindheit ähnlich ergangen zu sein wie seinen »soldatischen Männern«. Doch kann er sich im Gegensatz zu ihnen an das elterliche Fehlverhalten erinnern und ist offenbar der Auffassung, die in seinem Fall eher als prä- bis postpubertär einzustufende Entwicklungshemmung überwunden und ein gesundes »Ich im Freudischen Sinne« ausgebildet zu haben. Daß der überwunden geglaubte Konflikt ihn beim Schreiben der *Männerphantasien* noch beschäftigte, zeigen seine persönlichen Äußerungen am Anfang der Studie. Gleich auf der ersten Seite stellt Theweleit dem Leser in seinem Vater Bruno den Prototypen des »soldatischen Mannes« vor. Diesem, suggerieren Theweleits Worte, wäre es fast gelungen, den Sohn zu seinesgleichen – einem tyrannischen und gewalttätigen Unhold – zu machen. Darauf, daß Theweleit senior dies besser gelungen ist, als Theweleit junior es glauben machen möchte, deutet dessen ebenso zynischer wie verbitterter Tonfall hin: *Als der unlegalisierte Sohn eines ostpreußischen Hofbesitzers von einer Tante aufgezogen, war mein Vater als Vater immer sehr für eine richtige Familie. Aber allererst war er Eisenbahner, mit Leib und Seele, wie er sagte, und dann erst Mensch.* (Theweleit 1986 I, 7f.)

Daß Theweleit senior mit dieser Haltung nur der ihm auferlegten Vater-Rolle nachkam und seine Kinder – mithin den Sohn Klaus – darum nicht weniger liebte, sondern ihn – im Gegenteil – vielleicht sogar besonders vermißte, ist Theweleit junior offenbar unvorstellbar. Sarkastisch bemerkt Theweleit über seinen Vater: *Er war auch ein guter Mensch und ein ziemlich guter Faschist.* (Theweleit 1986 I, 8)

Scheinbar ohne zu merken, daß dieser Hieb sitzt, platziert Theweleit unmittelbar darauf den nächsten: *Die Schläge, die er reichlich und brutal verteilte im Rahmen des Üblichen und in der guten Absicht des Affekts, waren die ersten Belehrungen, die mir eines Tages als Belehrungen über den Faschismus bewußt aufgegangen sind.*

Worin sie bestehen, verrät Theweleit an dieser Stelle zwar nicht. Aber ein Blick in seine *Männerphantasien* verrät, daß die väterlichen Schläge ihn vor allem eines »lehrten«: sich zum Opfer und besseren Menschen zu stilisieren.

Im Kapitel *Das Ich und die Erhaltungsmechanismen* steht dieser, mit dem der »soldatischen Männer« offenbar identische Sozialisations-schritt Theweleits in Gestalt des Drills und der männlichen Gewalt-ausübung allerdings an zweiter Stelle (vgl. Theweleit 1986 II, 246). Der im Kapitel an erster Stelle genannte Sozialisations-schritt der »soldatischen Männer«: die symbiotische Beziehung zur Mutter, findet sich in Theweleits autobiographischen Äußerungen bezeichnenderweise an zweiter Stelle wieder: *Die Zwiespältigkeit meiner Mutter, die fand, daß so etwas [nämlich die Schläge des Vaters] sein mußte, es aber milderte, [waren] die zweiten [Belehrungen, die Theweleit »eines Tages als Belehrungen über den Faschismus bewußt aufgegangen sind«].*

Auch über den Inhalt der »zweiten«, mit dem mütterlichen Verhalten zusammenhängenden »Belehrungen« unterrichtet Theweleit den Leser an dieser Stelle nicht. Den *Männerphantasien* läßt sich jedoch entnehmen, daß deren Autor zu einem nicht mehr eruierbaren Zeitpunkt seines Lebens – vermutlich nach dem Erwachen der Verstandeskräfte – lernte und bis heute der Ansicht ist, daß die Frau und Mutter der bessere Mensch ist, obwohl sie dem Mann und Vater offenbar den Rücken freihält. Über die Ursache seiner Sichtweise äußert Theweleit sich nicht. Auf indirekte Weise deutet sie sich aber im nächsten Satz an: *Er [Theweleits Vater], der ehrliche Beamte,*

schummelte nicht einmal beim Kartenspielen (Doppelkopf und Skat), wie sie es tat (oft zu meinen Gunsten, und ich ließ es mir gefallen), und er ging, ein schließlich enttäuschter Beamter (denn wer lohnte den lebenslangen Dienst, nicht einmal sein letzter Chef), ›am Alkohol‹ zu Grunde und an der deutschen Geschichte.

Daß Theweleit nicht in den Sinn kommt, auch die sich mit den Kindern gegen den Vater verbündende Mutter könnte ihr Scherflein zum Ende des Vaters beigetragen haben, macht es, ganz im ödipalen Sinne, wahrscheinlich, daß die Konfliktlage im Hause Theweleit tatsächlich derart gelagert war.

Dessen Überzeugung von seiner und der Unschuld der Mutter, die ihn seiner Vorstellung entsprechend begünstigte, deuten auf massive Schuldgefühle gegenüber dem Vater hin. In Bezug auf die Vergangenheit haben sie keine Grundlage, denn als Kind war Theweleit tatsächlich das Opfer der herrschenden Verhältnisse. Doch dies rechtfertigt nicht seinen gegenwärtigen selbstgefälligen Umgang mit den »soldatischen Männern« und seine maßlose Idealisierung der Frauen.

Bereits im Erscheinungsjahr der *Männerphantasien* 1977 kritisierte ein anonymer Autor des ehemaligen APO-Organs *Pflasterstrand*, in *Theweleits Buch fehle der Hinweis auf den »Terror der Mütter gegen ihre Kinder, auch die Söhne«* (vgl. Reichardt, 6). In seiner Besprechung merkte der Unbekannte, sich auf persönliche Erfahrungen berufend, an: *Die Gewaltsamkeit beruht auch darauf, daß sie durch die Mütter immer wieder neu errichtet wird. Wenn Männer Vergewaltigungsträume haben, haben Frauen Kinderwünsche. Die Frau vergewaltigt den Mann, indem sie ihm seine Geburt besorgt. [...] Männer müssen ihren Kampf gegen die Mütterlichkeit ihrer Mütter beschreiben; der Ödipus ist vielleicht kein Komplex, sondern ein Mensch, den seine Mutter ficken wollte und nicht umgekehrt.* (Vgl. Reichardt, 6)

Ein »Mensch« wie Theweleit, dessen *Männerphantasien* den Nerv der 68er-Generation so genau trafen, daß eine Menge aus dem Kontext gerissener Zitate und eine Handvoll persönlicher Dokumente zum Beleg windiger Thesen ausreichten. Unter der Überschrift *Allerlei Einzelnes, das mit dem Ich des Nicht-zuende-Geborenen zu tun hat* ist beispielsweise eine zweiseitige Fotostrecke abgedruckt (vgl. Theweleit 1986 II, 290). Sie zeigt nicht nur Theweleits Vater als Soldat im

Zweiten Weltkrieg und – mit offenbar nach dem Krieg noch gepflegtem Hitler-Bart – im angestammten Herrschaftsbereich, der Familie. Wie um einen Kontra- oder Schlußpunkt gegen und unter die »Tyrannei« des »Alten« zu setzen, ließ Theweleit am Ende der Strecke ein Foto abbilden, auf dem er selbst als Zehntklässler zwischen seinen Klassenkameraden und -kameradinnen zu sehen ist. Es trägt die Unterschrift *Glückstadt, Untersecunda 1957. Kleine Jungs und große Frauen*. Diese Worte umschreiben treffend die zwar nicht symbiotische, aber in höchstem Maße identifikatorische Beziehung, in der vor allem der damals fünfunddreißigjährige Autor der *Männerphantasien* zu Frauen und Müttern stand. Daß die Idealisierung der Frau auch in Theweileits Fall mit unschöner Regelmäßigkeit in jene das »Weib« degradierende Abwehrhaltung umschlägt, die Theweleit bei den »soldatischen Männern« konstatiert, zeigen nicht nur seine kleinen Seitenhiebe wie der auf Mahler und Theweileits Bemerkung über die *gelegentliche oder andauernde ›verschlingende‹ Emotionalität mütterlicherseits* (vgl. Theweleit 1986 II, 246), sondern auch *Die letzte Seite der Männerphantasien*.

Unter dieser Überschrift legt Theweleit am Ende des erschöpfenden Kampfes gegen die »soldatischen Männer« ein Geständnis ab: *Es hat ein halbes Jahr gedauert, die fertige Arbeit abgabefertig zu machen; es war schlimmer, als das Schreiben die Jahre zuvor und es hat unser Zusammenleben auch gereizter gemacht, als die Jahre vorher, die Monika [Theweileits als Psychologin tätige Frau] und ich so eingerichtet hatten, daß wir uns in die Zeit, die Daniel [der gemeinsame Sohn] erforderte, teilen konnten und auch in die Erledigung des Haushalts und doch beide die eigene Arbeit machen konnten, Monika in der Klinik, ich am Schreibtisch.* (Theweleit 1986 II, 562)

Offenbar hat sich in Theweileits Leben – wenn auch nur kurzfristig, wie er beteuert – dieselbe Situation eingeschlichen wie in dem der »soldatischen Männer«, die es vorziehen, zu arbeiten und in den Krieg zu ziehen, statt sich um Haushalt und Nachwuchs zu kümmern: *Diese Teilung einzuhalten, habe ich schließlich, als Abgabetermine näherrückten und dann festgelegt waren, nicht mehr geschafft.* Anstelle seiner Frau, die ihm offenbar die Hölle heiß machte, schimpft Theweleit sich selbst aus: *So etwas sollte man nicht oft machen, es lohnt sich nicht. Auch diese und jene Zustimmung, die mich (und uns) jetzt erfreut [wo-*

bei der von kurzem Zögern kündende Klammereinschub zusätzlich auf einen zähen partnerschaftlichen Kampf um Anerkennung hindeutet] *macht Monikas schließliche Überlastung nicht ungeschehen (und daß ich auch strapaziert war, zählt tatsächlich nicht).*

Um den »soldatischen Männern« in den Augen seines vorzugsweise weiblichen Publikums nicht zu ähneln, erniedrigt Theweleit sich systematisch. Doch gerade dies legt nahe, daß die Wirklichkeit seines Familienlebens anders aussieht. Daß das Thema »Erfolg und Anerkennung« im Hause Theweleit und in den Szenen seiner Ehe ein Dauerbrenner ist, zeigt sich noch deutlicher anhand der Studie *Buch der Könige*. Deren erster Band *Orpheus und Eurydike* erschien 1988. Im Untertitel bezeichnet Theweleit ihn als *zweite[n] Versuch im Schreiben ungeliebter Biographien*.

Nachdem er das soldatische Fußvolk erfolgreich besiegt hat, vergreift Theweleit sich im *Buch der Könige* an einem mächtigeren Feind: den Dichturfürsten mit Namen wie Gottfried Benn, Franz Kafka oder Vladimir Nabokov. Diese waren zwar nicht in Verbrechen verstrickt, hätten sich aber – dies unterstellt Theweleit – ihr Leben lang an Frauen und Geliebten vergangen, hätten sie als Haushälterinnen, Musen und Typistinnen ihrer Werke mißbraucht, während sie selbst sich in der Kunst verwirklichten (vgl. Theweleit 1991). Bei Benn geht Theweleit sogar so weit, in Gedichten todgewünschte Ehefrauen und Geliebte aufzuspüren. Um den Verdacht zu belegen, macht er sich mit Benns verstorbener Ehefrau Ilse gemein und behauptet, auch diese habe beim Lesen der Gedichte moralische und ästhetische Bedenken gehabt und das eine oder andere Gedicht aus diesem Grund auch gerne vernichtet (vgl. Theweleit 1991, 153). Gnade finden in Theweleits Augen – und in seinen Augen auch in denen Ilse Benns – nur dessen Spätwerke. Denn in diesen habe der Dichter nicht mehr das insgeheim ersehnte Ableben der Geliebten befürchtet, sondern nur noch das eigene. Ohne zu merken, daß er wieder einmal den eigenen Vater erschlägt, urteilt Theweleit über Benns Gedicht *Spät: Tote liegen (außer dem Benannten [»Orpheus« beziehungsweise Benn] nicht in diesem Gedicht, so weit ich sehe. Es führt (mit ein paar andern) in die lockeren »Altersgedichte« Benns . . . »Spät«, aber lässig und kraftvoll* [wie Theweleit sich wohl wünschte, seine Worte mögen auf den Leser wirken] . . . *»die reifsten Werke«,*

schrieb Ilse Benn, kämen aus diesen Jahren . . . ich ziehe vor zu sagen, die schönsten, die rockigsten und wage zu behaupten, es hänge zusammen mit ihrem sinkenden Anteil eingearbeiteter verborgener toter Frau pro Zeile und Strophe. (Theweleit 1991, 159)

Nachdem er sie hunderte Seiten totgeschwiegen hat, betont Theweleit – wieder am Ende eines erschöpfenden Kampfes – daß er selbst seiner Frau weder jemals insgeheim den Tod wünschte noch sie in seinem oder durch sein Schreiben ausbeutete. Im Gegenteil: *Monika Theweleit-Kubale, Monika hat, während dieses Buch entstand, neben ihrer Halbtagsarbeit in der Kinderpsychiatrie der Uniklinik ihre Ausbildung zur Psychoanalytikerin bei der DPV beendet.* (Theweleit 1991, 1221)

Noch stolzer als auf seine gebildete Frau aber ist Theweleit auf sich und seinen Verzicht auf eine frühzeitigere Veröffentlichung der vom Publikum so sehnhch erwarteten Studie: *Mir war längere Zeit nur unbewußt, dann aber auf vielen Ebenen klar, daß ich kein Buch veröffentlichen würde, ehe sie [seine Frau] nicht diese Anstrengung hinter sich hätte; nicht weil ich familiär überbelastet gewesen wäre, sondern um nicht in eine (wenn auch noch so fiktive) Konkurrenz der Entwicklungsgänge zu geraten.*

Daß gerade die Vehemenz, mit der er eine »Konkurrenz« zu seiner Frau und damit auch eine Ähnlichkeit zwischen sich und den »behandelten« Autoren ausschließt, auf das Gegenteil hindeutet und Theweleit wahrscheinlich nicht nur fürchtete, seine Frau – sozusagen in deren Revier, der Psychoanalyse, wildernd – auszubeuten, sondern derartige Vorwürfe ihrerseits bereits als berechtigt anerkannt hatte, kommt ihm jedenfalls nicht in den Sinn. Ein Gedanke in diese Richtung liegt allerdings um so näher, als Theweleit im nächsten Satz in Bezug auf die Veröffentlichung seiner Studie feststellt: *Ich hätte es allerdings auch nicht früher (weiß ich jetzt) geschafft.* Diese Feststellung wirft noch dringlicher die Frage auf, warum Theweleit die Geschichte mit seiner Frau dann überhaupt erzählt.

Im Zusammenhang mit seiner Ehe und dem Beruf seiner Frau ist auch Theweleits 1990 erschienener »Versuch« *Objektwahl (All You Need Is Love...)*. *Über Paarbildungsstrategien & Bruchstück einer Freudbiographie* erhellend. Darin versucht Theweleit nachzuweisen, daß Freud seine Frau Martha Bernays vor allem heiratete, weil sie die Nichte des bekannten Professors für klassische Philologie Jacob Bernays war. Dieser habe schon vor seinem Schwiegersohn zum Kathar-

sis-Begriff veröffentlicht, was diesen zur Beschäftigung mit der Katharsis im Rahmen der Psychoanalyse inspiriert habe. Leicht läßt sich, was Theweleit über Freuds Lebensumstände und dessen Partnerwahl feststellt, auf seine eigene Lebenssituation übertragen: Zwar ist seine Frau nicht Freuds Nichte, doch steht sie als Analytikerin in weltanschaulicher Verwandtschaft zu ihm, dessen Schriften der »Schwiegersohn« Theweleit für seine Zwecke verwendet und von der »Wahlverwandtschaft« seiner Frau damit offenbar unrechtmäßig zu profitieren fürchtet.

In der Literaturwissenschaft hat Theweileits Methode, wie sich anhand der Arbeiten Reemtsmas und Stachs zeigen wird, erfolgreich Schule gemacht. Viele Literaturwissenschaftler übernahmen und übernehmen seine Methode zum Teil bis heute unreflektiert. Aber auch die Arbeiten derer, die scheinbar reflektierter vorgehen, erweisen sich als von Projektionen geprägt.

Ein Beispiel liefert Carl Pietzckers 1992 erschienene Studie *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte*. Diese Arbeit ist zwar rezeptions- und wirkungstheoretisch fundiert und rekurriert auf Isters Modell des »impliziten Lesers«, doch auch dieses erweist sich, wie sich in Kürze zeigen wird, als Ergebnis einer Übertragungsleistung. Schon daher ist das *Modell von Übertragung und Gegenübertragung* in der literarischen Kommunikation, das Pietzcker in einem achtzigseitigen Theorierteil vorstellt und *mit dessen Hilfe sich Interpretationen [angeblich] weiter objektivieren lassen* (vgl. Pietzcker, 12), allenfalls scheinobjektiv. Daß Pietzcker – was sich in der gewählten Begrifflichkeit schon andeutet – im Grunde dasselbe tut wie Theweleit, nämlich die Autoren zu seinen Patienten machen, ohne sich dabei der eigenen Übertragung bewußt zu sein, zeigt auch eine kritische Hinterfragung der kommunikationstheoretischen Voraussetzungen, auf denen Pietzckers Modell basiert.

Pietzcker schreibt: – *Der Autor richtet sich mit seinem Werk immer schon an einen Adressaten. So wie man nicht nicht kommunizieren kann, so kann auch das literarische Werk sich nicht an niemanden richten.* (Pietzcker, 17) Hieraus aber zu schließen, der Autor übertrage beim Schreiben etwas auf den »Adressaten« – wie Pietzcker dies im Folgenden behauptet: *Der Autor organisiert mit dem Text also eine Übertragung auf einen Adressaten*, entbehrt jeglicher Grundlage (vgl. Pietzcker, 18).

Eine Übertragung vom Autor auf den Leser funktioniert wie jede andere Übertragung nur auf der Basis eines erkenn- und deutbaren Verhaltens, das eine bewußte oder unbewußte Identifikation ermöglicht. Eine dem Autor vorliegende Deutung seines Textes gäbe eine solche Grundlage ab. Da ihm die Deutung beim Schreiben in der Regel nicht vorliegt, kann er jedoch auch nichts auf den Deuter übertragen. Anders gestaltet sich dies beim Deuter: In Gestalt des Textes und der Figurenhandlungen liegen dem Leser eine Vielzahl situativ verankerter und perspektivisch gebundener Handlungen vor, anhand deren er sich bewußt oder unbewußt mit den Figuren identifizieren kann. In diesem Sinne ist die Identifikation mit dem Autor ein Nebenprodukt der Identifikation des Lesers mit den Figuren. Auf der Basis seiner eigenen unbewußten Identifikation identifiziert er meist fälschlicherweise den Autor mit den Figuren. Daher können sich die meisten Leser auch den Unterschied zwischen Autor und Figur nicht vergegenwärtigen.

Daß der Autor – zumindest im anspruchsvollen literarischen Text – mit der Figur nicht identisch ist, daß er wie der Leser in der Rezeption beim Schreiben etwas von sich auf die Figur überträgt, wie er dies tut und daß er sich dessen im Gegensatz zu den meisten Lesern bewußt ist, wird im nächsten Kapitel herausgearbeitet werden. Hier bleibt es vorläufig bei der Feststellung, daß Pietzckers Vorstellung von einer Übertragung des Autors auf den Leser haltlos ist. Entsprechend haltlos ist Iser's These vom »impliziten Leser«, die besagt, Autoren literarischer Texte wiesen dem Leser eine Rolle zu, die dieser verweigern und in Abgrenzung zu der er sich eine eigene wählen könne.

Im *Vorwort* des Sammelbandes *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* faßt Iser die Entwicklung der Leserrolle zusammen, die er mit seinen Aufsätzen darzustellen beabsichtigt: *Wurde dem Leser im Roman des 18. Jahrhunderts durch das Gespräch, das der Autor mit ihm führte, eine explizite Rolle zugewiesen, damit er – bald durch sie, bald gegen sie – je nach der im Text wirksamen Steuerung die menschliche Natur und den Zugang zur Wirklichkeit zu konstituieren vermochte, so schwindet im Roman des 19. Jahrhunderts vielfach eine solche, dem Text eingezeichnete Rollenzuweisung.* (Iser 1972, 10)

Hier bereits stellt sich dem Iser-Leser die grundsätzliche Frage, wer dem Text die Rolle des Lesers »eingezeichnet« hat. Ist es wirklich der Text und durch ihn der Autor, wie Iser es – offenbar mit Bezugnahme auf im Text enthaltene Leserreden – darstellt? Oder identifiziert sich der Leser, mithin Iser, im Rezeptionsprozeß mehr oder weniger bewußt mit den Figuren, schlüpft in deren Rollen, fühlt sich dadurch vom Autor angesprochen und kommt daher zum Ergebnis, daß dem Text eine Leserrolle eingeschrieben sei?

Ohne diese Frage – die sich Iser offenbar gar nicht stellte – zu klären, geht er dazu über, eine weitere Wirkungsabsicht des Textes beziehungsweise Autors festzustellen: *Statt dessen soll der Leser selbst seine Rolle entdecken, die er ständig von den sozialen Normen zugewiesen erhält, um dadurch in ein kritisches Verhältnis zu den gesellschaftlichen Zwängen zu gelangen.*

Auch wenn Iser dem Autor hier nicht mehr »explizit« die »Rolle« des Rollenzuweisers »zuweist«, der in seiner Formulierung gewählte Imperativ impliziert: Der Autor weist dem Leser eine Rolle zu, auch wenn diese nur darin besteht, den Leser diese Rolle selbst entdecken zu lassen: *Damit aber der Leser diese Rolle entdeckt, darf ihm der Roman selbst keine zuweisen.* Abgesehen davon kann »der Roman« dies auch nicht (selbst wenn der Autor es ihm erlauben würde). Denn im Verhältnis zum Autor ist »der Roman« das Objekt der Kreation und im Verhältnis zum Leser ist er das Objekt kreativer Deutung. Als solches kann er weder jemandem etwas zuweisen noch es ihm nicht zuweisen. Doch in diese Richtung dachte Iser offenbar nicht. Hätte er es getan, wäre ihm klar geworden, daß nur die beiden an der Herstellung der Textbedeutung beteiligten Subjekte Autor und Leser dem Leser eine Rolle zuweisen oder verweigern können. Da der Autor hierzu – aus den oben erläuterten Gründen – keinen Anlaß hat, »weist«, wenn überhaupt, der Leser selbst, mithin Iser, sich eine »Rolle zu«.

Iser tut dies – hiervon kündigt seine Rollenverweigerungstheorie im übertragenen Sinne – allerdings auf negative Weise: Aus Furcht, eine identifikatorische Lesart könnte unprofessionell wirken, zieht er es vor, die selbst gewählte Leserrolle nicht zu spielen – und schreibt lieber exzessiv darüber: *Folglich komplizieren sich die Textstrategien, da sie nun den Leser ungleich indirekter und verhohlener auf die ihm zgedachte*

Entdeckung lenken müssen. Übertragen auf Iser's Text, dessen Struktur er in literarische Texte »von Bunyan bis Beckett« projizierte, besteht diese »Entdeckung« in nichts als derselben hermeneutischen Misere, wie sie auch Theweleit und seinen Kollegen unterlief; nur ist dies durch den Eindruck von Wissenschaftlichkeit, den Iser's Texte erwecken, schwerer zu erkennen: *Dieser Vorgang kompliziert sich noch einmal im Roman des 20. Jahrhunderts, wo sich die Entdeckung auf das Funktionieren unserer Fähigkeiten bezieht.*

Über »funktionierende Fähigkeiten« verfügt Iser zwar nicht, er vermag sie jedoch vorzuspiegeln, indem er die eigene auf Projektion basierende Deutung als das vom Autor erwünschte Ergebnis der Auseinandersetzung des Lesers mit dem Text präsentiert: *Der Leser soll sich der Art seines Wahrnehmens, der Form seiner passiven Synthesen zum Herstellen von Konsistenz, ja des Funktionierens seiner Reflexion bewußt werden.*

Daß es auch Iser an Bewußtsein hinsichtlich der »Art seines Wahrnehmens, der Form seiner passiven Synthesen zum Herstellen von Konsistenz« und vor allem an Selbstreflexion mangelte, wird sich unter 1.5 noch näher erweisen. Durch die – wenn auch nicht minder fragwürdig erscheinende – Einschränkung der literarischen Kommunikation auf die Beziehung des Lesers zum Text, gelingt es Iser im Vergleich zu Pietzcker allerdings besser, seine Projektionen zu verschleiern. Pietzcker hingegen weist dem Autor im Rezeptionsgeschehen eine nahezu aktive Rolle zu. Dies läßt seinen Theorieansatz augenblicklich in den Ruch projektiver Übertragung geraten. Methodisch stellt Pietzcker sich zwar in die Tradition der bis heute gewürdigten Rezeptions- und Wirkungstheorie nach Iser, wartet jedoch mit einer bemerkenswerten Neuerung auf: *Im Text selbst ist eine Wirkungsstrategie angelegt, die auf eine Übertragungsszene zielt.* (Pietzcker, 18)

Ob und wie Autor und Leser in diese »Szene« involviert sind, klärt Pietzcker an dieser Stelle nicht. Doch die Hartnäckigkeit, mit der er betont, die Herstellung dieser »Übertragungsszene« sei Teil der beabsichtigten Wirkung des Textes auf den Leser, deutet darauf hin, daß die »Szene« eine Konstruktion ist, die aus Pietzckers eigener Übertragung auf den Text resultiert, auf die Figuren und durch sie auf den Autor. Um sie nicht selbst verantworten zu müssen, weist er

die Rolle, die »Übertragung zu organisieren«, kurzerhand dem Autor zu. Doch vermeidet auch er peinlichst, die seines Erachtens im Text angelegte, auf eine »Übertragungsszene zielende Strategie« explizit mit dem Autor in Verbindung zu bringen. Über den Text schreibt er: *Diese Wirkungsstrategie gehört zu ihm; insofern ist er Wirkungsstrategie. Er [der Text, nicht etwa der Autor] ordnet Zeichen, die auf Bewußtes wie Unbewußtes verweisen, so an, daß sich eine Übertragungsszene herstellt: ein Beziehungsmuster, das auch durch frühe Emotionen und Erfahrungen bestimmt wird.*

Tatsächlich »ordnet« nicht der Text »Zeichen«, sondern der Leser bei der Lektüre und Deutung des Textes. Dies tut er in einem Akt der Übertragung, der seinen persönlichen Denk- und Empfindungsmustern entspricht. Auch in diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, daß Pietzcker nicht erläutert, wie und für wen sich die sogenannte »Übertragungsszene herstellt«. Das Beispiel, das er im Folgenden anführt, verdeutlicht allerdings, daß der Autor Pietzckers Auffassung zufolge die Szene schreibend für den Leser »herstellt« und der Leser sich beim Lesen in sie hineinbegibt: *Goethes Prometheus-Hymne z.B. lädt ihre Leser oder Hörer in eine Szene ein, in der sie sich bewundernd mit einem stolz aufbegehrenden, starken und schaffenden Individuum identifizieren, das sich als selbständig darstellt, unbewußt hiermit jedoch Ohnmacht und Depression abwehrt.*

Pietzcker ist also der Auffassung, Goethe habe mehr oder weniger beabsichtigt, daß der Leser, namentlich Pietzcker, das lyrische Ich so sehe, wie es ihm beim Lesen – in einem Akt der »Gegenübertragung« – erscheint. Als »Gegenübertragung« nämlich bezeichnet Pietzcker diese seine, offenbar höchst persönliche Form der Text- und Figurenwahrnehmung (vgl. Pietzcker, 5). Da ihm die »Identifikation« mit jenem »Ohnmacht und Depression abwehrenden Individuum«, das er in Prometheus sieht, nur halb so »einladend« erschien, wie er glaubt, daß sie von Goethe gedacht war, bringt Pietzcker dieses »Individuum« lieber mit dem Autor als mit sich selbst in Verbindung. Er bemerkt: *In solch einer Übertragungsszene, und so in der Strategie, welche auf sie zielt, ist stets ein Adressat gegenwärtig: eine Adressatenrolle, die dem Rezipienten angeboten wird.* Tatsächlich wählt der Leser, mithin Pietzcker, sie sich seinem Muster entsprechend selbst. *Sie wird zumeist nicht ausgesprochen.* Denn sie ist kein Teil des Textes,

sondern Teil der Deutung, die der Leser, mithin Pietzcker, an Goethes *Prometheus* heranträgt. *Diesem »unangesprochenen Adressaten« vermittelt der Autor eine Botschaft. Sie soll ihn in eine Szene bringen, wo ihm ein Selbstbild des Autors entgegentritt.* Also jenes »unbewußt Ohnmacht und Depression abwehrende« und nur scheinbar »starke und schaffende Individuum«, das in Wirklichkeit die dem eigenen »Selbstbild« nicht entsprechenden Aspekte von Pietzckers Persönlichkeit aufzeigt. *Die Szene hat auch unbewußte Anteile.* – Diese hat Pietzcker zu verantworten, der »stolz« gegen die Autorität des Dichturfürsten »aufbegehrt« und diesen als das »ohnmächtige Individuum« zu entlarven versucht, als das er sich hier selbst entpuppt. Die letzte Strophe des *Prometheus* erweist sich in dieser Hinsicht geradezu als Motto von Pietzckers demiurgischem Schöpfungsakt:

*Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich;
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!* (Goethe 1990, 261)

Die Sichtweise des Autors blendet Pietzcker so konsequent aus wie Iser. Der Text wird somit zur reinen Projektionsfläche für die unbewußten Vorstellungen der Interpreten und ihrer hermeneutischen Praxis. Diese unterscheidet sich im Grunde in nichts von der Theweleits, die von Seiten der Rezeptionsästhetik häufig als unwissenschaftlich belächelt wird. Der einzige Unterschied zwischen Pietzcker und Theweleit besteht darin, daß Pietzcker seine Projektion zur Grundlage einer angeblich objektivierenden Deutungsmethode erhebt, die er als *Gegenübertragungsanalyse* bezeichnet (vgl. Pietzcker, 5). Sonst tut Pietzcker dasselbe wie Theweleit: unter subjektiven Gesichtspunkten formale und inhaltliche Aspekte des Textes auswählen und sie im Rahmen einer schlüssigen Interpretation zu einem eigenen, vom Text des Autors relativ unabhängigen Text zusammenfügen.

Dies geht auch aus einer Textpassage hervor, in der Pietzcker die einzelnen Schritte der sogenannten »Gegenübertragungsanalyse« erläutert. Den ersten Schritt beschreibt Pietzcker: *Während der ersten,*

der Phase deutungsfreien Sammelns, gilt es, möglichst entspannt und mit freischwebender Aufmerksamkeit, alles zu nennen, was man wahrnimmt. (Pietzcker, 59)

»Was man« beim angeblich so »deutungsfreien Sammeln wahrnimmt« sind die formalen und inhaltlichen Aspekte des Textes, die einem persönlich ins Auge fallen und aufgrund derer man bereits in dieser »ersten Phase« der Textanalyse Bedeutungszusammenhänge herstellt, die den fremden Text strukturieren. *In der zweiten Phase schauen sie [die Deuter], ob sich ohne alle Deutung strukturierende Merkmale erkennen lassen, z.B. Wiederholungen, Variationen, Kontrastierungen, Entsprechungen von Anfang und Ende oder von Figuren.* Hierbei werden »sie« exakt die »strukturierenden Merkmale erkennen«, die ihnen bereits in der »Phase deutungsfreien Sammelns« aufgefallen sind und bei denen es sich Pietzcker zufolge um Bestandteile des Textes handelt. *In der dritten Phase sammeln die Interpretierenden wahllos, was ihnen zur Deutung ihres Gegenstands einfällt [und wiederum in engstem Zusammenhang mit ihnen selbst steht]; sie betrachten ihn aus allen ihnen möglichen Perspektiven, von allen ihnen zugänglichen theoretischen Ansätzen her.* Die sie zuvor ebenfalls im Sinne ihrer Welt- und Selbstwahrnehmung rezipiert und strukturiert haben und die daher nicht minder subjektiv sind als die »ihnen möglichen Perspektiven« auf den Text. Denn auch diese künden, sofern die Deuter aufgrund mangelnder Selbstreflexion zwischen der eigenen und einer möglichen anderen Perspektive nicht unterscheiden können, von nichts als ihrer eigenen Perspektive. Den letzten Schritt, der schließlich zu einer möglichst objektiven Deutung des Textes führen soll, beschreibt Pietzcker: *In der vierten Phase prüfen sie, welche Hypothesen erlauben, ihre Beobachtungen als zusammengehörig zu verstehen. Hypothesen, die möglichst viele Beobachtungen verständlich machen, behalten sie bei.* Die logische Argumentation, die Pietzcker empfiehlt, macht eine Zustimmung des Publikums zwar wahrscheinlicher, weil die Interpretation dadurch schlüssig wirkt. Sie enthebt diese jedoch so wenig der Subjektivität wie jede andere logisch richtige, doch auf ihren Wahrheitsgehalt hin nicht überprüfte Interpretation. Wer nach Pietzckers Methode interpretiert – und dies tut der Großteil der Literaturwissenschaftler –, tut nichts, als sich ein anschauliches Bild seiner selbst und seines Verhältnisses zum Text eines anderen zu

machen. Über diesen Text und das Verhältnis des Autors dazu weiß er danach so wenig wie vor der Interpretation.

1.4 *Der Satz ist das Satzzeichen in seiner projektiven Beziehung zur Welt.*
Wittgensteins sprachlogisch begründeter Projektionsbegriff als Korrektiv zum psychologischen Übertragungsbegriff

Um etwas über den Text und dessen Verhältnis zum Autor in Erfahrung zu bringen, ist es unerlässlich, sich das eigene Verhältnis zum Text zu vergegenwärtigen. Erst wenn man sich des eigenen Anteils daran bewußt ist, vermag man darin auf Anhaltspunkte zu stoßen, die etwas über das Verhältnis des Autors zum Text aussagen. Dann erst besteht die Möglichkeit, in diesem Text, der aus so vielen Texten besteht, wie sich Leser und Deuter finden, etwas anderes zu sehen, als das, was man, ohne sich dessen bewußt zu sein, hinein-deutete; dann erst ist man in der Lage, den eigenen Standpunkt zu relativieren und den des Autors soweit einzunehmen, daß die eigene Sichtweise im Wesentlichen mit der seinen übereinstimmt.

Diese Möglichkeit (selbst-)kritischen Umgangs mit der eigenen Deutung läßt sich Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* entnehmen. Die in diesem Kapitel vorgenommene Deutung zentraler *Tractatus*-Passagen überschreitet bewußt und ganz im Sinne der hier vertretenen musikalischen Sprachauffassung *die scheinbare logische Enge des frühen Hauptwerks* (vgl. Bezzel, 55). Bis heute wird der *Tractatus* (auch und gerade vor dem Hintergrund von Wittgensteins Bekanntschaft mit Mitgliedern des Wiener Kreises) häufig im Sinne des antimetaphysisch ausgerichteten logischen Positivismus gedeutet, der alle Aussagen ohne empirischen Bezug für semantisch nicht entschlüsselbar und damit – zumindest unter dem Gesichtspunkt wissenschaftlicher Aussagekraft – für nichtig erklärt. Unter anderen jene Passagen des *Tractatus*, die das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Philosophie beschreiben, stützen einen solchen Deutungsansatz. Nur wenige Sätze vor dem berühmten, auf das Reich »hinter den Worten« verweisenden Ende des *Tractatus* betont Wittgenstein: 6.53 *Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat –, und dann immer, wenn*

ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, daß er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat. (Wittgenstein 1989, 85)

Den semantischen Mehrwert sprachlicher Äußerungen, mit dem Wittgenstein sich vor allem in seinem Spätwerk auseinandersetzte, konstatiert er im *Tractatus* offenbar als etwas Negatives. Bedeutung geht für ihn zu diesem Zeitpunkt klar aus der an der Sinneswelt orientierten reinen Anschaulichkeit der Sprache hervor. Wer mit dieser etwas abzubilden versucht, das sich den physikalischen Kategorien von Raum und Zeit entzieht, produziert, zumindest unter diesem angeblich streng naturwissenschaftlichen Gesichtspunkt, nichts als mißverständlichen und daher nichtigen Unsinn. Zugleich aber stellt Wittgenstein bereits im *Tractatus* hinsichtlich jener angeblich »richtigen Methode der Philosophie« fest: *Diese Methode wäre für den anderen unbefriedigend – er hätte nicht das Gefühl, daß wir ihn Philosophie lehrten – aber sie wäre die einzig streng richtige.*

Daß sie sich mit den Mitteln der Sprache nicht praktizieren läßt, zeigen die Sätze des *Tractatus* selbst, die Wittgenstein daher wenig später auch als »unsinnig« und – in Gestalt der Leiter ins Reich der Bedeutung seiner Worte – buchstäblich verwirft.

Später distanzierte Wittgenstein sich in Teilen von seinem Frühwerk und entwarf in Gestalt des Sprachspiels eine sich der Sprache in konstruktiver Weise bedienende Methode, in das zwischen den Zeilen liegende Reich der Bedeutung vorzudringen. Das Sprachspiel verortet den einst negierten und unter rein logischen Gesichtspunkten nicht faßbaren semantischen Mehrwert des Gesprochenen in den Möglichkeiten des Wortgebrauchs und ermöglicht damit eine relativ genaue Bestimmung der Bedeutung, auch von Abstrakta.

Im *Vorwort* der *Philosophischen Untersuchungen* räumt Wittgenstein hinsichtlich des Frühwerks *schwere Irrtümer* ein (vgl. Wittgenstein 1989, 232). Er glaubte offenbar, den im Sprachspiel-Denken aufschimmernden Bedeutungsreichtum durch eine gemeinsame Publikation mit der zum Teil diametral entgegengesetzten Denkweise des Frühwerks hervorheben zu können: *Vor zwei Jahren aber hatte ich Veranlassung, mein erstes Buch (die »Logisch-philosophische Abhandlung«) wieder zu lesen und seine Gedanken zu erklären. Da schien es mir plötzlich, daß ich jene alten Gedanken und die neuen zusammen veröffentlichen sollte:*

daß diese nur durch den Gegensatz und auf dem Hintergrund meiner älteren Denkweise ihre rechte Beleuchtung erhalten könnten.

Zwischen Früh- und Spätwerk läßt sich ein signifikanter Unterschied in der Bewertung des hier wie dort konstatierten semantischen Mehrwerts sprachlicher Äußerungen feststellen. Doch bildet der *Tractatus*, wie sich im vorliegenden Kapitel erweisen wird, gerade in seiner strikten Reduktion von Aussagen auf ihren logisch-empirischen Gehalt beziehungsweise ihre nicht-symbolische Anschaulichkeit die Grundlage zur Verdeutlichung des semantisch vielschichtigen beziehungsweise vielstimmigen Wesens der Sprache. Dieses offenbaren der Interpretationsspielraum und die damit verbundene Deutbarkeit der *Tractatus*-Sätze selbst.

Ein Bewußtsein über das musikalisch Vieldeutige auch konkretester und damit vermeintlich nicht deutbarer Aussagen besaß Wittgenstein bereits Jahre vor der Publikation des *Tractatus*, wie unter anderem ein Tagebucheintrag vom 19. September 1914 zeigt: *Ein Satz wie »dieser Sessel ist braun« scheint etwas enorm Kompliziertes zu sagen, denn wollten wir diesen Satz so aussprechen, daß uns niemand gegen ihn Einwendungen, die aus seiner Vieldeutigkeit entspringen, machen könnte, so würde er endlos lang werden müssen.* (Wittgenstein 1989, 92)

Das ebenso ehrgeizige wie sich darin selbst bereits als undurchführbar erweisende Projekt des *Tractatus* war es jedoch, ein für alle mal festzustellen, was sich ohne das Risiko von Mißverständnissen überhaupt sagen läßt. Daß in der Mißverständlichkeit selbst konkretester Aussagen zugleich der Schlüssel zur Erfassung tieferer Bedeutungsschichten liegt – was der späte Wittgenstein deutlich erkannte und womit er spielerisch umging –, das vermochte der Verfasser des *Tractatus* so noch nicht zu sehen. Daß er es nicht sah, verhindert aber wiederum nicht, sondern begünstigt vielmehr, daß die im *Tractatus* beschriebene, an der Sinneswelt orientierte streng logische Abbildungsform der Sprache semantisch transzendiert und sich psychologisch »überformen« läßt. Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich schon Wittgensteins Frühwerk im Sinne des hier vorgetragenen Gedankens semantischer Polyphonie als konstruktiv.

Die in diesem Kapitel vorgenommene *Tractatus*-Deutung konzentriert sich unter erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten auf die ontologischen Eingangspassagen und arbeitet schließlich anhand der

Bildtheorie die projektiv-bildhafte beziehungsweise – im wahrsten Sinne des Wortes – metaphorische (metaphorá; griech. = Übertragung) Struktur der Sprache und des dem Sprechakt teils vorausgehenden teils damit einhergehenden erkennenden Denkens heraus.

Die von Wittgenstein beschriebene *Projektionsmethode*, wie er *das Denken des Satz-Sinnes* bezeichnet (vgl. Wittgenstein 1989, 17), erweist sich hier als allgemeine Methode gedanklicher und emotionaler Wahrnehmung der Welt wie auch der Sätze, mit denen man ein Bild davon entwirft. In Gestalt bedeutungstiftender Zusammenhänge überträgt man Gedanken und Gefühle in die Welt wie auch in den eigenen und den Text eines anderen.

Doch erweist sich die hier in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückte »Projektionsmethode« weder als identisch mit der Methode der psychologischen Projektion im Sinne eines Abwehrmechanismus noch mit der psychoanalytischen Methode der Übertragung von Vergangenem auf Gegenwärtiges. Die Projektion ist dem Übertragenden auch nicht grundsätzlich unbewußt. Die meisten Menschen sind sich ihrer Projektion zwar nicht bewußt, sie geben sich dem Vorgang des Wahrnehmens, Denkens und Sprechens hin, ohne ihn (und damit auch sich) zu analysieren. Doch vermag die eigene Projektion durchaus formal und inhaltlich vergegenwärtigt und in der Auseinandersetzung mit Welt und Text auch kontrolliert zu werden.

Bevor der Projektionsbegriff des *Tractatus* mitsamt den Konsequenzen für den Deutungsakt herausgearbeitet werden wird, wird Wittgensteins Verhältnis zur Psychoanalyse Freud'scher Prägung ins Auge gefaßt. Mit dieser setzte Wittgenstein sich in Gestalt der *Traumdeutung* schon vor der Veröffentlichung des *Tractatus* auseinander, was seine Gedanken zum Thema »Projektion« möglicherweise sogar beeinflusste. Fest steht jedenfalls, daß Wittgenstein fortan lebhaftes Interesse an der Psychoanalyse zeigte und in den vierziger Jahren gegenüber seinen Studenten auch dezidierte Meinungen dazu vertrat. Sie erschienen 1966 unter dem Titel *Gespräche über Freud* in Gestalt einer Vorlesungsmitschrift von Rush Rhees.

Wittgensteins Interesse für die Psychoanalyse rührte zweifellos daher, daß es sich dabei um eine Interpretationsmethode und somit einen Teil der Sprachphilosophie handelt, sofern diese sich mit der

Auffassung von Sprache befaßt. Wie Rhees' Vorlesungsmitschriften zeigen, wick Wittgensteins anfangs euphorisches Interesse an der Psychoanalyse im Laufe seines Lebens einer zunehmend kritischen Haltung. Seine Kritik setzt dabei an denselben Punkten an, die in Kapitel 1.3.3 angeführt wurden.

Bereits Wittgenstein entlarvte die biographiebezogene psychoanalytische Deutung sogenannter Übertragungsreaktionen als Projektion in eine nicht mehr rekonstruierbare Vergangenheit: *Betrachte Freuds Ansicht, daß Angst immer in gewisser Weise eine Wiederholung der Angst ist, die wir bei der Geburt empfinden. Er belegt das nicht durch Bezug auf Beweise – denn er könnte es nicht.* (Wittgenstein 1994, 65)

Solche »Beweise« sind – wie anhand der letzten Kapitel deutlich wurde – von Seiten derer, die sich Freuds Theorien bedienen, allerdings auch nicht erwünscht. *Aber es handelt sich um eine Idee, die einen auffallenden Reiz hat. Sie hat den Reiz, den mythologische Erklärungen haben, Erklärungen, die sagen, daß alles, was passiert, die Wiederholung von etwas zuvor Geschehenem ist. Und wenn die Menschen das annehmen oder sich zu eigen machen, dann erscheinen ihnen gewisse Dinge viel klarer und einfacher.* Zum Beispiel konflikthafte Auseinandersetzungen, die »die Menschen« in der Vergangenheit lokalisieren, um sich, nachdem sie eine Zeitlang an ihren Erinnerungen herumgedeutet haben, als geheilt zu betrachten. Infolgedessen sehen sich »die Menschen« an gegenwärtigen Konflikten niemals als wirklich beteiligt. Stets der andere löst ihrer Meinung nach Konflikte aus und bringt ihnen negative Gefühle entgegen. Diese Sichtweise nimmt – dies erkannte Wittgenstein bereits 1942 – auch der Analytiker gegenüber dem Patienten ein. In Bezug auf das zuvor abgehandelte Problem der Vertauschung von Vergangenheit und Zukunft beziehungsweise Gegenwart stellte Wittgenstein fest: *Genauso ist es auch mit dem Begriff des Unbewußten. Freud behauptet, in den Erinnerungen, die durch die Analyse ans Licht gebracht werden, Beweise zu erhalten.* Denn in erster Linie gilt der Analysand als Überträger überkommener Vorstellungen, Konflikte und Gefühle in die gegenwärtige analytische Situation. *Aber an einer gewissen Stelle ist es nicht klar, wie weit diese Erinnerungen auf den Analytiker zurückzuführen sind.* Leider äußerte sich Wittgenstein zu diesem Thema nicht näher und beließ es bei der kritischen Frage:

Wie auch immer, zeigen sie [die Erinnerungen des Patienten], daß die Angst notwendigerweise eine Wiederholung der ursprünglichen Angst ist?

Im Zusammenhang mit dem Zeitproblem faßte Wittgenstein nicht nur das Verhältnis des Analytikers zum Analysanden kritisch ins Auge. Er äußerte sich auch zum Thema »Mythos«, der für Freud – wie sich anhand seiner Dramendeutung erwies – ein der Lebensgeschichte seiner Patienten vergleichbares Deutungsobjekt war: *Freud bezieht sich in diesem Zusammenhang auf verschiedene alte Mythen und behauptet, daß seine Forschungen nun erklärten, wie es dazu kam, daß sich jemand einen Mythos dieser Art erdacht hat oder ihn dargelegt hat.* (Wittgenstein 1994, 75)

So behauptete Freud zum Beispiel, der Ödipus-Mythos sei aus kindlichen Inzest- und Mordwünschen hervorgegangen, die schon Sophokles bekannt gewesen seien. Daß es sich bei dieser wie anderen Interpretationen Freuds um fiktive Gebilde handelt, die etwas über das Seelenleben ihres Erfinders aussagen, stellte auch Wittgenstein fest: *In Wirklichkeit hingegen hat Freud etwas anderes getan. Er hat keine wissenschaftliche Erklärung eines Mythos gegeben. Er hat vielmehr einen neuen Mythos geschaffen. Der Reiz der Behauptung, zum Beispiel, daß alle Angst eine Wiederholung der Angst des Geburtstraumas ist, ist genau der Reiz der Mythologie.* Diese »Mythologie« entbindet von der Verantwortung für das gegenwärtige Leben: *»Es ist alles das Ergebnis von etwas lange Zurückliegendem.« Fast wie der Bezug auf ein Totem.*

In diesem Sinne handelt es sich bei der Psychoanalyse in der Tat um eine deterministische Weltanschauung mit Zügen einer dogmatischen Religion. Bis heute aber kleidet diese sich in den Deckmantel von Wissenschaftlichkeit und wirbt dadurch um Zulauf. Wittgenstein bemerkte: *Freud behauptet fortwährend, wissenschaftlich zu sein. Aber was er liefert, ist Spekulation – etwas, das sogar der Formulierung einer Hypothese vorausgeht.* (Wittgenstein 1994, 67)

Hierin gleichen Freud die Epigonen aus der Literaturwissenschaft. Auch bei ihnen ist der fragwürdige Anspruch, »wissenschaftlich zu sein« und treffende Interpretationen zu liefern, mit einer nicht minder fragwürdigen Selbstherrlichkeit gegenüber dem Deutungsobjekt gepaart.

Über Freud und dessen Verhältnis zu den angeblich in Übertragungswiderständen befangenen Patienten bemerkte Wittgenstein:

Er spricht davon, den Widerstand aufzugeben. Eine »Instanz« wird von einer anderen »Instanz« getäuscht. (In dem Sinne, in dem wir von einer höheren Gerichtsinstanz sprechen, die mit Autorität das Urteil einer niedrigeren Instanz aufheben kann. RR.) Hiermit bezog Wittgenstein sich wahrscheinlich auf Freuds Modell der psychischen Instanzen des »Ich«, des »Es« und des »Über-Ich«. Der Analytiker gilt als stärker, als fähig zu kämpfen und die Täuschung der Instanz zu überwinden.

In der Psychoanalyse »gilt« der Analytiker als Entdecker der im »Es«, also im Unbewußten verharrenden Triebe und Wünsche und als Überwinder des »Ich«, also des falschen Selbstbildes seiner Patienten. So »gilt« auch der psychoanalytisch geschulte Literaturinterpret als Entdecker der unbewußten Gefühle und Wirkungsabsichten der Autoren und als Überwinder von deren »Ich« in Gestalt des Bildes, das sie angeblich in ihren Texten von sich zeichnen. *Aber es gibt keinen Weg zu zeigen, daß das ganze Resultat der Analyse nicht »Täuschung« sein wird.* Wie Theweleits Idee vom »Körperpanzer«-Ich der »soldatischen Männer«, so vermag auch die Idee einer »psychischen Instanz« Teil der »Täuschung« des Analytikers zu sein und ist es um so wahrscheinlicher, als dieser sich zur moralischen Instanz für die Menschen macht, die ihm glauben. Als solche wird er um so größeren Erfolg haben, je intensiver er sich dem vermeintlich sündhaften Begehren und den vermeintlichen Obsessionen seiner Patienten widmet. Diese entlarvte Wittgenstein bereits 1946 als Produkt sexueller Probleme, die mit massiven Schuldgefühlen verbunden sind – sowohl beim Patienten als auch beim Analytiker, der dessen Interessen mit Theorien und Deutungen bedient, die um die sexuelle Problematik kreisen: *Tatsache ist, daß, wann immer man von etwas völlig eingenommen ist, von irgendeiner Schwierigkeit oder von einem großen Problem im Leben, von Sex zum Beispiel, die Assoziation zuletzt und unausweichlich, egal wo man anfängt, zurück zu diesem Thema führt. Freud bemerkt, daß der Traum nach der Analyse so sehr logisch erscheint. Selbstverständlich tut er das.* (Wittgenstein 1994, 75)

Denn Freud hat auf der Grundlage seiner eigenen unbewußten Konflikte in den Träumen seiner Patienten formale und inhaltliche Strukturen erkannt und diese als maßgeblich für die Bedeutung des Traumes eingestuft. In Wirklichkeit aber bedeutet dieser alles, was unterschiedliche Menschen in unterschiedlichen Lebenssituationen

darin sehen können; und dies gilt nicht nur für den Traum, sondern auch für die Wirklichkeit: *Du könntest mit irgendeinem der Gegenstände auf diesem Tisch, die bestimmt nicht durch deine Traumaktivität dahin gelangt sind, beginnen, und du könntest herausfinden, daß sie sich nach einem ähnlichen Muster verknüpfen lassen; und das Muster wäre in gleicher Weise logisch.* Über die Wirklichkeit sagt jenes »logische Muster« jedoch nichts aus. Es sagt nur über den etwas aus, der es herstellte.

Bereits im *Tractatus logico-philosophicus* unterscheidet Wittgenstein zwischen logischen und wahren Aussagen, Tatsachen und dem Bild, das man sich davon macht. Etwas Wahres über einen Traum, einen Text oder die Welt zu sagen, erfordert tatsächlich eine weitaus umfassendere Bereitschaft zur Reflexion und Selbstreflexion, als die Psychoanalyse sie verlangt. Da diese ihre unter rein logischen Gesichtspunkten zutreffenden Traum-, Text- und historischen Deutungen dennoch als wahre Aussagen auffaßt und ihren Anhängern bis heute verkauft, merkte Wittgenstein schon 1946 kritisch an: *Die Analyse richtet wahrscheinlich Schaden an. Denn obwohl man in ihrem Verlauf einige Dinge über sich selbst entdeckt, muß man einen sehr starken, scharfen und beharrlichen, kritischen Verstand haben, um die Mythologie, die angeboten und aufgezwungen wird, zu erkennen und zu durchschauen. Man ist verleitet zu sagen »Ja, natürlich, so muß es sein.« Eine mächtige Mythologie.* (Wittgenstein 1994, 76)

Eine »Mythologie«, gegen die sich bereits der erste Satz des *Tractatus logico-philosophicus* wendet: *1 Die Welt ist alles, was der Fall ist.* Und nicht das, von dem man behauptet, es sei »der Fall«.

Ebensowenig wie sie das Produkt einer Mutmaßung oder Behauptung ist, gestaltet sich die Welt zufällig. Sie ist »alles«, was einem aufge»fall«en ist, zu dem er sich in Beziehung gesetzt hat und worüber er in einem Erkenntnisprozeß, von dessen Verlauf noch die Rede sein wird, zu einer wahren Auffassung gelangt ist. Da dieser Erkenntnisprozeß eine unabdingbare Voraussetzung zur Feststellung all dessen ist, »was der Fall ist«, besteht die Welt auch nicht – wie es auf den ersten Blick scheint – aus Dingen:

1.1 Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.

(Wittgenstein 1989, 11)

Diese sind nur Bestandteile der im und durch den Erkenntnisprozeß festgestellten und damit in gewisser Hinsicht auch geschaffenen Tat-Sachen. Diese wiederum weisen eine bestimmte Struktur auf:

2 Was der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten.

2.01 Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dingen).

Die Wahrnehmung und Erkenntnis der Welt folgt derselben Gesetzlichkeit wie die Sprache, deren kleinste Einheit im Sinne tieferer Wortbedeutung aus drei Elementen besteht. Dabei ergibt sich der »Logos« zum Beispiel aus dem durch ein Prädikat gestifteten Verhältnis zweier Bezeichnungen zueinander. Wie die Worte des kürzesten Satzes mit tieferer Bedeutung verfügen offenbar auch die Dinge, für die die Worte stehen, über einen »Logos« – eine Bedeutung, die ihnen durch die Möglichkeit ihres Verhältnisses zu den Dingen zuwächst, mit denen man sie wahrnehmend und reflektierend in Verbindung bringt. So gesehen ist die »Tatsache« der »Logos« der Dinge, die nicht anders als in ihrem Verhältnis zu anderen Dingen wahrnehmbar und letztlich auch erkennbar sind.

In einem Brief vom 19. August 1919 an seinen Freund Bertrand Russell definiert Wittgenstein die Begriffe »Sachverhalt« und »Tatsache« näher. Russell hatte soeben das Manuskript des *Tractatus* gelesen und von Wittgenstein einige Erklärungen erbeten. Wittgenstein wollte Russells Bitte zunächst nicht nachkommen, schrieb dann aber: *P.S. Nachdem ich meinen Brief beendet habe, reizt es mich schließlich doch, einige Deiner einfacheren Fragen zu beantworten:*

1) »Welcher Unterschied besteht zwischen Sachverhalt und Tatsache?«

Ein Sachverhalt ist, was einem Elementarsatz entspricht, falls er wahr ist.

Der zwischen Dingen bestehende Sachverhalt »entspricht« also einem »Satz«, der aus drei Elementen (z.B. Subjekt, Prädikat und Objekt) besteht und nicht nur formal-logisch, sondern auch inhaltlich richtig ist.

Eine Tatsache ist, was dem logischen Produkt von Elementarsätzen entspricht, falls dieses Produkt wahr ist.

Die Tatsache »entspricht« also dem inhaltlichen Gesamtwert beziehungsweise der Gesamtbedeutung bestehender Sachverhalte.

Die tiefere Bedeutung beziehungsweise der »Logos« kann dem im Sachverhalt vorkommenden Ding jedoch nur durch jemanden ver-

liehen werden, der es in jenem tatsächlichen Zusammenhang erkennt, in dem es aufgrund der Möglichkeit seines Verhältnisses zu anderen Dingen immer auch schon steht. Unter diesem Gesichtspunkt ist der wahrnehmende und erkennende Mensch der Deuter eines in Gestalt der Schöpfung zwar bereits bestehenden, aber durch Auslegung erst noch zu konstituierenden Textes. Die Worte dieses Textes bestehen aus den Dingen, die im Verhältnis zueinander stehen beziehungsweise vom Deuter ins Verhältnis zueinander gesetzt werden. Die Tatsachen feststellend, schöpft der Mensch die Welt und atmet in der Erkenntnis (griech. = Gnosis) den »Logos«, den göttlichen Geist, der »im Anfang war« und der *im Anfang bei Gott* war. Um die richtige Deutung für den Text der Welt zu finden, ist das Bewußtsein unabdingbar, daß die Dinge nichts Eindeutiges sind, sondern je nach Kontext, in den sie eingeordnet sind beziehungsweise werden, die Bedeutung ändern. Entsprechend unterscheidet Wittgenstein im *Tractatus* zwischen Tatsachen und Dingen und begründet die Tatsache, daß die Welt nicht aus Dingen besteht, ausführlich. Er stellt fest: *2.011 Es ist dem Ding wesentlich, der Bestandteil eines Sachverhaltes sein zu können.* Anknüpfend an den ersten Satz des *Tractatus*, mit dem der Zufall aus der Welt des erkennenden Subjekts ausgeschlossen wurde, fährt Wittgenstein fort: *2.012 In der Logik [der Lehre von der Struktur, den Formen und den Gesetzen des Denkens] ist nichts zufällig: Wenn das Ding im Sachverhalt vorkommen kann, so muß die Möglichkeit des Sachverhaltes im Ding bereits präjudiziert sein.*

2.0121 Es erschiene gleichsam als Zufall, wenn dem Ding, das allein für sich bestehen könnte, nachträglich eine Sachlage passen würde.

Wenn die Dinge in Sachverhalten vorkommen können, so muß dies schon in ihnen liegen.

[...]

2.0124 Sind alle Gegenstände gegeben, so sind damit auch alle möglichen Sachverhalte gegeben. (Wittgenstein 1989, 12)

Unter semantischen Gesichtspunkten impliziert dies: Je nachdem, in welchem Verhältnis der »Gegenstand« zu einem anderen steht, gewinnt er eine andere Bedeutung, und »alle möglichen Sachverhalte«, in denen er vorkommen »kann«, verleihen ihm die Gesamtheit seiner Bedeutung, bilden gemeinsam seinen »Logos«: *2.013 Jedes Ding*

ist gleichsam, in einem Raume möglicher Sachverhalte. Diesen Raum kann ich mir leer denken, nicht aber das Ding ohne den Raum.

Aus diesem Raum möglicher sachlicher Verbindung beziehen nicht nur die Worte im Satz und die Sätze im Text, sondern auch die Dinge ihren Bedeutungs- beziehungsweise Interpretationsspielraum. Die richtige Deutung des Dinges, dessen Wahrheit, oder das »Ding an sich« – ließe sich mit Kant sagen – liegt im Ausmaß seines Bedeutungsraumes.

Die in »haptischer« Tradition stehenden Geistes- und Sozialwissenschaftler begreifen Dinge hingegen als ebenso eindeutig wie Worte und Sätze. Freud zum Beispiel hielt es für möglich, daß Dinge im Traum über eine bestimmte, historisch gewachsene Bedeutung verfügen. Während Wittgenstein sich zur Zeit des *Tractatus* auf die Feststellung eines »Raumes möglicher Sachverhalte« beschränkte, konstatiert er zwanzig Jahre später, im Sommer 1942, einen semantischen Raum um die Dinge: *Freud erwähnt verschiedene Symbole: Zylinder sind immer wieder phallische Symbole, hölzerne Dinge wie Tische sind Frauen, usw. Seine historische Erklärung dieser Symbole ist absurd. Wir könnten sagen, daß sie sowieso nicht benötigt wird: es ist die natürlichste Sache der Welt, daß ein Tisch diese Art von symbolischer Bedeutung hat.* (Wittgenstein 1994, 66)

Doch verfügt der »Tisch« über diese »symbolische Bedeutung« nicht, weil sie ihm im Laufe der Geschichte zuwuchs, sondern durch die Möglichkeit, ihn mit anderen Dingen im Traum oder in der Wirklichkeit in Verbindung zu bringen. Hierin gleicht der geträumte Tisch jedem wirklichen. Für Freud aber war er vor allem symbolisch, weil er mit Händen nicht zu greifen war. Seine Bedeutung war für ihn eine bestimmte, die dieser wie alle geträumten Tische für deren Träumer haben. Ein wirklicher Tisch hingegen, der über kein geringeres Maß an »symbolischer Bedeutung« verfügt, verfügte in Freuds Augen vermutlich über keinerlei Bedeutung. Er bedeutete Freud das, was er sah: einen Tisch.

Daß der sichtbare Tisch bereits einem Bild entspricht, das er sich davon machte, war Freud so wenig bewußt, wie den meisten Literaturinterpreten bewußt ist, daß sie sich deutend ein Bild vom Text machen. In ihren Augen ist der Text das, was schwarz auf weiß auf

dem Papier steht und den Anschein vermittelt, eine Tatsache zu sein.

Diese ist der Text zwar, aber nicht für den Deuter, der ihn auf dem Weg der Erkenntnis noch dazu machen muß:

2.1 Wir machen uns Bilder der Tatsachen. (Wittgenstein 1989, 14)

Diese »Bilder« entsprechen den Tatsachen nicht unbedingt, auch wenn sie ihnen unverkennbar ähneln:

2.11 Das Bild stellt die Sachlage im logischen Raume, das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten, vor.

2.12 Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.

Das Wirklichkeitsmodell Freuds und der genannten Literaturwissenschaftler »stellt« beispielsweise das »Nichtbestehen« der »Sachverhalte« »vor«, die bereits der frühe Wittgenstein zwischen »Sachen« erkannte und die aus ihnen Tat-Sachen im oben erläuterten Sinne machen. In der Vorstellung Freuds und der genannten Literaturwissenschaftler sind sie dies dementsprechend auch nicht, sondern »Sachen« beziehungsweise Begriffe mit feststehenden, unmittelbar faßbaren Bedeutungen.

Wie sich zeigen wird, ist dieses »Bild« der Tat-Sachen »Sache« und »Bezeichnung« zwar ein mögliches Bild; wie das Bild, das hier anhand von Wittgensteins *Tractatus* »vorgestellt« wird, ein mögliches ist. Doch läßt sich auf den ersten Blick erkennen, daß das hier vorgestellte »Modell« näher an der Wirklichkeit ist als das Freuds und seiner Gesinnungsgenossen – und zwar insofern, als es die Möglichkeit der Wahrheit des sich zunehmend als falsch erweisenden anderen Modells in sich einschließt. Dennoch haben beide Modelle, ob wahr oder falsch, etwas mit der Wirklichkeit, die sie abbilden, gemeinsam:

2.17 Was das Bild mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie auf seine Art und Weise – richtig oder falsch – abbilden zu können, ist seine Form der Abbildung.

[...]

2.18 Was jedes Bild, welcher Form immer, mit der Wirklichkeit gemein haben muß, um sie überhaupt – richtig oder falsch – abbilden zu können, ist die logische Form, das ist, die Form der Wirklichkeit.

2.181 Ist die Form der Abbildung die logische Form, so heißt das Bild das logische Bild. (Wittgenstein 1989, 15f.)

Im Falle der Traumsymbole hat das »logische Bild«, das Freud sich von der Tatsache der Bedeutung von Hüten und Tischen machte, »mit der Wirklichkeit gemein«, daß vorgestellte Dinge genau wie die sogenannten wirklichen (die sich von den vorgestellten tatsächlich nur durch ihre haptischen Qualitäten unterscheiden) über eine tiefere beziehungsweise »symbolische Bedeutung« verfügen. Über welche Bedeutung das Ding im Traum verfügt und für wen es dies tut, »stellt« das »logische Bild« Freuds »vor« und liegt damit möglicherweise richtig:

2.182 Jedes Bild ist auch ein logisches. (Dagegen ist z. B. nicht jedes Bild ein räumliches.)

2.19 Das logische Bild kann die Welt abbilden.

[...]

2.21 Das Bild stimmt mit der Wirklichkeit überein oder nicht; es ist richtig oder unrichtig, wahr oder falsch.

2.22 Das Bild stellt dar, was es darstellt, unabhängig von seiner Wahr- oder Falschheit, durch die Form der Abbildung. (Wittgenstein 1989, 16)

Der Form nach entspricht das Bild dann zwar der Wirklichkeit, inhaltlich vermag es jedoch völlig falsch zu sein.

2.221 Was das Bild darstellt, ist sein Sinn.

2.222 In der Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung seines Sinnes mit der Wirklichkeit besteht seine Wahrheit oder Falschheit.

Betrachtet man den »Sinn« des von Freud gezeichneten Bildes von der Bedeutung geträumter Hüte und Tische im Vergleich zu dem hier gezeichneten Wirklichkeitsmodell, läßt sich erkennen, daß der »Sinn« von Freuds Bild nicht »tief« genug ist, um »mit der Wirklichkeit übereinzustimmen«. Diese bietet mehr Deutungsmöglichkeiten, als Freud einräumt. Auch im Hinblick auf den Menschen, für den die geträumten Gegenstände angeblich die Bedeutung haben, die Freud ihnen zuschreibt, erweist sich die Wirklichkeit als komplexer. Denn die Gegenstände im Traum bedeuten etwas für den Träumer, für den Traumdeuter Freud, darüber hinaus können sie auch für Wittgenstein und andere etwas bedeuten; und dies stimmt nicht unbedingt mit dem überein, was der Träumer, der Analytiker oder ein anderer darin sieht. Obwohl der Träumer der Urheber des Traumes ist, tragen alle anderen, die sich damit befassen, mit zur Erfassung der komplexen Traumbedeutung bei.

Dies erkannte Freud so wenig, wie die meisten Literaturinterpreten erkennen, daß sie mit dem Bild, das sie sich deutend von Texten machen, einen eigenen Text kreieren. Sie sind überzeugt davon, es mit dem Text eines anderen und dessen Bedeutung zu tun zu haben. Die Tatsache, daß der Autor den Text geschrieben und dabei eine wie auch immer geartete Vorstellung von dessen Bedeutung hatte (sonst hätte er ihn kaum schreiben können) nutzen sie zur mehr oder weniger bewußten Verschleierung der Tatsache, daß sie mit ihrer Deutung weder ein wahres noch ein Bild des Textes zeichnen, das auch nur im Geringsten inhaltlich zutreffen muß. Ohne etwas über den Standpunkt des Autors hinsichtlich des Textes zu wissen, schreiben sie diesem kurzerhand die von ihnen selbst hergestellte Bedeutung des fiktiven Geschehens zu und behaupten, damit etwas über den Text auszusagen. Tatsächlich haben sie sich nicht mehr als einige unter logischen Gesichtspunkten zwar nachvollziehbare, doch höchst persönliche Gedanken darüber gemacht:

3 Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke.

(Wittgenstein 1989, 17)

Von »Gedanken« über literarische Texte sind wissenschaftliche Interpretationen voll – unabhängig davon, ob sie sich methodisch an der Psychoanalyse orientieren oder nicht. Theweleit geht davon aus, die »soldatischen Männer« seien unfähig, Frauen zu lieben. Iser geht davon aus, dem Leser werde eine Rolle zugewiesen oder er werde dazu genötigt, sie sich selbst zu wählen. Pietzcker geht davon aus, der Autor organisiere eine Übertragung auf den Leser. Das alles ist (wenngleich Pietzckers Argumentation logische Probleme aufweist) prinzipiell möglich. Richtig beziehungsweise in irgendeiner Weise inhaltlich zutreffend ist es deshalb nicht: *3.04 Ein a priori richtiger Gedanke wäre ein solcher, dessen Möglichkeit seine Wahrheit bedingte.* Das aber hieße, daß die »Gedanken« der genannten Wissenschaftler nicht nur grundsätzlich richtig wären, sondern zugleich grundsätzlich falsch, weil jeder mögliche Gedanke – auch einer, der das Gegenteil behauptet – dann ebenfalls richtig wäre. Leider sind die meisten Interpretationen von dieser Denkweise geprägt.

Wittgenstein gibt zu bedenken: *3.05 Nur so könnten wir a priori wissen, daß ein Gedanke wahr ist, wenn aus dem Gedanken selbst (ohne Vergleichsobjekt) seine Wahrheit zu erkennen wäre.* Ein geeignetes »Ver-

gleichsobjekt«, um die »Wahrheit« eigener »Gedanken« über den Text zu überprüfen, wären die Gedanken des Autors über den Text. Das Verhältnis des Autors zum Text wird von den meisten Deutern jedoch nicht in Betracht gezogen. Die Logik ihrer Argumentation reicht ihnen zum Beleg der Richtigkeit ihrer Gedanken vollkommen aus. Dabei verkennen sie, daß es sich bei ihren Gedanken grundsätzlich um Projektionen handelt.

Wittgenstein stellt fest: *3.1 Im Satz drückt sich der Gedanke sinnlich wahrnehmbar aus.* Dies gilt auch für die vielen Sätze von Interpretationen und Literaturkritiken. Über den sprachlichen Ausdruck des Gedankens, der das logische Bild der Tatsache ist, schreibt Wittgenstein: *3.11 Wir benützen das sinnlich wahrnehmbare Zeichen (Laut- oder Schriftzeichen etc.) des Satzes als Projektion der möglichen Sachlage.*

Ein solches logisches Bild des tatsächlichen Textes *Pastor Ephraim Magnus* ist beispielsweise Babs Kritik *Unterwelt*. Darin verleiht dieser unter anderen dem Gedanken Ausdruck, Jahnn sei kein echter Schriftsteller und er habe in den Handlungen der Personen des Dramas seine persönlichen Gedanken und Gefühle ausgedrückt: *Im übrigen aber scheint mir völlig klar, daß wir es hier mit einem – sagen wir vorläufig: philosophischen Schriftsteller, der sich dialogischer Form bedient, nicht mit einem dramatischen Dichter zu tun haben. Keine Gestalt ist individuell angeschaut, jede ist nur da, um eine bestimmte Erkenntnisleidenschaft durch den Dialog zu tragen. Alle Handlungen oder Geschehnisse sind nur grelle Signale, auf die das Gespräch zubrausen, von denen es wieder abstoßen kann; sie sind ganz ohne gefühlte Realität, obschon oder weil sie sich überkrafz gebärden.* (Bab, 649f.)

Die zweite These Babs bezieht sich, wie bereits festgestellt, auf den angeblichen »Materialismus« des Autors Jahnn und dessen Fixiertheit auf das Leibliche. Auch hierbei handelt es sich um eine Annahme, die Bab für der Wirklichkeit entsprechend hielt.

Seiner Überlegung über das projektive Wesen des Gedankens und seines sprachlichen Ausdrucks fügt Wittgenstein unter Punkt 3.11 hinzu: *Die Projektionsmethode ist das Denken des Satz-Sinnes.* (Wittgenstein 1989, 17)

Auch Bab muß den »Sinn« seiner Sätze beim Nachdenken über *Pastor Ephraim Magnus* in irgendeiner Form gedacht und für übereinstimmend mit dem Sinn des Stückes gehalten haben. Denn das

Ergebnis des Denkprozesses, mit dem er den Anspruch erhob, etwas inhaltlich Richtiges über das Stück und dessen Autor zu sagen, findet sich in seiner Kritik. Wie dieser projektive gedankliche Prozeß im Einzelnen vor sich geht, klärt Wittgenstein im *Tractatus* nicht. Anlässlich Russells Fragen äußerte er sich jedoch im Brief vom 19. August 1919 kurz in diese Richtung. Im Postscriptum zitierte er zunächst wieder die Frage, mit der Russell auf jenen zentralen ungeklärten Aspekt der »Projektionsmethode« abhob:

2) »... Aber ein Gedanke ist eine Tatsache: welches sind die Bestandteile, aus denen sie zusammengesetzt ist, und welche Beziehung besteht zwischen ihnen und den Bestandteilen der abgebildeten Tatsache?«

Darauf antwortete Wittgenstein: *Ich weiß zwar nicht, welches die Bestandteile eines Gedankens sind, aber ich weiß, daß er solche Bestandteile haben muß, die den Wörtern der Sprache entsprechen. Die Art der Beziehung zwischen den Bestandteilen des Gedankens und der abgebildeten Tatsache ist wieder irrelevant. Diese zu entdecken, wäre eine Sache der Psychologie.*

Der projektive gedankliche Prozeß schließt also einen projektiven psychischen Prozeß ein. Beim Denken und Sprechen über etwas stellt sich eine auch im psychologischen Sinne projektive Beziehung zwischen Denkendem beziehungsweise Sprechendem und dem Gegenstand her, über den er nachdenkt und spricht.

Diese emotionale Beziehung wurde jedoch weder von Bab noch wird sie von anderen Literaturinterpreten bis heute als Teil ihres Nachdenkens über literarische Texte und deren Autoren realisiert.

Noch deutlicher wird der psychologische Aspekt der Wittgensteinschen Projektionsmethode in Anbetracht seiner Antwort auf Russells vierte Frage. Am 19. August 1919 zitierte Wittgenstein diese: 4) *Besteht ein Gedanke aus Wörtern?* und beantwortete sie: *Nein! Sondern aus psychischen Bestandteilen, die in einer gleichartigen Beziehung zur Wirklichkeit stehen wie die Wörter. Welches diese Bestandteile sind, weiß ich nicht.*

Solange man seine ausformulierten Gedanken nicht zur Vergegenwärtigung der Projektion seiner selbst in die Tatsachen dieser Welt nutzt, bleiben sie selbstverständlich auch einem selbst unbekannt. Bab mag davon überzeugt gewesen sein, daß seine Sätze einen bestimmten, nicht auf ihn zu beziehenden Inhalt transportieren. Tatsächlich aber bilden sie nur die Form für einen keineswegs feststehenden, erst noch in sie hinein zu deutenden Inhalt. Wittgenstein

schreibt: 3.12 *Das Zeichen, durch welches wir den Gedanken ausdrücken, nenne ich das Satzzeichen.* (Wittgenstein 1989, 18)

Im Falle Babs gerann das Ergebnis der Gedanken und Gefühle in Bezug auf Jahnns Drama in Gestalt seiner Sätze über dieses und den Autor. Diese Sätze entsprechen Wittgenstein zufolge einer Projektion des Schreibenden: *Und der Satz ist das Satzzeichen in seiner projektiven Beziehung zur Welt.* Daß Babs Sätze dessen Projektion auf das Stück und das fiktive Geschehen entsprechen, ist allerdings nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Denn das von Bab Übertragene geht nur indirekt aus seinen Sätzen hervor. Wittgenstein schreibt:

3.13 *Zum Satz gehört alles, was zur Projektion gehört; aber nicht das Projizierte.*

Also die Möglichkeit des Projizierten, aber nicht dieses selbst.

Möglich nun ist in der Tat – und um so wahrscheinlicher, je unwahrscheinlicher Bab selbst dies vermutlich erschien –, daß dessen Sätze über Jahn und das Drama nicht der Wahrheit, sondern der unbewußten Identifikation seiner selbst mit den Figuren und dadurch auch mit dem Autor entsprechen: *Im Satz ist also sein Sinn noch nicht enthalten, wohl aber die Möglichkeit, ihn auszudrücken.* (*»Der Inhalt des Satzes« heißt der Inhalt des sinnvollen Satzes.*)

»Sinn« ergeben Babs Sätze nicht nur hinsichtlich Jahnns Verhältnis zum Drama, sondern auch hinsichtlich Babs eigenem Verhältnis dazu und dem darin abgebildeten Geschehen: *Im Satz ist die Form seines Sinnes enthalten, aber nicht dessen Inhalt.*

Sein »Inhalt« besteht in der Gesamtheit seiner möglichen Deutungen. Eine mögliche Deutung besteht in Babs Fall neben der, die er selbst für seine Sätze hatte, darin, daß er den eigenen Standpunkt hinsichtlich des Textes mit dem des Autors verwechselte und mit seiner Kritik kein zurechnungsfähiges Urteil, sondern eine Umschreibung seines persönlichen Verhältnisses zum Text lieferte.

Vor dem Hintergrund dieser Deutung seiner Sätze gewinnt auch jenes scheinbar von Bescheidenheit zeugende »scheint« in Babs Satz an Bedeutung: *Im übrigen aber scheint mir völlig klar, daß wir es hier mit einem – sagen wir vorläufig: philosophischen Schriftsteller, der sich dialogischer Form bedient, nicht mit einem dramatischen Dichter zu tun haben.*

Der Schein trügte Bab in der Tat. Für ihn aber gab es keine Zweifel an der Richtigkeit seines Urteils.

Wittgenstein stellt fest: 3.14 *Das Satzzeichen besteht darin, daß sich seine Elemente, die Wörter, in ihm auf bestimmte Art und Weise zueinander verhalten.* In seinen Augen sprach Bab nun einmal nicht über sich und sein Verhältnis zum Stück, sondern über Jahnn und dessen Verhältnis dazu. Das dem »Satzzeichen« seiner Sätze entsprechende Wort »Jahnn« läßt sich allerdings ohne weiteres durch »Bab« ersetzen. Wittgenstein bemerkt: *Das Satzzeichen ist eine Tatsache,* und räumt damit nicht nur dem Satzzeichen, sondern auch dem Satz, der dieses Zeichen »in seiner projektiven Beziehung zur Welt« ist, einen Bedeutungs- beziehungsweise Interpretationsspielraum ein, dessen Ausmaß viele Autoren nicht-fiktionaler Texte im Hinblick auf diese nicht überblicken. Wie Bab sehen sie eine bestimmte Bedeutung in dem, was sie geschrieben haben, und meinen daher, diese ginge eindeutig aus dem hervor, was schwarz auf weiß auf dem Papier steht: 3.143 *Daß das Satzzeichen eine Tatsache ist, wird durch die gewöhnliche Ausdrucksform der Schrift oder des Druckes verschleiert.*

Denn im gedruckten Satz z.B. sieht das Satzzeichen nicht wesentlich verschieden aus vom Wort.

Der Täuschung, daß die Bedeutung seiner Sätze identisch mit dem sei, was sie für ihn bedeuteten, gab sich auch Bab hin. In seinen Augen besaßen seine Sätze weder eine tiefere Bedeutung noch ließ ihre Bedeutung sich auf ihn und sein Verhältnis zum Text übertragen. Die Tatsache, daß seine Sätze gedruckt wurden, war ihm Garant genug dafür, daß sie ausschließlich im Hinblick auf Jahnn und dessen Verhältnis zum Text Sinn ergeben.

Damit aber gibt Bab selbst sich als den Materialisten zu erkennen, den er in Jahnn sah. Seine übrigen Beurteilungen lassen sich genauso auf ihn zurückführen. Bei dem »philosophischen Schriftsteller, der sich dialogischer Form bedient«, handelt es sich in Wirklichkeit offenbar um ihn selbst. Bab kann – wiewohl er sich im Gegensatz zu Jahnn offenbar für einen echten »dramatischen Dichter« hielt – schon deshalb nicht in der Lage gewesen sein, ein echtes Drama zu schreiben, weil seine Figuren aufgrund der Neigung ihres Erfinders zur unbewußten Übertragung niemals wirklich andere hätten sein können als er selbst.

Um von der eigenen Person verhältnismäßig unabhängige Charaktere schaffen zu können, muß man sich seiner selbst äußerst bewußt

sein. Sonst ist der andere, so anders er erscheinen mag, nicht mehr als das eigene unerkannte Spiegelbild. Daher konnte Bab sich auch nicht vorstellen, daß Jahnn in einem anderen als identifikatorischen Verhältnis zu seinen Figuren stand. Was die Unbewußtheit des Umgangs mit seinen Gedanken und Gefühlen betrifft, gleicht Bab den Personen von Jahnn's Drama mehr als deren ursprünglicher Erfinder. Davon kündigt die affektive Beziehung, die Bab beim Lesen zu den Figuren aufbaute: *Keine Gestalt ist individuell angeschaut, jede ist nur da, um eine bestimmte Erkenntnisleidenschaft durch den Dialog zu tragen.* (Bab, 650)

Bab erkannte nicht, daß er selbst es war, der den Figuren mit seiner »individuellen Anschauung« das Eigenleben nahm und sie zu »Trägern« seiner »Erkenntnisleidenschaften« machte. Da er weder zu dieser Erkenntnis noch zu der seiner persönlichen Leidenschaften durchdrang, sah er im Spiegel des Textes: *Alle Handlungen und Geschehnisse sind nur grelle Signale, auf die das Gespräch zubrausen, von denen es wieder abstoßen kann; sie sind ganz ohne gefühlte Realität, obschon oder weil sie sich überkrafß gebärden.*

Je »krasser« sich die Figuren in seinen Augen »gebärdeten«, desto kälter ließen die »Handlungen und Geschehnisse« den Leser Bab. Doch der Eisblock, zu dem er gefror, zeugt vom Feuer seiner Affekte, die bei ihm wie den Figuren in einen Akt sadomasochistischer Gewalt mündeten: Mit seinem Urteil über den Autor Jahnn legte Bab zugleich Zeugnis vom eigenen Versagen als Autor und Deuter literarischer Texte ab.

Hätte Bab seine Kritik zur Selbstreflexion genutzt, hätte er sich ein wirklichkeitsgetreueres Bild von Jahnn's Verhältnis zu den Figuren machen können. Gewiß, auch in einer reflektierteren und differenzierteren Dramendeutung hätte Bab nicht anders als im übertragenen Sinne über Autor und Figuren nachdenken und sprechen können. Da er sich seiner Übertragung und damit seiner selbst im anderen bewußt gewesen wäre, wäre er jedoch in der Lage gewesen, dessen Handlungen und Gedanken semantisch so tief auszuloten, daß sein Jahnn-Bild dem Selbstbild an Differenziertheit in nichts nachgestanden hätte.

Nichts anderes tat Jahnn und tut jeder Autor eines anspruchsvollen Textes beim Erfinden von Charakteren, Handlungen und Gedan-

ken. Unter dem Gesichtspunkt ihrer metaphorischen Struktur unterscheidet sich die Tätigkeit des Deuters von der des Autors nicht. Die Deutung literarischer Texte basiert auf den Vorstellungen, die sich der Deuter von den Handlungen und dem Charakter der im Text agierenden Figuren macht – die Herstellung des Textes basiert auf entsprechenden Vorstellungen des Autors. Doch im Gegensatz zum Deuter ist er sich als Erfinder der Charaktere dieser Tatsache meist bewußt. Nicht minder bewußt ist ihm, daß die Figuren nicht unabhängig von ihm existieren, sondern davon leben, was er an Handlungsmotivationen, Erfahrungen und Gefühlen aus seiner Lebenssituation in die der Figuren überträgt (was nicht heißt, daß seine Situation mit der ihren identisch ist).

So war zum Beispiel Jahnn sich des Anteils seiner selbst beim Beschreiben der Handlungen des Ich-Erzählers Gustav Anias Horn (die wie die des Autors in erster Linie Denk- und Sprachhandlungen sind) in hohem Maße bewußt. Besonders deutlich zeigt sich dies anhand der Passagen, die im übertragenen Sinne Jahnn's Selbstverständnis als Autor literarischer Texte thematisieren. Aber auch andere Textstellen weisen erkennbar Spuren von Motivationen, Erfahrungen und Gefühlen des Autors auf. Er übertrug sie beim Schreiben in die Lebens- und Schreibsituation des Erzählers, im eigenen Leben waren sie ihm allerdings aus anderen Zusammenhängen bekannt.

Der Deuter eines literarischen Textes gewinnt aufgrund der sichtbar kreativen Leistung des Autors leicht den Eindruck, daß er keinerlei Anteil an der Schöpfung der Figuren hat und sie von ihm und seinem Leben völlig unabhängig zu betrachten sind. Tatsächlich aber überträgt der Deuter nicht weniger Motivationen, Erfahrungen und Gefühle aus seiner Lebenssituation in die der Figuren als der Autor des Textes. Die wenigsten Deuter sind sich dieses Ausmaßes ihrer kreativen Leistung bewußt. Je unangenehmer ihnen die übertragenen Motivationen, Erfahrungen und Gefühle sind, desto weniger Anlaß haben sie überdies, sich ihren Anteil an den Figuren zu vergegenwärtigen.

Da Jahnn in seinen Protagonisten Projektionsflächen für bis heute in hohem Maße tabuisierte und daher häufig peinlich anmutende Gedanken und Gefühle schuf, ist es kaum verwunderlich, daß die Deu-

ter ihren Anteil daran dem Autor zuschreiben. Dies gilt auch für die Mehrzahl der Interpreten der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*.

1.5 Das Scheitern des rezeptionsästhetischen Theorieansatzes an den projektiven Tendenzen einer sprach- und psychologisch fehlorientierten Literaturwissenschaft

1.5.1 Isters Interpretation der Erzählung *Das Muster im Teppich*

Zum einen soll diese Arbeit den bis heute gängigen, auf unbewußten Übertragungen basierenden Vorurteilen über die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* und deren Autor entgegenwirken. Die Wirklichkeit von Jahnns Schaffen wird gezeigt und damit sein Gesamtwerk einer gründlicheren und gerechteren Beurteilung zugeführt.

Zum anderen leistet diese Arbeit einen Beitrag zur Kritik und Verbesserung der hermeneutischen Methodik in der Literaturwissenschaft, die den bildlich-metaphorischen Charakter ihrer Sprache letztlich auf Kosten von Autoren literarischer Texte verleugnet.

Das Deuten vermag eine Leistung zu sein, die der des Autors eines anspruchsvollen literarischen Textes an Kreativität in nichts nachsteht. Daß Lesen und Deuten schöpferische Akte sind, ist inzwischen zwar wissenschaftliches Allgemeingut, niemals aber wurde der Akt des Lesens und Deutens dem Akt des Schreibens eines literarischen Textes für vergleichbar oder – im Idealfall – gar gleichwertig erachtet.

Unter dem Einfluß der auf Wittgensteins Gedanken basierenden Sprechakttheorie Austins und Searles und verschiedener anderer kommunikationstheoretischer Ansätze entstand in den siebziger Jahren ein Forschungszweig, der sich mit der Wirkungsweise literarischer Texte und der Rolle des Lesers im Prozeß literarischer Kommunikation befaßte. Isters *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* war 1976 eine der ersten deutschen Publikationen zum Thema und erweist sich im Rückblick als eine der einflußreichsten.

Die Rezeptionsästhetik – und mit ihr Iser – begegnete der allgemein verbreiteten Auffassung, literarische Texte hätten eine bestimmte, wengleich auf den ersten Blick nicht erkennbare Bedeutung. Diese

müsse wie eine geheime Botschaft entschlüsselt werden, wie beispielsweise Freud dies mit *König Ödipus* gelungen zu sein glaubte. Beim Versuch, dieser fragwürdigen Vorstellung von Textbedeutung zu begegnen, verfiel Iser jedoch ins andere Extrem. Im *Akt des Lesens* spricht er dem literarischen Text zwar die Bedeutung nicht ab, wohl aber dem Leser die Möglichkeit, diese in diskursiver Form zu erfassen (vgl. z.B. Iser 1994, 20f.). Er begründet dies ausführlich anhand einer Darstellung der Text- beziehungsweise Bedeutungskonstitution durch den Leser und nimmt dabei Bezug auf Roman Ingardens Konzept der »Unbestimmtheit« (vgl. Iser 1994, 267f.). Mit der sogenannten Unbestimmtheit zielte Ingarden unter anderem offenbar auf die Beschreibung der wertungsfreien Darstellungsweise, die ein Merkmal anspruchsvoller literarischer Texte ist. Im Fall von *König Ödipus* manifestierte sie sich dem Dramenrezipienten Freud in der sich zwischen den Zeilen stellenden Schuldfrage (vgl. 1.3.1). Auf dergleichen Rezeptionserfahrungen basieren anscheinend auch Ingardens »Unbestimmtheitsstellen« (vgl. Iser 1994, 268). Daß Ingarden sich diese Erfahrungen beim Darlegen seines Konzeptes vollständig vergegenwärtigte ist allerdings ebenso zu bezweifeln wie hinsichtlich Iser's Konzept der »Leerstellen«, das auf Ingarden basiert. Denn beide Autoren äußern sich nicht nennenswert über die praktischen Erfahrungen, die ihnen zur Formulierung ihrer Theorie verhalfen.

Bei der Abgrenzung seines Konstruktes von dem Ingardens tut Iser sich entsprechend schwer. Er schreibt: *Ergeben sich Leerstellen aus den Unbestimmtheitsbeträgen des Textes, so sollte man sie wohl Unbestimmtheitsstellen nennen, wie es Ingarden getan hatte. Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers.* (Iser 1994, 284)

Während Iser zufolge Ingarden eine Art semantische Offenheit feststellte, richtet er selbst den Fokus nun auf die Schließung jener »Lücken«, die sich dem Leser scheinbar dort auftun, wo das fiktive Geschehen wertungsfrei geschildert wird. Tatsächlich gibt es nur einen auf den ersten Blick erkennbaren Unterschied zwischen Ingarden und Iser: Im Gegensatz zu Ingarden, über dessen Bücher Iser feststellt, es ließen sich darin *immer nur banale Beispiele finden, wenn*

man nach konkreter Veranschaulichung dafür [die »Unbestimmtheitsstelle«] *sucht* (vgl. Iser 1994, 277), führt er selbst keinerlei Beispiele für das mysteriöse Phänomen mit Namen Leerstelle an.

Seine Ursache hat dies darin, daß die »Leerstellen«, die Iser für einen Teil literarischer Texte hält, in Wirklichkeit Teil der Text- und Bedeutungskonstitution durch den Leser, mithin Bestandteil von Iser's eigener Wahrnehmung und Deutung des Textes sind.

Diese erschöpft sich allerdings darin, daß er – worauf die »Leere« der von ihm beobachteten vermeintlichen »Stellen im Text« deutlich verweist – die Deutung weitgehend verweigert. Offenbar hat er mit anspruchsvollen literarischen Texten dieselbe Erfahrung gemacht, die Freud beim Blick in Sophokles' Spätwerk *Ödipus auf Kolonos* hätte zuteil werden können: Daß das, was er dem Geschehen des ersten Ödipus-Dramas sozusagen automatisch hinzugefügt hatte, durch das Spätwerk in Frage gestellt wird und sich somit eine, wenn auch noch so schlüssige Deutung in Richtung »Schuld des Ödipus« kaum noch halten läßt.

Derart überraschende Wendungen scheinbar im Textgeschehen, tatsächlich aber in der Verarbeitung des Geschehens durch den Leser können sich auch im Verlauf der Lektüre und Deutung ein und desselben Werkes ergeben. Offenbar widerfuhr Iser dies mit Faulkners *The Sound and the Fury*, über dessen »Leerstellen« er sich unter der Überschrift *Negation* wundert: *Diese Leerstellen sind von eigentümlicher Natur, da sie im Prinzip ihre Besetzbarkeit durch die Vorstellung des Lesers verweigern.* (Iser 1994, 340)

Er ahnt nicht, daß weder die »Leerstellen« noch der Autor (der sie im Text angelegt zu haben scheint, um Leser zu ärgern) »ihre Besetzbarkeit durch die Vorstellung des Lesers verweigern«. Tatsächlich weigert Iser selbst sich, den Interpretationsspielraum des Geschehens zur Deutung zu nutzen; und zwar offenbar, weil sich versuchte Deutungen als nicht haltbar erwiesen: *Jeder Versuch, sich angesichts der dementierten Erwartung einen sinnvollen Zusammenhang vorzustellen, bringt dann eher das zur Geltung, was sich der Leser selbst unter sinnvollen Zusammenhängen überhaupt vorstellt.*

Daß »das, was sich der Leser unter sinnvollen Zusammenhängen vorstellt« der Schlüssel zur Bedeutung des Textes ist, da die Selbstreflexion im Geschehen eine saubere Trennung und Unterschei-

dung zwischen Text und Deutung erst ermöglicht, kommt Iser nicht in den Sinn. So ergeben auch die bei Faulkner festgestellten »Leerstellen« in seinen Augen keinen Sinn: *Dennoch ist nicht zu leugnen, daß Leerstellen zwangsläufig das Vorstellungsvermögen provozieren, daß sie ein Nicht-Gegebenes markieren, welches nur durch Vorstellung vergegenwärtigt werden kann. Daher ist es unvermeidlich, daß sich auch hier Vorstellungen bilden.* Für nichts, wie es Iser in seiner Überzeugung von der Wertlosigkeit seiner Deutungsversuche erscheint. Dennoch sieht er sich gezwungen, in der »Leerstelle«, auf die ihn literarische Texte ständig mit der Nase zu stoßen scheinen, einen Sinn zu sehen, der es zumindest gerechtfertigt erscheinen läßt, daß er die »Leerstelle« zum Thema einer *Theorie ästhetischer Wirkung* macht. Das Ergebnis, zu dem Iser also gelangt, ist so schlicht wie sein persönliches Dilemma bezeichnend: *Doch sie [die Vorstellungen des Lesers] vermögen die hier entstandenen Leerstellen paradoxerweise nur dadurch zu besetzen, daß sie sich in einem solchen Akt gleichzeitig aufheben. Geschieht dies, dann läßt sich der Sinn dieses Romans konstituieren, er besteht darin, daß im ständigen Aufheben der durch die Leerstellen provozierten Vorstellungen die Sinnlosigkeit des Lebens – die Faulkner mit dem Macbeth-Vers im Titel seines Romans signalisiert – zu einer Erfahrung des Lesers zu werden vermag.* Daß Isers Auffassung vom »Sinn dieses Romans« seiner persönlichen Vorstellung genauso entspricht wie der offenkundig mangelnde Sinn seiner *Theorie ästhetischer Wirkung*, kommt ihm selbst wiederum nicht in den Sinn. Wenngleich er mit folgender Behauptung in gewissem Sinne richtig liegt: *Die Negation der eigenen Vorstellungen bildet die notwendige Voraussetzung dafür, dieser Erfahrung den Realitätscharakter zu sichern.* In der Tat bildet Isers »Negation der eigenen Vorstellungen« die Grundlage für dessen Deutung vom »Sinn« beziehungsweise Unsinn »dieses Romans«.

Will man zu einer umfassenderen Vorstellung von dessen Bedeutung gelangen, sollte man von Isers persönlicher, offenbar recht negativer Rezeptionserfahrung absehen und sich mit dem Wesen der auf den Text übertragenen Vorstellungen auseinandersetzen, um diese vom Text unterscheiden und den eigenen Standpunkt relativieren zu können.

Daß Iser an der Auseinandersetzung mit der eigenen Vorstellungstätigkeit scheitert, zeigt sich auch dort, wo er seinen Vorstellungsbe-

griff entwickelt. Unter der Überschrift *Der Bildcharakter der Vorstellung* stellt Iser zunächst fest – und liegt damit noch keineswegs falsch –, daß die Vorstellung des Lesers beim Lesen mit dem Text eine Einheit bildet, der Leser *Synthesen* bilde, wie Iser dies nennt (vgl. Iser 1994, 219). Mit demselben Staunen, das er hinsichtlich Faulkners »Leerstellen« an den Tag legt, stellt er sodann fest: *Solche Synthesen indes sind von eigentümlicher Natur. Sie sind weder in der Sprachlichkeit des Textes manifestiert, noch sind sie reines Phantasma der Einbildungskraft des Lesers.* Schließlich gelangt er zu folgender, der Pietzckers unverkennbar ähnelnden Auffassung: *Die Projektion, die sich hier vollzieht, verläuft auch nicht eingleisig. So gewiß sie eine Projektion des Lesers ist, die von ihm ausgeht, so gewiß bleibt sie gelenkt durch die Zeichen, die sich in ihn »hineinprojizieren«.*

In der Tat zwar strukturiert das Textgeschehen die Übertragung des Lesers, hieraus jedoch zu schließen, daß sich beim Lesen etwas – das Iser bezeichnenderweise nicht näher benennt – vom Text auf den Leser überträgt, ist haltlos. Warum Iser dennoch zu dieser Auffassung gelangt, erhellt der nächste Satz: *Der Anteil des Lesers und der Anteil der Zeichen an dieser Projektion erweisen sich dann als schwer voneinander zu trennen.*

Daß sich »der Anteil des Lesers« »schwer« vom Text »trennen« läßt, heißt jedoch nicht – wie Iser indirekt einräumt –, daß die Trennung zwischen Text und Leseranteil unmöglich ist. Doch es gibt für Iser offenbar einen Grund, von einem solchen Unterfangen Abstand zu nehmen. Wenn er bemerkt, *daß diese Synthesen unter der Schwelle des Bewußtseins verlaufen und dadurch selbst nicht gegenständlich werden, es sei denn man hebt sie zum Zweck der Analyse über diese Schwelle hinweg*, dann drückt sich darin ein Zögern hinsichtlich der so notwendigen »Analyse« aus, das mit Erkenntnisinteresse nicht viel zu tun hat (vgl. Iser 1994, 219). Wenn sich das unsachliche Zögern dann zur Bemerkung verdichtet: *Doch selbst in einem solchen Fall müssen sie [die Synthesen] erst einmal gebildet werden, ehe sie Gegenstand der Beobachtung sein können*, dann wird Isters Verleugnung der eigenen, längst »gebildeten Synthesen« vollends offenbar.

Daß er wie jeder andere beim Lesen und Deuten »Synthesen bildet«, wird in Kürze die Analyse der einzigen ausführlicheren Textinterpretation zeigen, die sich in Isters über dreihundertseitigem Text

findet. Es gibt jedoch noch einen Hinweis auf Iser's unbewußte Übertragungsleistung: Nirgendwo äußert er sich näher über die Beschaffenheit der sogenannten »passiven Synthesen« (vgl. Iser 1994, 220). Lediglich von ihrem Erscheinungsmodus ist die Rede. Dieser erweist sich bei näherer Betrachtung als mehr oder weniger reproduktiver Akt der Visualisierung des Geschehens vor dem inneren Auge des Lesers.

In Iser's Augen ist der Akt bildlicher Vorstellung die einzige kreative Leistung, die der Leser zu erbringen vermag. In diesem Zusammenhang zieht er einen Vergleich zwischen der Lektüre von Fieldings *The History of Tom Jones, a Foundling* und einer Verfilmung dieses Romans. Darin drückt sich deutlich die Unzulänglichkeit von Iser's Vorstellungsbegriff aus, der den Leser zu einer Art Wiedergabegerät des bildlichen Geschehens degradiert. In der Überzeugung, hiermit eine Vorstellung von der ungeheuren, sich im Akt des Lesens entfaltenden Kreativität zu vermitteln, schreibt Iser: *Wenn wir uns Tom Jones während der Romanlektüre vorstellen, so sind uns – im Gegensatz zum Film, wo wir die Figur in jeder Situation immer als ganze gewärtigen – lediglich Facetten gegeben, die wir zu einem Bild von ihr zusammensetzen müssen.* (Iser 1994, 224)

Der von Iser bemühte Vergleich hinkt in zweierlei Hinsicht: Erstens »gewärtigt« der Zuschauer beim Anschauen des Films nicht die Figur Tom Jones, sondern die Gestalt des Schauspielers, der Tom Jones verkörpert und auf Anweisung des Regisseurs unterschiedliche Facetten des Figurencharakters herausarbeitete; diesen vervollständigt der Filmzuschauer in seinem Sinne zu einem Charakterbild, wie er dies auch beim Lesen des Romans tut. Und zweitens setzt sich dieses Bild nicht aus den Facetten der Persönlichkeit zusammen, die der Regisseur beziehungsweise der Autor Fielding in Gestalt bestimmter Verhaltensweisen herausarbeitete; vielmehr besteht es aus den Facetten, die Leser und Zuschauer anhand der dargestellten Verhaltensweisen erkennen und die sich aus denen ihrer eigenen Persönlichkeit zusammensetzen.

Da es Iser's Persönlichkeit entspricht, die eigene Kreativität hinsichtlich der Konstitution der Figurencharaktere zu verleugnen, vermag er diese im Kontext seiner Film- und Romanrezeption auch nicht als in erster Linie von ihm geschaffen zu betrachten. Er sieht sich hin-

gegen in der Rolle dessen, der den vom Autor kreierten Charakter und dessen Verhaltensweisen reproduziert und dabei gelegentlich aufs Übelste hinteres Licht geführt wird: *Am deutlichsten verspüren wir einen solchen Vorgang immer dort, wo der Held unerwartetes Verhalten zeigt; die Facetten kollidieren, und wir sind gehalten, eine solche Kontamination in unsere Vorstellung aufzunehmen, wodurch sich rückwirkend das bislang geformte Bild des Helden wandelt.*

Daß dieses »Bild des Helden« das des Rezipienten ist, sieht Iser mitnichten so. Daß nicht – wie er meint – »die Facetten« der Persönlichkeit des Helden »kollidieren«, sondern die der Persönlichkeit, die der Leser sich unter der des Helden vorstellt, mit denen, die im Widerspruch zu dieser Vorstellung stehen, ist ihm ebenfalls unklar. Daß all dies dennoch der Fall ist, darauf verweist auch Iser's Wortwahl. Er spricht von einer »Kontamination« des Figurencharakters und meint, der Leser sei dadurch »gehalten«, »seine Vorstellung« von der Figur an das vom Autor kreierte Bild anzupassen.

Obwohl er es nirgendwo ausspricht, übt Iser's Meinung zufolge der Autor offenbar einen Zwang auf den Leser und dessen Vorstellung von den Handlungen und Figuren aus, schreibt er dem Leser vor, was dieser sich vorzustellen hat und was nicht. Diese »Zwangsvorstellung« resultiert allerdings nicht aus einem wie auch immer gearbeteten Diktat der Autoren, sondern allein aus dem Zwang, den Iser sich damit antut, daß er sich als den betrachtet, der die Vorstellung des Autors wiedergibt.

Das gesamte eigene, selbst in seiner praxisfernen *Theorie ästhetischer Wirkung* zum Vorschein kommende Vorstellungsvermögen stellt Iser in Abrede. In seiner scheinneutralen Haltung gegenüber Autoren literarischer Texte artikuliert sich eine latente Ablehnung, die sich deutlich vor allem anhand der Einseitigkeit seines Modells literarischer Kommunikation zeigt.

Schon mit dem ersten Satz seiner Wirkungstheorie entmündigt und enteignet Iser den Autor des literarischen Textes. Er schreibt: *Da ein literarischer Text seine Wirkung erst dann zu entfalten vermag, wenn er gelesen wird, fällt eine Beschreibung dieser Wirkung weitgehend mit einer Analyse des Lesevorgangs zusammen.* (Iser 1994, 7)

Daß der Text auch auf den Autor in nachvollziehbarer Weise »wirkt«, räumt Iser nicht ein. Das Verhältnis des Autors zum Text wird

von der Untersuchung ausgeschlossen. Kurz darauf zwar wird der *literarische Text* von Iser *unter der Vorentscheidung betrachtet, Kommunikation zu sein*, doch spielt sich diese »Kommunikation« aus seiner Sicht nicht etwa – wie zu erwarten wäre – mittels des Textes zwischen Autor und Leser ab, sondern ausschließlich zwischen dem Text und dem Leser. Isers »Kommunikation« hat also den Charakter eines Monologes und nicht den des Dialoges, den man als Leser mit dem Autor zu führen vermag, wenn man sich hinreichend reflektiert dessen Text nähert.

Daß Iser dies nicht tat, zeigt sich anhand seiner Deutung von James' Erzählung *The Figure in the Carpet*, die 1896 erstmals erschien. Ihr deutscher Titel lautet: *Das Muster im Teppich*. Die Interpretation des Textes stellt Iser dem seinen *Statt einer Einleitung* voran und entwickelt darin bereits seinen Begriff der »Leerstelle«. Daß er sich auf die Autorität eines kanonisierten Autors literarischer Texte stützt, gereicht ihm jedoch nicht nur zur Legitimation seiner Erfindung. Die Berufung auf James offenbart zugleich Isers unbewußte Übertragung. Beim Anfertigen einer Rezension über das Werk eines bekannten Romanciers gerät James' Protagonist in eine Situation, die der Isers beim Anfertigen seiner *Theorie ästhetischer Wirkung* gleicht: Er möchte die Bedeutung des Textes und den Sinn literarischen Schaffens begreifen und erkennt nicht, daß gerade die Suche danach dem Text und dem Schreiben Sinn und Bedeutung verleihen.

James' Hauptfigur und Ich-Erzähler ist ein Literaturkritiker namens Snooks. Für seinen Kollegen Corvick soll er den eben erschienenen Roman des berühmten Autors Hugh Vereker besprechen. Snooks gibt sich redliche Mühe und glaubt am Ende, die Bedeutung des Werkes erfaßt zu haben. Mit dieser Meinung stößt er jedoch sowohl bei seinem Auftraggeber Corvick auf Skepsis als auch beim Autor selbst, dem er kurz darauf persönlich begegnet. Das Gespräch, bei dem Snooks den Autor drängt, ihm zu sagen, was die wahre Bedeutung des Textes denn nun sei, gestaltet sich schwierig und spiegelt den Konflikt wider, in den Autoren literarischer Texte und deren Deuter häufig miteinander geraten. Snooks' Haltung ist gekennzeichnet von Minderwertigkeitsgefühlen, gepaart mit übermäßiger Bewunderung von Verekers Schaffen. Nachdem er von diesem keine befriedigende Antwort erhalten hat, verdächtigt er den Autor, Le-

sern und Kritikern die wahre Bedeutung vorenthalten zu wollen. Der in Erklärungsnot geratene Vereker reagiert auf die Unterstellung mit sarkastischen Scherzen über die Unfähigkeit professioneller Kritiker und dem Hinweis, es sei schließlich deren Aufgabe, die Bedeutung zu entdecken.

Auch wenn James die typische Konfliktlage zwischen Autor und Leser kannte, heißt dies nicht, daß er als Autor Lesern und Kritikern seiner Werke gegenüber stand wie Vereker. Die Kooperationsbereitschaft des Autors James zeigt sich daran, daß dieser den fiktiven Kollegen im Gespräch mit dem fiktiven Leser einiges über das Schreiben literarischer Texte verraten läßt, das dem wirklichen Leser zur Erkenntnis der Bedeutung von *Das Muster im Teppich* verhilft. Der vom Leser bedrängte Autor Vereker antwortet auf dessen Frage nach der Bedeutung seines Textes: *»Jedenfalls [...] darf ich doch so viel zu meinen Gunsten sagen: In meinem Werk steckt eine Grundidee, ohne die ich für die ganze Schreiberei keinen Pfifferling gegeben hätte. Sie ist der schönste, reichste Sinn des Ganzen, und daß ich sie durchgeführt habe, ist meiner Ansicht nach ein Sieg der Geduld und Erfindungskraft. Eigentlich müßte das ein anderer aussprechen; aber darum geht es ja gerade: daß es niemand ausspricht: Dieser mein kleiner Trick zieht sich durch alle meine Bücher, und alles andere bleibt dagegen an der Oberfläche. Die Eingeweihten werden eines Tages vielleicht erkennen, daß Komposition, Form, Struktur meiner Bücher diesen Trick vollendet spiegeln. Es ist also Sache der Kritik, danach zu suchen. Und ich meine [...], es ist auch Sache der Kritik, es zu finden.«* (James, 331)

Obwohl oder gerade weil das Gespräch mit dem verehrten Meister so ergebnislos verläuft, läßt es Snooks so schnell nicht wieder los. Auf dessen Mutmaßung hin, Vereker teile das »Geheimnis« der Textbedeutung wohl nicht gerne mit anderen (vgl. James, 332), antwortet dieser: *»Ich lebe eigentlich nur noch, um zu sehen, ob es je einer entdeckt.« Er blickte mich an, als erwartete er einen scherzhaften Einwurf. Seine Augen funkelten. »Aber ich brauche mich nicht zu sorgen – es wird niemals jemand entdecken.«* (James, 333)

Dies versteht der ironieresistente Snooks als Aufforderung, weiter zu suchen und durch die Entdeckung des »Geheimnisses« zu einem der »Eingeweihten« zu werden, von denen Vereker gesprochen hat-

te: »Sie stacheln mich an wie nie ein Mensch zuvor«, erklärte ich. »Sie verführen mich zu dem Entschluß, es zu entdecken oder zu sterben.«

Von nun an stellt Snooks sein Leben in den Dienst der Erkenntnis des vermeintlichen »Geheimnisses«, versucht es über intensive Lektüre und persönliche Bekannte des Autors herauszufinden und scheitert kläglich.

Das Muster im Teppich ist der Bericht dieses Scheiterns. Daß die darin beschriebenen leidenschaftlichen Versuche, der Bedeutung des Textes habhaft zu werden, diesem die Bedeutung verleihen, sieht nur der, der im Spiegel von James' Erzählung die eigenen Anstrengungen erkennt. Denn die Bedeutung von *Das Muster im Teppich* erscheint nicht minder schleierhaft als die von Verekers Roman. Von dessen Inhalt und Titel ist bezeichnenderweise nirgends in der Erzählung die Rede. Das fiktive Werk Verekers steht im wirklichen für das Werk James'. So steht auch der Autor Vereker für die Vorstellung, die der Leser sich vom Autor James macht, wenn er sich unbewußt mit dem Ich-Erzähler identifiziert.

Nicht zufällig lautet der Originaltitel von James' Erzählung *The Figure in the Carpet*. »The Figure« bedeutet auch das Bild, in dem der Leser sich und den anderen erkennt, wenn er das »Geheimnis« der Erzählung lüftet. In diesem Augenblick wird ihm klar, daß nicht allein James dem »Teppich« seiner Erzählung das »Muster« einwob. Auch der Leser selbst wirkt lesend und deutend am »Muster im Teppich« mit. Er spiegelt sich und seine Gefühle darin und verleiht dem Text damit die tiefe Bedeutung, über die dieser in den Augen des Autors verfügte.

Insofern gilt auch für James, was Vereker zu Snooks sagt: Er erwarte von Lesern und Kritikern, daß sie fänden, worauf es ihm beim Schreiben angekommen sei. Denn erkennt der Leser sich im Spiegel des Textes nicht, ist der »kleine Trick«, den »Komposition, Form und Struktur« auch von James' Texten »vollendet spiegeln«, ein Reinfluss: Statt des »Musters« sieht der Leser im »Teppich« nichts – auch wenn dieses sich dadurch um so deutlicher artikuliert.

Wie dem James- beziehungsweise Vereker-Leser vermag es auch dem Jahn-Leser zu ergehen, wie das Beispiel Stachs zeigt, der sich und seinen Leser hinsichtlich *Fluß ohne Ufer* fragt: *Ist Jahnns Romanwerk gelungen?* (Stach 1992, 47)

Stach antwortet: *Ein Projekt wie »Fluß ohne Ufer« kann ebensowenig »gelingen« wie eine Klage, ein Traum, ein Monstrum.* Den eigenen Anteil am »Projekt« Jahnn's thematisiert Stach mit keinem Wort und meint schließlich: *Der Roman gleicht einem riesigen Teppich mit schäbigen, abgenutzten Stellen und ausgreifenden, prächtigen Ornamenten, die am Rand in abgerissene, lose Fäden übergehen oder an eingebrannten Löchern plötzlich enden.*

Stach merkt nicht einmal, daß er die Romantrilogie »verreißt«, die sich bei genauer Betrachtung als ähnlich mustergültiges »Gewebe« erweist wie James' Erzählung. Die Affizierung durch den Text empfindet Stach so wenig wie Iser die seine durch *Das Muster im Teppich*. Mit dem an der Bedeutungssuche scheiternden Ich-Erzähler will er nichts zu tun haben, seine Sympathien gehören ganz dem erfolgreichen Autor Vereker. Dessen Bemerkung über das »Geheimnis« der Bedeutung: *»Aber ich brauche mich nicht zu sorgen – es wird niemals jemand entdecken«,* bezieht Iser ohne weiteres auf den wirklichen Autor und fühlt sich als dessen Leser dadurch in seiner Theorie bestätigt: *Der Kritiker [Snooks], der hinter die »Erscheinungen« greift, greift für James ins Leere. Denn »Erscheinungen« sind hier nicht mehr als vordergründige Verhüllung einer substanzhaften Bedeutung begriffen, die hinter ihnen existierte, vielmehr kommt durch solche »Erscheinungen« etwas in die Welt, das es vorher und anderen Orts überhaupt nicht gegeben hat.* (Iser 1994, 16f.)

Was dies ist, verrät Iser so wenig wie der fiktive Vereker das vermeintliche »Geheimnis« der Textbedeutung. Vollkommen in der Rolle des fiktiven Autors aufgehend, unterstellt Iser dem fiktiven Leser Snooks kurz darauf, dieser wolle *eine vom Werk ablösbare Botschaft* [,] *ausfindig* machen (vgl. Iser 1994, 17). Hiervon ist allerdings in *Das Muster im Teppich* nirgendwo die Rede. Snooks fragt Vereker lediglich: *»Ist es so etwas wie eine esoterische Botschaft?«* (James, 333)

Damit liegt er, zumindest was *Das Muster im Teppich* betrifft, keineswegs so falsch, wie Iser behauptet und der fiktive Autor dem Semantik-Novizen anscheinend hochmütig zu verstehen gibt: *Sein Gesicht wurde lang, und er streckte die Hand aus, als wollte er mir gute Nacht sagen. »Mein Lieber, mit journalistischen Phrasen können Sie es niemals erklären.«* Ein Leser, der sich das »Geheimnis« des Textes ohne »journalistische Phrasen« »erklären« kann, sieht in der hingestreckten Hand

des fiktiven die des wirklichen Autors, der ihn in der Gemeinde der »Eingeweihten« willkommen heißt.

Diese geheime Botschaft entgeht Iser, obwohl Vereker sich im Laufe der Erzählung als immer fragwürdigerer Charakter erweist. Die zur Schau gestellte Autorität entlarvt James in einem Brief Verekers an den angeblich so ohnmächtigen Kritiker: *»Ich möchte nicht, daß jemand von dem erfährt, was Sie gescheiter junger Mann zweifellos den Tip nennen. Das ist natürlich eine ganz egoistische Sorge, ich möchte sie Ihnen aber ans Herz legen, auf daß Sie nach Belieben damit verfahren. Sollten Sie geneigt sein, meiner Bitte zu entsprechen, dann reden Sie nicht mehr über mein Geständnis.«* (James, 337)

Iser kam Verekers Bitte nach, indem er dessen erkenntnisträchtige Bemerkungen in seiner Interpretation allesamt unterschlug. Iserns literarisches Spiegelbild Snooks wäre der Bitte des »Meisters« gewiß nachgekommen, wenn er – ganz im Sinne seines Erfinders James – nicht schon alles brühwarm dem Kollegen und Auftraggeber der Rezension Corvick erzählt hätte.

Neben dem Leser von *Das Muster im Teppich* ist der fiktive Corvick der einzige, der um Snooks' Erlebnis mit Vereker weiß. Wie der James-Leser beginnt Corvick nun neben Snooks mit der Suche nach der Textbedeutung. Schon dies prädestiniert ihn zur Identifikationsfigur für die James-Leser, die sich mit dem »Versager« Snooks nicht identifizieren wollen. Was den Mitwisser Corvick aber noch viel attraktiver macht, ist dessen ausgesprochene Sympathie für Vereker. Diesen nimmt Corvick vor Snooks in Schutz und erklärt, dieser sei persönlich enttäuscht und sein Urteil über Vereker daher nicht neutral. Daß dem ehrgeizigen Corvick dies dazu dienen könnte, den Rivalen in Sachen »Entdeckung des Geheimnisses« auszustechen, kommt für Iser nicht in Frage. Für ihn entspricht, was Corvick über die Textbedeutung sagt, der Wahrheit genauso wie das, was Vereker sagt: *Das wichtigste Signal empfängt der Kritiker von Vereker selbst: ohne es, im Gegensatz zu Corvick, zu begreifen.* (Iser 1994, 20)

Dann zitiert Iser auf Englisch eine Textpassage, in der Snooks von einem zweiten kurzen Gespräch berichtet, das er mit Vereker nach dem Empfang des Briefes geführt und in dem er noch einmal vergeblich versucht habe, einen Hinweis auf die Bedeutung zu erhalten: *Zweifellos war für ihn das, wovon wir alle keinen blassen Schimmer*

hatten, tatsächlich vorhanden. So lautet der erste Satz des James-Zitats in deutscher Übersetzung. Da Iser aus diesem Satz den Begriff der »Leerstelle« bezieht, sei er hier noch auf Englisch zitiert: *For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there.* (Vgl. Iser 1994, 20)

Ich vermutete, daß es [das, wovon niemand einen blassen Schimmer hat] etwas mit dem eigentlichen Plan zu tun habe, gleich dem komplizierten Muster in einem Perserteppich. (James, 339)

Snooks selbst schöpft hier das Bild, das die Bedeutung von Verekers Text umschreibt wie die von James' Text. Nicht umsonst machte James es zum Titel der Erzählung. Den fiktiven Autor Vereker läßt er – entsprechend dem fatalen Muster zwischen Autor und Leser – so gleich »eins obenauf setzen«: *Er war von meinem Bild begeistert und prägte gleich darauf ein anderes. »Es ist die Schnur«, erklärte er, »an der meine Perlen aufgereiht sind!«*

Vereker greift Snooks Bild vom »Muster in einem Perserteppich« auf, zieht gleichsam den Faden heraus und funktioniert ihn zur »Schnur« um, an der »seine Perlen« gleich den bedeutungsreichen Worten seines Textes »aufgereiht sind«. Verekers Selbstherrlichkeit registriert Iser, der den Text soweit zitiert, nicht. Snooks' Anflug von Kreativität deutet er negativ. Im Anschluß an das James-Zitat schreibt er und bezieht sich damit unter anderem auf die Formulierung »to be blank about«: *Statt den Sinn wie eine Sache greifen zu können, gewärtigt der Kritiker nur eine Leerstelle. Diese aber ist nicht durch eine diskursive Bedeutung zu besetzen, weshalb alle Versuche dieser Art in Unsinn münden. Dabei gibt sich der Kritiker selbst das Stichwort für die andersartige Qualität des Sinnes, die James mit dem Titel seiner Novelle »The Figure in the Carpet« eigens unterstrichen hat und die Vereker dem Kritiker nochmals bestätigt: Sinn hat Bildcharakter.* (Iser 1994, 20)

Über den »Charakter« dieses »Bildes« erklärt Iser sich so wenig wie Vereker sich über die Textbedeutung. Denn er hat »keinen blassen Schimmer« davon. Die von ihm persönlich in den Text projizierte Leere verkauft er dem Leser als Fülle allgemeiner Bedeutung und verhält sich auch hierin wie sein Wahlverwandter Corvick: *In diese Richtung gingen Corvicks Vermutungen von allem Anfang an. Er gibt deshalb dem Kritiker zu verstehen: »... there was more in Vereker than met the eye«, [...].*

Daß der aus dem Kontext gerissene Halbsatz Corvicks ähnlich phrasenhaft klingt wie Iser's »Sinn hat Bildcharakter«, zeigt die vollständige Fassung. Corvicks Reaktion auf das persönliche Gespräch, das Snooks mit Vereker auf einem Landgut mit dem sprechenden Namen »Brücken« führte, beschreibt Snooks: *Was ich ihm von Bridges berichtete, brachte ihn völlig durcheinander, denn damit bestätigte sich seine von Anfang an gehegte Ahnung: daß hinter Vereker mehr stecke, als man auf den ersten Blick sehe.* (James, 336)

Dies läßt sich im Kontext der Beziehung zwischen Autor und Leser als Hinweis auf den wirklichen Autor deuten, der »hinter« dem fiktiven »Vereker steckt«. Man kann Corvicks Bemerkung jedoch auch als reinen Bluff auffassen. Denn Corvick äußert sich weder an dieser Stelle noch sonst irgendwo darüber, was konkret »hinter Vereker« und dessen Werk »steckt«. Iser faßt den Bluff jedoch als großartige Erkenntnis auf, der Snooks verständnislos gegenüberstehe: [...] *worauf der Kritiker nur zu antworten vermag: »Als ich darauf hin meinte, der Blick müsse sich doch wohl mit dem befassen, was man auf der gedruckten Seite deutlich vor sich habe, behauptete er augenblicklich, ich sei nur so gehässig, weil ich versagt hätte.«* (Vgl. Iser 1994, 20 sowie James, 336)

Zweifelloos liegt Snooks mit der trotzig hervorgebrachten Auffassung über die Textbedeutung falsch. Zwar ist die Bedeutung in der Tat an die gedruckten Worte gebunden, doch übersteigt sie deren Begrifflichkeit zugleich um ein Vielfaches. So gesehen ist Corvicks Meinung, Snooks habe hinsichtlich der Erkenntnis der Bedeutung »versagt«, nicht ganz falsch. Die »Gehässigkeit« aber, die er aus Snooks' Bemerkung heraushört, zeugt mindestens ebenso von seiner eigenen gegenüber dem potentiellen Konkurrenten. Iser stellt sich auf Corvicks Seite und moniert: *Den Sinn in den gedruckten Seiten selbst formuliert zu finden, bildet die in der ganzen Novelle niemals preisgegebene Voraussetzung des mit aller philologischen Akribie arbeitenden Kritikers.* (Iser 1994, 20)

Dem Inhalt von Snooks' Äußerung wird Iser so wenig gerecht wie Corvick. Denn, daß Snooks meint, »der Blick müsse sich doch wohl mit dem befassen, was man auf der gedruckten Seite deutlich vor sich habe«, heißt nicht zwangsläufig, daß er davon ausgeht, »den Sinn in den gedruckten Seiten selbst formuliert zu finden«. Dies deutet Iser in Snooks' Worte hinein, um schließlich zu behaupten:

Deshalb sieht er nur Leerstellen (blank [= leer]), die ihm das vorenthalten, was er in den gedruckten Seiten des Textes vergeblich sucht.

Tatsächlich scheitert Snooks – genau wie Iser – lediglich daran, daß er den ihm zur Verfügung stehenden Bedeutungs- beziehungsweise Interpretationsspielraum nicht nutzt. Auf diesen spielt James mit der Formulierung »the thing we were all so blank about« offenbar an. Leicht läßt sie sich mit den leeren Zeilenzwischenräumen des Druckbildes als Bild für den Interpretationsspielraum in Verbindung bringen. Daß James' Formulierung Iser's Übertragung auf den Text strukturierte, erkennt Iser großartig, wenn er bemerkt: *Der formulierte Text aber ist – wie es Vereker und Corvick verstehen – eher das Muster strukturierter Anweisung für die Vorstellung des Lesers; deshalb läßt sich der Sinn nur als Bild fassen.*

Iser schuf zur »Erfassung des Sinnes« von *Das Muster im Teppich* das »Bild« der »Leerstelle«. Nur war er sich dessen nicht bewußt. Denn in seinen Augen verfügte er über keine bildnerischen Fähigkeiten. Unter dem »Bild«, als das »der Sinn« literarischer Texte »sich fassen läßt«, verstand Iser zweifellos das Bild von James' Erzählung.

In Wirklichkeit fügt sich – wie alle anderen stimmigen Bilder – auch das Bild der »Leerstelle« in den Interpretationsspielraum von James' Formulierung. Iser's »Leerstelle« aber negiert diesen Raum zugleich – und damit die Erkenntnis der (tieferen) Bedeutung des fiktiven Geschehens.

So gesehen sagt das Bild der »Leerstelle« mehr über die persönliche Scheu seines Erfinders aus, sich zu literarischen Texten und deren Autoren in Beziehung zu setzen, als über den Text selbst. Um keinen Preis will Iser es Snooks gleichtun und die Zweifel und Ängste zur Debatte stellen, die ihn in der Auseinandersetzung mit literarischen Texten und deren Autoren plagten. Er schreibt: *Sinn als Wirkung macht betroffen, und eine solche Betroffenheit ist durch Erklärung gar nicht aufhebbar, sondern läßt diese eher scheitern.* (Iser 1994, 22)

Dies ist keine Entschuldigung dafür, daß Iser nicht einmal versuchte, sich und seine höchst persönliche »Betroffenheit« zu »erklären«. Höchst wissenschaftlich hingegen »erklärt« er: *Wirkung kommt über die Beteiligung des Lesers am Text zustande; Erklärung hingegen bezieht den Text auf die Gegebenheit von Bezugsrahmen und ebnet folglich das ein, was durch den fiktionalen Text in die Welt gekommen ist.*

Iser bringt es dadurch zur Sprache, daß er es nicht zur Sprache bringt – und hat auch hierin in Corvick ein literarisches Vorbild. Während eines längeren kontemplativen Indienaufenthaltes behauptet dieser, die Bedeutung von Verekers Text erfaßt zu haben. Er scheint nur daran zu scheitern, der großartigen Erkenntnis angemessenen Ausdruck zu verleihen. Statt sich dem vor Erwartung fiebernden Snooks (mit dem der James-Leser bei der Erstlektüre heftigst mitfiebert) sogleich darüber mitzuteilen, hält er ihn monatelang hin, erst mit der Begründung, er wolle des Rätsels Lösung zuerst dem »Meister« persönlich präsentieren, schließlich mit der Begründung, er habe mit dessen Segen die Niederschrift einer umfangreichen Studie begonnen, in der er seine Erkenntnisse ausführlich darlegen wolle (vgl. James, 346f.). Unterdessen spannt er Snooks mit nichtssagenden telegraphischen Botschaften auf die Folter. Eine davon sei, so Snooks, im *Französisch der damaligen Zeit* geschrieben gewesen, *dessen sich Corvick öfter bediente, um zu beweisen, daß er kein Snob sei. Damit erreichte er allerdings bei vielen Leuten genau das Gegenteil; jedenfalls sei seine Nachricht hier notiert: »Geduld! Ich möchte unbedingt Dein Gesicht sehen, wenn Du es erfährst!« (Tellement envie de voir ta tête!) Damit mußte ich mich zufrieden geben.* (Vgl. James, 347f.)

Als Corvick endlich nach England zurückkehrt, ist Snooks selbst außer Landes, und als dieser zurückkehrt, um den lang ersehnten Kontakt aufzunehmen, stellt sich heraus, daß der inzwischen verheiratete Corvick bei einem Unfall ums Leben gekommen und seine Studie über Verekers Werk ein *klägliches Fragment* geblieben ist. Corvicks Frau habe Snooks informiert: *Es existierten also erst ein paar einleitende Seiten: sie seien erregend, vielversprechend, entschleierten aber das Geheimnis nicht.* (James, 353).

»Tellement envie de voir ta tête!« Wie zum Hohn hallt Corvicks Botschaft in den Ohren des James-Lesers nach, der mit derselben Spannung, von der auch Snooks ergriffen war, die Lösung des Rätsels der Bedeutung von Verekers Werk erwartet hatte. Doch ist der beschämende Ausruf, der sich auf die Enttäuschung des fiktiven wie des wirklichen Lesers zu beziehen scheint, der Schlüssel zu einem weit vielversprechenderen Geheimnis als der Bedeutung von Verekers Werk: Ersetzt man das in diesem Zusammenhang falsch verwendete Wort »tête« (= Kopf) durch das korrekte Wort »figure«, das

im Deutschen – wie Snooks richtig übersetzt – »Gesicht« heißt, dann erkennt der Leser ausgehend vom Originaltitel *The Figure in the Carpet*, daß die sich beim Lesen auf seinem Gesicht abzeichnenden Gefühle den Inhalt von James' Erzählung bilden. Dann erkennt er, daß James nicht der Snob war, als den er Vereker sich präsentieren ließ, sondern ein Autor, der sich nicht scheut, dem Leser mit deutlichen Hinweisen auf die Bedeutung des Geschehens entgegenzukommen.

Andererseits aber – und dies bestätigt das Bild vom leserfreundlichen Autor – drängt James sich und seine Sichtweise dem Leser niemals auf. So läßt er zum Beispiel offen, ob Corvick blufft oder ihm die Erkenntnis der Bedeutung tatsächlich zuteil wurde. Alle Figuren sprechen und handeln aus zugleich positiven und negativen Motiven heraus und sagen daher auch in der Falschheit ihrer Auffassungen stets etwas Wahres. Dies läßt James' Charaktere so wirklickeitsgetreu erscheinen. So läßt James seinen fiktiven Kollegen in jenem ersten Gespräch mit Snooks auf dessen Frage: »*Liegt es im Stil oder in der Idee? Ist es ein Element der Form oder des Gefühls?*« antworten: »*Nun, Sie haben doch ein Herz im Leib. Ist das ein Element der Form oder des Gefühls? Worum ich ringe und was doch niemand bisher in meinen Werken aufgespürt hat, ist das Organ des Lebens.*« (Vgl. James, 333)

Daß dieses »Organ« in der Brust des Lesers Snooks vor allem für den Autor Vereker schlägt, zeigt sich deutlich anhand folgender verzweifelter Äußerung Snooks' über das negative Ergebnis seiner Suche nach Sinn und Bedeutung von Verekers Schaffen: *Nicht nur, daß ich die Bücher verloren hatte: ich hatte auch den Menschen verloren. Bücher und Autor waren mir gleichermaßen verdorben. Und ich wußte auch, welchen Verlust ich mehr bedauerte. Ich hatte mich von dem Menschen weit stärker angezogen gefühlt als je von seinen Büchern.* (James, 343)

1.5.2 Kritik an *der oft leeren Betriebsamkeit unseres Universitätslebens*

Das Muster im Teppich übt Kritik an professionellen Deutern, deren berufliches Selbstverständnis auf der Verleugnung ihrer Kreativität basiert. Snooks' fiktiver autobiographischer Bericht steht deutlich im Widerspruch zu dem im Wissenschafts- und Kulturbetrieb vorherrschenden Bild des Literatursachverständigen, der sich leidenschafts-

los und wertneutral dem Gegenstand der Untersuchung und Besprechung nähert. Die Suche nach Wahrheit und Erkenntnis dient ihm vielmehr als Vorwand, hemmungslos seine unbewußten und ihn daher um so tiefer bewegenden Konflikte auszuagieren.

Allein die geistige und seelische Selbstreflexion im Text vermag zu verhindern, daß im Rezeptions- und Deutungsprozeß aufbrechende kreative Konflikte die Interpretationen und Urteile von Wissenschaftlern und Kritikern beeinflussen. Faire Urteile und angemessene Deutungen wird es erst geben, wenn Leser, Deuter und Kritiker die Autoren literarischer Texte nicht mehr zu absoluten Herrschern im Reich der Vorstellung und Fiktion stilisieren.

In der Tat tritt Vereker in *Das Muster im Teppich* wie der demiurgische Weltenschöpfer auf, der den Menschen verbietet, die Früchte vom Baum der Erkenntnis zu essen. James spielte mit den auf seine Person gerichteten falschen Vorstellungen zahlreicher Leser, um ihnen auf dem Weg der Selbsterkenntnis die Überwindung der imaginären Autorität zu ermöglichen. Denn die Überwindung der imaginären Autorität von Autoren literarischer Texte bedeutet zugleich die Überwindung der eigenen, gegen die imaginäre der Autoren aufgebaute reale Autorität des scheinbar wertungsfrei deutenden und urteilenden Literatursachverständigen.

Das Beispiel Iser zeigt, wie einem Literaturwissenschaftler die Vorstellung, über jegliche Subjektivität erhaben zu sein, hilft, das vermeintliche Defizit an Vorstellungskraft und Leidenschaftlichkeit auszugleichen. Die Autorität der Autoren wird für wissenschaftliche Leser wie Iser dadurch eingeschränkt, daß sie selbst aufgrund scheinbar überragender analytischer Fähigkeiten eine Stelle im universitären Lehrbetrieb besetzen. Darin vermitteln sie unabhängig vom Standpunkt der Autoren das Wissen über Formen, Inhalte und die Funktion literarischer Texte. Die Beziehung zwischen Autoren und Lesern und die Gefühle, die im Hinblick auf den jeweils anderen die Gemüter erhitzen, sind im Lehrbetrieb kein Thema und sollen es im Interesse wissenschaftlicher Autorität auch nicht werden.

Auch aus diesem Grund befaßte Iser sich in seiner *Theorie ästhetischer Wirkung* mit der »Leerstelle«. Hätte er den Standpunkt des Autors in die literarische Kommunikation einbezogen, hätte er damit zweifel-

los seine Stelle in der Lehre riskiert. Denn eine Verleugnung der bildlich-metaphorischen Qualitäten von Wissenschaftssprache ist unter diesem Gesichtspunkt nicht möglich.

Seinem latenten Unbehagen in Bezug auf den »Leer«betrieb, dem er selbst angehörte, verließ Iser nur zwischen den Zeilen Ausdruck. Im *Vorwort zur ersten Auflage* fand er sogar Worte, die in ihrer Beiläufigkeit ein recht helles Licht auf die Schattenseite des Betriebs und den schillernden Begriff der »Leerstelle« werfen: *Dieses Buch hätte ich nicht schreiben können ohne die stille Abgeschiedenheit, die mir zwei Einladungen als fellow an Forschungsinstitute bescherten. Zu großem Dank für die Möglichkeit ungestörten Arbeitens abseits der oft leeren Betriebsamkeit unseres Universitätslebens bin ich dem Center for the Humanities, Wesleyan University, Middleton/Connecticut, U.S.A., verbunden, wo ich 1970/71 den Entwurf zu konzipieren versuchte, sowie dem Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences, Wassenaar/Holland, wo ich 1973/74 unter idealen Voraussetzungen die zentralen Teile niederschreiben konnte.* (Iser 1994, 11; Hervorhebung durch mich)

»Ideale Voraussetzungen« für bedeutende Erkenntnisse bot der deutsche Universitätsbetrieb Iser offenbar nicht. Wie Corvick, der nach Indien reist, um sich inspirieren zu lassen, hielt auch Iser es für notwendig, sich zum Schreiben seines erkenntnisträchtigen Werkes in die »stille Abgeschiedenheit« ausländischer »Forschungsinstitute« zu verabschieden. Corvicks Frau äußert sich gegenüber Snooks: *»Wir wußten, daß der Ortswechsel es vollbringen würde – daß das andere geistige Klima, die neue Umgebung ihm den ersehnten Kontakt, die magische Erschütterung schenken würde.«* (James, 346)

»Magische Erschütterung« hätte auch Iser »abseits der oft leeren Betriebsamkeit unseres Universitätslebens« zuteil werden können, wo bornierte, Phrasen dreschende Kollegen ihn nicht vom tiefen Nachdenken über literarische Texte und deren Wirkungsweise abhielten. Doch ist es ihm – wovon die »Leerstellen«-Theorie in ihrer Doppeldeutigkeit kündigt – trotz räumlicher und emotionaler Distanz zum Betrieb nicht gelungen, sich mental von dessen Zwängen zu befreien. An der auch aus der Ferne keineswegs genossenen Aussicht, wegen allzu deutlicher Worte über den »Leer«betrieb nicht mehr in diesen zurückkehren zu dürfen, scheiterte Iserns Wunsch, die Lehre mit neuen Erkenntnissen zu füllen. Aus der »stillen Abge-

schiedenheit« ausländischer »Forschungsinstitute« kehrte er mit den Phrasen zurück, die, bezugnehmend auf ihn, noch heute viele Literaturwissenschaftler dreschen.

Dennoch gilt es bei aller Kritik nicht aus den Augen zu verlieren, daß sich die Worthülsen, die der »Leer«betrieb am laufenden Band produziert, mit nicht mehr und nicht weniger Bedeutung füllen lassen als die Worte der bedeutendsten Dichter.

1.6 *Sag an, mein Freund, sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt, die du schautest.* Zusammenfassung der Forschungsergebnisse

Würden Wissenschaftler und Kritiker den Interpretationsspielraum ihrer Worte einmal ermessen, wüßten sie auch den konstruktiv zu nutzen, der ihnen in literarischen Texten zur Mitarbeit zur Verfügung steht. Die semantische Offenheit, die von Autoren wie James beim Schreiben gezielt gefördert wird, zeichnet auch die Werke Jahnns, insbesondere *Fluß ohne Ufer*, aus. Der Interpretationsspielraum des fiktiven Geschehens bietet dem Leser die Möglichkeit, sich intensiv in die Welt der agierenden Figuren einzufühlen. Im Idealfall steht er im Einklang mit Werk und Geschehen und vermag auch kürzeste Anspielungen auf bereits ausgeführte (und verinnerlichte) Themen und Motive des Textes zu erkennen, sie semantisch einzuordnen und das Werk als die komplexe und in sich stimmige Komposition wahrzunehmen, als die es von Jahnns gedacht war und »gehört« wurde.

Daß Jahnns seinen Text auf diese Weise verstanden wissen wollte, zeigt unter anderem eine Äußerung in einem der Briefe, die er seinem Freund und Kollegen Werner Helwig nach der Beendigung des zweiten Teils der Trilogie schrieb. In diesen Briefen verriet Jahnns einiges über *Fluß ohne Ufer* und die Absichten, die er damit verfolgte. Entsprechende Passagen daraus sowie die eigenen Bezugnahmen gab Helwig 1959 mit Jahnns Einverständnis in der Fassung heraus, die sich heute in der Hamburger Werkausgabe unter dem Titel *Briefe um ein Werk* findet.

Helwig, der nach Jahnns Geliebter Judit Kárász der erste Leser der *Niederschrift* war, hatte zum Teil große Schwierigkeiten, sowohl den

Roman zu verstehen als auch das, was Jahnn ihm über dessen Konstruktionsweise mitteilte.

Erstmals werden Jahnn's Äußerungen im Briefwechsel mit Helwig hier zu einem geschlossenen Bild von Jahnn's Poetik zusammengefügt. Auch werden die Mißverständnisse erläutert, die Helwig wie viele Leser nach ihm an *Die Niederschrift* herantrug. Eine der Ursachen dieser Mißverständnisse liegt in der bis heute nicht vollständig begriffenen Tatsache, daß der Text musikalisch funktioniert und so offenbar auch auf den Leser wirken sollte.

Am 29. April 1946 schreibt Jahnn hinsichtlich des umfangreichen Schlußteils der *Niederschrift*, der zahlreiche, zuvor ausgeführte Themen und Motive des Textes wieder aufgreift: *Am Schluß, einem gewaltigen Finale, einem Rondo con Menuetto, erlaube ich mir, gleichsam auf einem Quartsextakkord innezuhalten – um dem fremden Virtuosen Gelegenheit zu geben seine Kadenz anzubringen, die mit dem Motiv aus dem Werk selbst beginnt.* (Jahnn 1986, 771)

Mit jenem »fremden Virtuosen« ist zweifellos der Leser gemeint, der das Werk durch seinen Beitrag an dieser Stelle semantisch vervollständigen kann, und zwar, indem er jenes »Motiv aus dem Werk selbst« aufgreift und es mit dem Geschehen verbindet, das hunderte Seiten zuvor vom Autor in einer ähnlichen Variante ausgeführt wurde. Um welches Motiv es sich handelt und mit welchem Geschehen es zusammenhängt, soll zum gegebenen Zeitpunkt geklärt werden (siehe Kapitel 3.7.5). Hier bleibt es bei der Feststellung, daß es sich dabei um ein Motiv handelt, vor dessen Hintergrund das Geschehen am Ende der *Niederschrift* einen Sinn erhält, der im Widerspruch zu den Ausführungen des Erzählers Horn steht. Bringt der »fremde Virtuose seine Kadenz« also nicht »an«, entgeht ihm eine zentrale Dimension der Bedeutung des Geschehens und damit auch eine ästhetische Dimension von Jahnn's Schaffen.

Dennoch widerstrebte es Jahnn – gerade weil ihm bewußt war, daß der Leser selbst tätig werden muß, um das »Geheimnis« der Bedeutung lüften zu können –, den Leser mit der Nase darauf zu stoßen. Im Brief an Helwig fuhr er fort: *Ich möchte nun keinesfalls bei Dir den Eindruck erwecken, daß das sich nicht ganz zwanglos aus dem Fluß des Werkes ergibt. Es soll dem Leser nicht einmal bewußt werden – es soll nur magisch auf ihn einwirken.*

Gleichgültig, ob der Leser sich seiner Mitarbeit bewußt ist oder nicht, um ein geschlossenes Bild vom Geschehen zu erhalten, kommt er nicht umhin, einen Teil dazu beizutragen – »seine Kadenz anzubringen«, wie Jahn dies bezeichnet. Auch wenn die »Kadenz« nicht im Sinne des Autors ist oder als solche vom Leser nicht wahrgenommen wird. Denn überall, wo er sich persönlich vom Geschehen abgestoßen fühlt, gähnt in seinen Augen ein Loch – so schwarz wie die Buchstaben –, das ihn zu verschlingen droht.

Auf einer solchen Lektüererfahrung beruht das von Stach geprägte Bild der Trilogie als einem »Teppich« mit »schäbigen, abgenutzten Stellen« und »eingebrennten Löchern« (vgl. Stach 1992, 47). Aus dieser Erfahrung ging auch der Titel *Unterwelt* von Babs Dramenkritik hervor. Bab und Stach freilich hatten den Eindruck, die Abgründe, in die sie lesend blickten, seien Teil der gelesenen Werke und somit Produkt vom Seelenleben des Autors. Tatsächlich aber handelt es sich um die Abgründe ihrer eigenen Seelen. Sie klaffen direkt »hinter« Jahnns Worten und führen ins Unterbewußtsein der Deuter.

In diesem Zusammenhang klingt der in der *Niederschrift* mehrfach zitierte Chortext des fünften Satzes von Horns Symphonie *Das Unausweichliche*, die laut Jahn für den »Roman selbst« steht, wie das Motto jener tragischen Verwechslung. Der besagte Chortext ist identisch mit einer Textpassage auf der zwölften Tafel des Gilgamesch-Epos und handelt von Gilgameschs Gespräch mit Engidu vor dem Eingang zur Unterwelt. Horn zitiert die Worte, mit denen Gilgamesch den verstorbenen Geliebten auffordert, zu erzählen, was und in welcher Gestalt er es dort unten zu Gesicht bekam:

»Sag an mein Freund, sag an mein Freund,
Die Ordnung der Unterwelt, die du schautest!«
(Jahn, *Niederschrift* II, 649)

Dieses wie alle anderen Zitate aus dem Epos entnahm Jahn der 1911 erschienenen, von ihm selbst erworbenen historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Ungnad und Hugo Greßmann. Der von Jahn zitierte Satz lautet in der Ausgabe von Ungnad und Greßmann allerdings:

»Sag an, mein Freund, sag an, mein Freund,
die Satzung der Erde, die du schautest, sag an!« (Gilgamesch-Epos, 67)

Bei der Formulierung »Die Ordnung der Unterwelt« handelt es sich also um eine aus der Feder Jahnn's stammende bedeutsame Veränderung des Textes. Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Leser und Autor, die in der Beziehung zwischen Gilgamesch und Engidum mitschwingt, erscheint sie keineswegs zufällig. Gilgamesch's Aufforderung umschreibt treffend die Haltung, mit der noch heute die meisten Jahnn-Leser dem verstorbenen Autor begegnen. Ebenso gut aber lassen sich Gilgamesch's Worte mit Jahnn in Verbindung bringen. Dann sind sie als dessen Aufforderung an den Leser zu verstehen, dieser möge aussprechen, was er im Text sieht, unabhängig davon, ob er sich selbst darin erkennt oder nicht. Wichtiger, als dem Leser Einblick in die »Ordnung« des Textes zu vermitteln, war es Jahnn, damit etwas in ihm zu bewirken – das häufig fest verschlossene Tor zur Seele zu öffnen. Dies verstand er unter der besagten »magischen Einwirkung« seiner Worte.

Die Symbolsprache der Magie und die alchemistische Lehre, der sie entstammt, waren Jahnn geläufig und spielen – wie sich erweisen wird – in der anspielungsreichen Bildersprache der Trilogie eine nicht unwesentliche Rolle. Dabei kommt dem Motiv der »chemischen Hochzeit« als Metapher für die Vereinigung des Unvereinbaren im Kontext des im Werk selbst thematisierten Produktionsprozesses zentrale Bedeutung zu. Beim Schreiben verknüpfte Jahnn unterschiedlichste Bildbereiche miteinander und schuf dadurch werkumspannende Metaphernkomplexe sowie ein gleichsam hermetisch in sich geschlossenes System textueller und intertextueller Verweise. Dieses ermöglicht dem Leser, die tiefere Bedeutung des auf den ersten Blick häufig banal oder widersprüchlich erscheinenden fiktiven Geschehens zu erfassen. Den Blick dafür entwickelt er jedoch erst, wenn er seine durch Übertragung gesteuerte persönliche Vorstellung von der Bedeutung des Geschehens von dessen tatsächlich weitaus tieferer Bedeutung trennt. So trennt der Alchemist zur Herstellung des Großen Werks die *Materia Prima*, den obskuren Rohstoff des Werkes, in ihre Bestandteile, um sie, nachdem er sich ein Bild der Komponenten gemacht hat, wieder zusammenzufügen. *Solve et coagula! Löse auf und binde! Oder: Scheide und vereinige!* So lautet der Wahlspruch des Alchemisten. Übertragen auf die Tätigkeit des Lesers und Deuters heißt dies: Man macht sich zunächst

ein Bild der eigenen unbewußten Projektionen und erwirbt damit einen freieren Blick auf das Werk, in dem sich einem dann die Kunstgriffe und Querverweise des Autors offenbaren. Schließlich verbindet man die beiden Komponenten des Textes in einer eigenständigen, dem Werk des Autors angemessenen Deutung des Geschehens. In der Auseinandersetzung mit dem Text wird die anfangs unzureichende eigene Deutung gleichsam geläutert.

Ist man aufgrund von Jahnns Hinweisen zur tieferen Bedeutung des Geschehens vorgedrungen, offenbart sich einem auch deutlich der Unterschied zwischen der autobiographischen Niederschrift des Komponisten Horn und dem gleichnamigen Roman des Schriftstellers Jahn. Nichts von dem, was Horn berichtet, erscheint einem dann noch zufällig. Jedes scheinbar bedeutungslose Detail der Handlung und der Szenerie erweist sich als Teil einer raffinierten Konstruktion, durch die der Autor Einblick in verborgene Gedanken und Empfindungen seiner Hauptfigur gewährt.

Wie soeben beschrieben, wird bei der vorliegenden Deutung von *Fluß ohne Ufer* vorgegangen werden. Dabei wird sich – gleichsam als Abfallprodukt hermeneutischer Gründlichkeit – herausstellen, daß sich Boëtius, Stach und Reemtsma sowie zahlreiche andere Interpreten ihren unbewußten Projektionen auf Text und Autor unreflektiert hingaben. Da sie den Blick für das Werk des Autors nicht frei hatten, ist es ihnen nicht gelungen, dieses der Komplexität seiner Bedeutung entsprechend zu deuten und folglich auch zu beurteilen. Es wird sich erweisen, daß Jahn im fiktiven Geschehen der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* etwas grundlegend anderes sah als alle bisherigen Leser und Deuter des Werkes. Folgt man den Hinweisen des Autors im Werk, so zeigt sich, daß die in *Fluß ohne Ufer* geschilderte Lebensgeschichte des Komponisten Horn inhaltlich unmittelbar an die Lebensgeschichte der gewalttätigen Pastorenspröblinge aus *Pastor Ephraim Magnus* anknüpft. Der sich persönlich als friedfertig und menschenfreundlich präsentierende Ich-Erzähler erweist sich bei näherem Hinsehen als nicht minder von der Rechtmäßigkeit seiner Taten überzeugter Mörder als Jakob und pflegt eine nicht minder innige Beziehung zu den Leichnamen seiner Opfer, als Ephraim und Johanna sie zum Leichnam ihres hingerichteten Bruders pflegen. Da Horn – wie sich ebenfalls zeigen wird – in erster Linie schreibt, um

seine Verbrechen zu vertuschen und sie sich selbst schön zu reden, vermag der Leser des Romans die Täterschaft des Erzählers jedoch nicht unmittelbar einzusehen. Er kommt dessen verschwiegenen Gewalttaten nur auf die Spur, wenn er den Hinweisen des Autors folgt und sich auf ihrer Grundlage das reale Geschehen zusammenreimt. Unbedingte Voraussetzung ist allerdings, daß der Leser die Hinweise des Autors auch zur Kenntnis nimmt. Dies haben alle, auch die wissenschaftlichen Leser bisher unterlassen.

Hat man sich ein Bild von der tatsächlichen Lebenssituation des Erzählers gemacht, dann klingt vieles im Roman anders als zuvor. Gilgameschs: »Sag an, mein Freund, sag an, mein Freund, die Ordnung der Unterwelt, die du schautest«, vermag man als verzweifelten Anruf des Mörders aufzufassen, der den Geist seines auf ewig verstummten Opfers beschwört. Dieser erscheint in Horns Niederschrift unter dem Namen Alfred Tutein, dessen Nachname nicht zufällig dieselben Vokale aufweist wie Gilgameschs toter Freund. Unter diesem Gesichtspunkt ergibt auch Engidus Reaktion auf Gilgameschs Wunsch, etwas über die »Ordnung der Unterwelt« zu erfahren, einen neuen, erschreckenden Sinn. Engidus Entgegnung zitiert Jahnn:

*»Ich will es dir nicht sagen, mein Freund,
ich will es dir nicht sagen;
Wenn ich die Ordnung der Unterwelt, die ich schaute,
dir sagte,
Würdest du dich den ganzen Tag hinsetzen und weinen.«*
(Jahnn, Niederschrift II, 650)

Als Gilgamesch sich damit einverstanden erklärt, verrät Engidu schließlich doch:

*»Siehe, den Leib, den du anfaßtest, daß dein Herz
sich freute,
Ihn frißt das Gewürm wie ein altes Kleid.«*

Der Geist namens Tutein, der den – wie sich zeigen wird – zunehmend verwesenden Körper des anonymen Opfers beseelt, entspricht dem anderen Ich des Erzählers Horn. Dieses drängt im Verlauf der Niederschrift zunehmend auf Integration und schwankt – ähnlich wie Engidu – zwischen (Selbst-)Offenbarung und Schweigegelübde.

Hat man das teuflische zweite Gesicht des Erzählers – auf das auch sein Name verweist – einmal zur Kenntnis genommen, finden sich auf beinahe jeder Romanseite Hinweise auf Horns Verbrechen. Jahn schmuggelte sie diskret in den fiktiven Lebensbericht seines Protagonisten ein. Daß der Leser sie entdeckt, wollte er jedoch nicht dem Zufall überlassen. Daher verwies er anhand mehrerer, im Text deutlich hervorgehobener, jedoch als solche nicht kenntlich gemachter Zitate direkt auf eine Publikation, die ihn beim Schreiben so stark inspirierte, daß er zentrale Figurenkonstellationen daraus ableitete (vgl. Kapitel 3). Es handelt sich um die Prozeßprotokolle, die den Fall Gilles de Rais dokumentieren.

De Rais wurde am 25. Oktober 1440 zum Tode verurteilt, da er in vierzehn Jahren mehr als einhundertvierzig Kinder und Jugendliche beiderlei Geschlechts sexuell mißbraucht und getötet hatte. Bis heute gilt de Rais als einer der berüchtigtsten Ritual- und Serienmörder aller Zeiten.

Die Zitate, die Jahn in *Die Niederschrift* einfügte, werden in der vorliegenden Arbeit erstmals als solche identifiziert und der Herkunft nach verifiziert (vgl. Kapitel 3.3.2, 3.4.1 und 3.7.3). Drei der Zitate fügte Jahn der *Niederschrift* in Großbuchstaben ein. Zwei davon verweisen unmittelbar auf das von de Rais praktizierte Tötungsritual und das dritte auf de Rais' (schwarz-)magische Experimente, die zur Deutung des entsprechenden Motivkomplexes in der *Niederschrift* nicht minder zentral sind (vgl. Kapitel 3.5.1 und 3.7.3). Zahlreiche andere Zitate und Anspielungen – etwa in den Protokollen erwähnte Worte wie »Vergehen«, »Zerknirschung« oder »Ausschweifung« – finden sich über den gesamten Roman verteilt (vgl. Kapitel 3). Doch nur der wird sie als Zitate erkennen, der die Quelle zur Kenntnis nimmt, die Jahn beim Schreiben vorlag.

Hierbei handelt es sich – was in der vorliegenden Studie ebenfalls erstmals konstatiert wird – um die erste wissenschaftliche Studie über de Rais' Leben, die Dissertation des Abbé Eugène Bossard. Sie erschien 1885 unter dem Titel *Gilles de Rais. Maréchal de France, dit Barbe-Bleue. 1404-1440* und ist bis heute nicht ins Deutsche übersetzt. Der zweiten, 1886 erschienenen Auflage, die Jahn verwendete, wurden erstmals die von M. René de Maulde edierten und inzwischen verschollenen Prozeßprotokolle beigelegt – in lateinischer

Sprache. Auch sie liegen nicht vollständig auf Deutsch vor. Auf Französisch wurden sie erstmals fünf Jahre nach Jahnns Tod ediert, 1965 im Anhang von Georges Batailles Studie *Le procès de Gilles de Rais*.

Es läßt sich zweifelsfrei feststellen, daß Jahn beim Schreiben der Romantrilogie die 1886 erschienene Fassung der Dissertation Eugène Bossards vorlag (vgl. Kapitel 3.3.2, 3.4.1 und 3.7.3). Für ein tieferes Verständnis des im Roman geschilderten Geschehens erweist sich Bossards Studie als unerlässlich (vgl. Kapitel 3). Unter diesem Gesichtspunkt ist es ein fatales Versäumnis, daß man sich bis heute in der Jahn-Forschung mit dem Thema »Gilles de Rais« nicht auseinandergesetzt hat.

Stattdessen trägt man zuhauf Theoreme und Philosopheme an das Werk heran, die in keinerlei nachweisbarem und meist auch in keinem nachvollziehbarem Zusammenhang mit Jahnns Schaffen stehen. Hier ist beispielsweise Reiner Niehoffs Habilitationsschrift *Hans Henny Jahn. Die Kunst der Überschreitung* zu nennen, die 2001 erschien. Auf fünfhundert Seiten bringt Niehoff philosophische Gedanken Batailles mit Aspekten der Werkbiographie Jahnns und verschiedener seiner Werke in Zusammenhang, unter anderem mit *Fluß ohne Ufer*. Nur wenige Male – und zweifellos vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit Batailles De-Rais-Studie – bezieht Niehoff sich dabei kurz auf *Gilles de Rais* (vgl. Niehoff, 23, 339, 379, 442) und verweist in diesem Zusammenhang einmal auf Bataille (vgl. Niehoff, 339). Ein einziges Mal bringt er de Rais mit *Fluß ohne Ufer* in Verbindung und zitiert dabei den ersten Satz jener Textpassage, die Jahn nachweislich als Hinweis auf den Quellentext anfertigte (vgl. Kapitel 3.7.3 und 3.4.1). Dieser Text war Niehoff beim Schreiben seiner Habilitationsschrift unbekannt. Folglich äußert er sich über den in derselben Passage befindlichen, durch Großbuchstaben hervorgehobenen Text (vgl. Jahn, Niederschrift II, 296), der sich als Bossard-Zitat erweist (vgl. Kapitel 3.3.2 und 3.4.1), mit keinem Wort. Offenbar hielt Niehoff ihn für so bedeutungslos, daß er der Frage, ob es sich um ein Zitat handelt und woher dieses stammen könnte, nicht weiter nachging. So erfährt man in Niehoffs *Die Kunst der Überschreitung* wenig – und noch viel weniger Neues – über das

Werk Jahnns und viel über die Philosophie Batailles beziehungsweise das, was Niehoff darunter versteht.

Noch extremer gelagert ist der Fall Jochen Hengst. Hengsts Habilitationsschrift *Ansätze zu einer Archäologie der Literatur. Mit einem Versuch über Jahnns Prosa* erschien 2000. Ausführlichst befaßt Hengst sich mit den Schriften Michel Foucaults und bringt sie in einen derart losen Zusammenhang mit Jahnns Texten, daß er in der *Einleitung* klärend auf die Vernachlässigung des ursprünglichen Sujets eingeht. Zu rechtfertigen versucht er die Abschweifung in Richtung Foucault, indem er deren Bedeutung für die Sichtbarmachung der »Modernität des Jahnnschen Werkes« hervorhebt. Sie erscheint ihm als einzige Möglichkeit, das umfangreiche und umstrittene Werk Jahnns aus dem »Abseits« der Literaturgeschichte zu holen: *Was die durch Loerkes Tiermetaphorik beschworene Größe von Jahnns betrifft, so spalten sich die Literaturbeflissenen in den Kreis der Anhängerschaft, die oftmals nur dieses Elefantös-Archaische bewundert, und die Gruppe der kategorisch Ablehnenden, [...]. Der Versuch aber, durch eine konkrete Beweisführung der literaturgeschichtlichen Bedeutung des Werkes gerecht zu werden, fällt schwer.* (Hengst, 12)

Auch auf dem Jahnns-Kongreß sei es nicht gelungen, die Qualitäten des Werkes für ein größeres Publikum nachvollziehbar herauszuarbeiten. *Falls es aber wirklich niemals von einem größeren Lesepublikum goutiert werden wird und sich den Kategorien der Literaturgeschichte grundsätzlich sperrt, dann existieren – will man sich nicht mit unerträglichen Halbwahrheiten begnügen – eigentlich nur zwei Wege, das entstandene Dilemma zu bewältigen. Ein Weg wäre, das Urteil der Öffentlichkeit zu akzeptieren und das Werk stillschweigend in jenem Abseits zu belassen, das ihm zugewiesen wird. Dieser Weg wäre für mich [...] eher einem Aus-dem-Wege-Gehen gleichzusetzen. Ein anderer Weg wäre aber, die gestellte Einfangsfrage zu erweitern und mit der Frage nach der Modernität des Jahnnschen Werkes zugleich die Frage nach den Ordnungsformen und der Öffentlichkeit zu stellen, in die dieses Werk integriert und denen es verfügbar gemacht werden soll. Die Beschreitung dieses zweiten Weges, speziell die Verfolgung der Frage nach der Freilegung und Lesbarmachung einer in der Moderne auftauchenden imaginären Schrift der Dinge, ist mir unter der Hand zu gut zwei Dritteln des gesamten Unternehmens angewachsen und hat die unmittelbare Beschäftigung mit dem Werk Hans Henny Jahnns eine lange Zeit in den Hintergrund*

gedrängt. Schließlich ist mir die ursprünglich geplante Abhandlung über den Elefanten zu der bloßen Beschreibung einer Prosafigur geschrumpft.

So harrt der »Elephant« bis heute der näheren Untersuchung. Denn wo er – wie von Bab – nicht zerstückelt und in eine neue, ihm nicht gemäße »Ordnung« beziehungsweise ins Chaos unreflektierter Deutung gebracht wird, wird er mit der philosophischen Keule erledigt. Weder die zeitgeschichtlichen noch die überzeitlichen, ethischen sowie ästhetischen Qualitäten von Jahnns Werk wurden bisher hinreichend herausgearbeitet – um es endlich einmal als das sichtbar zu machen, was es ist.

Auf der Basis von Jahnns Hinweisen läßt sich *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war* als Psychogramm eines Ritualmörders lesen. Bei aller Gemeinheit ist dieser freilich – und eben das zeichnet Jahnns Darstellung des Mörders aus – ein empfindsamer, intelligenter und so gewöhnlich wirkender Zeitgenosse, daß er die alltäglichen kleinen Sünden von Lesern und Deutern zu spiegeln vermag. Das von Jahnns gezeichnete Bild des Mörders als Mensch, der mit der gesamten Bandbreite menschlichen Empfindens ausgestattet ist, wird nicht nur durch das Bild de Rais' bestätigt, das sich aus den historischen Protokollen ergibt. Auch andere Dokumente, die Jahnns nicht vorlagen und die hier gelegentlich zum Beleg herangezogen werden (vgl. z.B. Kapitel 3.4.1 und 3.6.3), bestätigen den Realismus von Jahnns Darstellung: etwa *Die Haarmann-Protokolle*, die 1996 erschienen und die Gespräche dokumentieren, die man zu Beginn der zwanziger Jahre mit dem deutschen Serienmörder Fritz Haarmann führte. Der Fall des in der Presse unter dem Namen »Werwolf von Hannover« bekannten Haarmann, der im Dezember 1924 zum Tode verurteilt wurde, weil er mindestens vierundzwanzig jungen Männern durch einen Biß in die Kehle das Leben genommen hatte, war Jahnns nachweislich bekannt. Jahnns Interesse galt dem Fall nicht nur, weil er sich als Autor schon frühzeitig mit den Motiven von Sexualstraftätern beschäftigte, sondern auch und vor allem, weil das über Haarmann verhängte Todesurteil einen alarmierenden Präzedenzfall darstellt: Anlässlich Haarmanns Verbrechen wurde in der Weimarer Republik die Todesstrafe eingeführt. Hierüber äußerte Jahnns sich im Kontext der Beurteilung der nationalsozialistischen Verbrechen und der Nachkriegssi-

tuation sowohl im Spätsommer als auch im Herbst 1946 kritisch. Am 13. Oktober schreibt er an Carl Mumm: *Es ist bezeichnend, daß der Nationalsozialismus in Deutschland unausrottbar wurde, nachdem die Todesstrafe in Deutschland wieder eingeführt wurde – weil ein sogenannter Massenmörder (ein offenbar Geisteskranker) abgeurteilt werden sollte.*

Das mörderische Staatsverbrechen der Nationalsozialisten und die mitunter noch heute in Demokratien praktizierte Todesstrafe wiesen in Jahns Augen eine Qualität auf, die das Gemeinwesen ungleich viel stärker bedroht als die Verbrechen krimineller Einzeltäter (vgl. Kapitel 3.6.3.2). Unabhängig davon aber zeugte für Jahn jedes Verbrechen, das Haarmanns wie das der Nationalsozialisten, von einem Aufbegehren gegen unmenschliche sittliche und gesellschaftliche Normen und Gebote, die den Einzelnen wie die Vielen in ihrer Sehnsucht nach Anerkennung einschränken und letztlich ins Verbrechen treiben. Aus diesem Grund sprach Jahn sich Zeit seines Lebens – auch hinsichtlich der Nürnberger Prozesse – gegen die Todesstrafe aus (vgl. z.B. Kapitel 2.2.1).

Ihr fiel zumindest Dennis Nilsen nicht zum Opfer, der 1984 zu einer lebenslänglichen Haftstrafe verurteilt wurde, weil er in vier Jahren fünfzehn Morde an Strichern, Obdachlosen und Durchreisenden beging. Nilsens Fall dokumentierte der britische Literaturwissenschaftler Brian Masters mit einer Studie, die 1985 unter dem Titel *Killing for Company. The Case of Dennis Nilsen* erschien. 1994 wurde sie unter dem Titel *Leblose Liebhaber. Die Morde des Dennis Nilsen* auch auf Deutsch veröffentlicht. Masters' Studie enthält zahlreiche Selbstzeugnisse in Form von Ausschnitten aus Aufzeichnungen und Gedichten, die Nilsen bereits zu Beginn seiner Haftzeit niederzuschreiben begann. In diesen spürt der Täter den ihm selbst unklaren Motiven seiner Verbrechen nach. Manche der Gedanken und Bilder Nilsens gleichen frappant denen in den fiktiven Aufzeichnungen des Mörders Horn (vgl. Kapitel 3.4.1 und 3.7.3). Doch nicht allein die Tatsache, daß Nilsen *der erste Mörder war, der eine umfassende Sammlung von Selbstbetrachtungen vorgelegt hat* (vgl. Masters, 12), macht den Fall Nilsen zu einem so geeigneten Vergleichsobjekt. Ein besonderer Schwerpunkt in Masters' Darstellung liegt, – worauf der Originaltitel *Killing for Company* programmatisch hindeutet – auf der Beziehung des Täters zu seinen Opfern. In diesem Zusammenhang er-

weist sich das unerfüllte Liebesbedürfnis als Hauptmotiv des Mörders. Deutlich wie nie zuvor zeigt sich dies anhand seines Umgangs mit den Leichen seiner Opfer. Nilsen bewahrte sie oft wochen-, manchmal sogar monatelang bei sich auf und umhegte sie liebevoll. In Form von Dialogen und Szenen erfand er beglückende partnerschaftliche Erlebnisse. Diese gönnte er sich und den potentiellen Partnern jedoch erst, nachdem er sie getötet hatte.

In derselben Situation befindet sich – wenn auch nicht unmittelbar erkennbar – der Ich-Erzähler der *Niederschrift* von der ersten Seite an. Im Gegensatz zu Nilsen verschweigt Horn allerdings den Tathergang und den Umgang, den er mit den Leichen seiner Opfer pflegt. Stattdessen nähert er sich in Gestalt der imaginären Ereignisse seiner Lebensgeschichte den komplexen psychischen Beweggründen, die ihn seine Auserwählten töten ließ statt sie zu lieben und zu begehren. Die mit tödlichem Haß verbundene Liebe zu seinem Opfer entdeckt der Täter erst nach dem Verbrechen. Dies macht es für ihn so schwer, sich von den Leichnamen zu trennen. Diese werden ihm schließlich zum Verhängnis – spätestens, wenn seine Mitmenschen eines Tages auf die sterblichen Überreste stoßen.

Auch Horn scheitert – wie sich zeigen wird – am Ende offenbar an der hölzernen Truhe (vgl. Kapitel 3.7.4), in der er – wie er verrät – einen Leichnam verbirgt, und zwar angeblich den seines vor wenigen Jahren verstorbenen Lebensgefährten Alfred Tutein. Seinem Bericht zufolge hat Horn diesen als Achtzehnjährigen kennengelernt und fortan mit ihm zusammengelebt, bis Tutein infolge einer Grippeerkrankung gestorben, auf seinen Wunsch hin von Horn konserviert und im ehemals gemeinsamen Wohnzimmer zur letzten Ruhe gebettet worden sei (vgl. Kapitel 3.2.1 und 3.7.3).

Nicht zufällig ließ Jahn den Erzähler dem Leichnam in der Truhe den Namen Alfred Tutein geben. Wie sich in der vorliegenden Studie erstmals herausstellt, verweist Tuteins Name außer auf Gilgameschs verstorbenen Lebensgefährten Engidu auch auf Tut-ench-Amun, den berühmten jugendlichen Pharaon und Sohn des Ketzerkönigs Echnaton (vgl. u.a. Kapitel 3.3.1).

Das Grab des heute unter dem Namen Tutanchamun bekannten Königs entdeckte der damals neunundvierzigjährige britische Archäologe Howard Carter 1922 im Tal der Könige nahe Theben. Car-

ters 1924 und 1927 in zwei Teilen erschienenem Grabungsbericht zufolge war Tut-ench-Amun im Alter seines Todes achtzehn Jahre alt. Schon in der ersten, von Carter selbst durchgeführten Untersuchung des Leichnams stieß man auf eine Schädelwunde, die in der Forschung lange Zeit Spekulationen über einen gewaltsamen Tod des jungen Königs auslöste. In Kapitel 3 der vorliegenden Studie wird neben Bossards De-Rais-Studie erstmals Carters Grabungsbericht als weitere Inspirationsquelle Jahnns präsentiert.

Darauf, daß Jahnns sich in der Planungsphase des Romans mit der ägyptischen Kunst und Kultur auseinandersetzte, verweisen auch die und im Nachlaß erschienenen sogenannten *Bornholmer Aufzeichnungen*. Sie entstanden 1934/35 kurz vor der Niederschrift des *Holzschiffes* und waren ursprünglich als eigenständige Veröffentlichung gedacht, entpuppen sich heute jedoch in erster Linie als Dokument der Formsuche sowie Themen- und Materialsammlung für *Die Niederschrift*. Am 5. Januar 1935 konstatiert Jahnns: *Ich hege eine mit Worten schwer ausdrückbare Bewunderung für die ägyptische Kunst, für die astronomischen Einsichten dieser Menschen, für ihr Meß- und Zahlensystem.* (Jahnns 1986, 545)

Die astronomischen, arithmetischen und geometrischen »Einsichten dieser Menschen« haben ihren sichtbaren Ausdruck noch heute in der ägyptischen Tempel- und Grabarchitektur, auf die Jahnns sich mit dem Begriff »ägyptische Kunst« bezieht. Entsprechend lebhaft war sein Interesse an der ägyptischen Totenkultur – was sich unter anderem anhand des Todes- und Bestattungskultes um Alfred Tut-ench-Amun erweist (vgl. vor allem Kapitel 3.7.3). Mit dem in dessen Name anklingenden Thema »Tut-ench-Amun« bekundet Jahnns jedoch nicht nur seine »schwer ausdrückbare Bewunderung für die ägyptische Kunst« und Kultur, er stellt damit auch die Behauptung des Ich-Erzählers in Frage, bei dem Toten in der hölzernen Truhe handle es sich um den Leichnam eines Mannes in mittleren Jahren, der eines natürlichen Todes gestorben sei. Um wen es sich wirklich handelt und weshalb er sterben mußte, wird in Kapitel 3 gezeigt und anhand zahlreicher Textstellen belegt werden.

Als Nachweis dient in diesem Zusammenhang vor allem die genaue Untersuchung der erwähnten spektakulären Bestattungsszene. Darin finden sich eine Reihe rätselhafter Textstellen, die eine fingierte

Herausgeberanmerkung als Tilgungen ausweist (vgl. Jahnn, Niederschrift II, 176). In Kapitel 3 der vorliegenden Studie wird erstmals gezeigt und durch Textzeugenanalyse belegt werden, daß es sich bei den angeblich echten tatsächlich um rein fiktive Tilgungen handelt. Jahnn korrigierte sie in Gestalt von Gedankenstrichen in die Druckfahnen, um den Leser seines Romans damit auf die Spur des vom Erzähler verschwiegenen Verbrechens zu locken.

Die vorliegende Studie widerlegt damit den bisher einzig verfügbaren Deutungsansatz zur Bestattungsszene, den Jürg Kristof Bachmann 1977 in seiner Dissertation *Die Handschrift der Niederschrift. Manuskriptlektüre des Romans »Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war« von Hans Henny Jahnn* vorlegte. Bachmann behauptet, bei den in der Druckfassung durch Gedankenstriche markierten Textstellen handele sich um Tilgungen, die Jahnn im Manuskript vorgenommen und in den meisten Fällen in Gestalt der Gedankenstriche in die Druckfahnen übernommen habe. Um diese Behauptung zu widerlegen, wurden zur Erstellung des entsprechenden Kapitels (3.7.3) alle vorhandenen Textzeugen vergleichend analysiert. Das Ergebnis liefert zugleich einen Beweis für die Richtigkeit der vorliegenden *Fluß-ohne-Ufer*-Deutung.

Doch gibt Jahnn dem Leser noch zahlreiche andere Hinweise auf die Fragwürdigkeit von Horns Erklärungen. Verdächtig macht der Erzähler sich auch mit der Behauptung, bei seinem Lebensgefährten Tutein habe es sich um den Mörder Ellenas, Horns eigener verschollener Verlobter, gehandelt. Zu Beginn des zweiten Teils der Trilogie klärt Horn den Leser über die Ursache von Ellenas spurlosem Verschwinden im ersten Teil auf. Schon aufgrund einer gründlichen Analyse des *Holzschiffes* wird sich herausstellen, daß Horn den Leser in der *Niederschrift* falsch aufklärt (vgl. Kapitel 2). Vielmehr verweist das bereits im *Holzschiff* anklingende Motiv spurlosen Verschwindens auf Horns eigene Verbrechen, die in der Tradition des Ritual- und Serienmörders Gilles de Rais stehen. Dieser pflegte seine Opfer in seine Burgen zu locken, um sie für immer hinter deren Mauern verschwinden zu lassen. Horns ehemalige Verlobte Ellena ist denn auch nicht der einzige Mensch, dem das Schicksal spurlosen Verschwindens zuteil wird. Die Mehrzahl von Horns Geliebten ist davon betroffen – einschließlich Tutein, dessen Verschwinden vor al-

len der Tierarzt Daniel Lien bemerkt (vgl. Kapitel 3.7.4.1). Um sich zu entlasten, dichtet Horn seine Verbrechen Tutein an, den er dem Leser seiner Niederschrift als ehemaligen Lebensgefährten präsentiert. In Anbetracht dieser Tatsache wirken die gelegentlichen unvermittelten Gewaltausbrüche Tuteins grotesk und der Charakter der Figur entsprechend unrealistisch.

Die von Lesern immer wieder monierte unbeholfene Darstellung der Figur des Tutein (vgl. Kapitel 3.4.3) ist nicht auf mangelnde Fähigkeiten Jahnns zurückzuführen, sondern auf die mangelnden Fähigkeiten des schreibenden Ichs Gustav Anias Horn (vgl. Kapitel 3.4.2).

Soviel Mühe sich der Autor gab, den Leser auf die Fährte seines kriminellen Protagonisten zu locken, bis heute hat keiner auch nur in Erwägung gezogen, daß den Ich-Erzähler mehr Schuld treffen könnte als die Mitwisserschaft von Tuteins Verbrechen. Alle Hinweise auf diese zentrale Dimension der Bedeutung des Geschehens wurden übersehen oder als Beiwerk eines – was Stachs Teppichvergleich nahelegt – zu breit und nicht dicht genug erzählten Textes gedeutet. In Wirklichkeit ist kein noch so unbedeutend wirkendes Detail des Geschehens ohne Bezug zu jenem »Ganzen«, als das Jahn *Die Niederschrift* im Brief vom 29. und 30. April 1946 an Helwig bezeichnete.

Die vorliegende Studie zeichnet ein den Fähigkeiten des Autors entsprechendes Bild von diesem. Jahnns Schaffen zeugt mitnichten von einem chaotischen oder abnormen Geistes- und Seelenleben, wie dies bis heute unter anderen Stach und Reemtsma unterstellen (vgl. z.B. Kapitel 3.2.2). Jahn erweist sich als weit versierterer Denker, als er selbst sich aufgrund seines dauernden Mißerfolgs bisweilen einschätzte, und als genialer Konstrukteur eines ebenso monumentalen wie komplexen literarischen Werkes.

So läßt sich – auch dies widerspricht dem bisherigen Jahn-Bild – beispielsweise nachweisen, daß Jahn sich von den neuesten Produkten der Populär- und Massenkultur nicht weniger inspirieren ließ als von antiken Mythen und historischen Zeugnissen. Insbesondere in der *Niederschrift* finden sich Spuren der Rezeption von Hollywoodfilmen, die in den dreißiger Jahren in die Kinos kamen und von Jahn offenbar mit Interesse zur Kenntnis genommen wurden. Zum

ersten Mal werden James Whales *Frankenstein*-Filme als Inspirationsquelle Jahnns beim Schreiben der *Niederschrift* präsentiert (vgl. z.B. Kapitel 3.6.1). Als produktiv verarbeitete Quelle erweist sich hier erstmals auch Charles Brabins Film *Die Maske des Fu-Manchu* (vgl. Kapitel 3.5.1). Dieser – ebenfalls mit Karloff in einer der Hauptrollen – basiert auf den Dr.-Fu-Manchu-Romanen Sax Rohmers und bezieht sich explizit auf Carters Grabungsfund, was vermutlich nicht unwesentlich zur Entscheidung Jahnns beitrug, den Stoff in *Die Niederschrift* einzuarbeiten. Die Tatsache, daß Jahnns sich beim Schreiben mit einem typischen B-Movie wie *Die Maske des Fu-Manchu* befaßte, heißt zwar nicht, daß er dieses oder andere Produkte der modernen Unterhaltungsindustrie den kulturellen Zeugnissen der Alten für gleichwertig erachtete. Doch zeugt sein spielerischer Umgang mit modernen Mythen von einem gänzlich unverkrampften Verhältnis zur Populärkultur.

Das Jahnns noch immer anhaftende Image des humorlosen Konservativen wird in den Augen von Lesern und Deutern durch Jahnns Zweitberuf als Orgelbauer und Musikverleger und durch seine Vorliebe für Alte Musik befördert. Bis heute führt dies zu jener Spaltung Jahnns in den Schöngeist und Musiker auf der einen und den Materialisten und Schriftsteller auf der anderen Seite. Die Spaltung wurde bereits zu Jahnns Lebzeiten von Lesern und Deutern seiner Werke und von Kollegen im Orgelbau an ihn herangetragen. Hier von sowie von dem Schaden, den Jahnns künstlerischer Ruf dadurch nahm, zeugt unter anderem das im Nachlaß erschienene Satirefragment *Die Zwickmühle oder Die Gezeichneten oder H. H. Jahnns, der Schriftsteller, contra H. H. Jahnns, Orgelbauwissenschaftler, von Hans Henning Jahnns, dem Dritten*. Es wird in der vorliegenden Studie erstmals gründlich historisch ausgewertet und gedeutet (vgl. Kapitel 3.1).

Außerdem wird sich zeigen, daß die Spaltung Jahnns in den fähigen Orgelkonstrukteur und Musiktheoretiker und den weniger fähigen Textkonstrukteur und Literaturtheoretiker keinerlei Grundlage in dessen Schaffen besitzt. Tatsächlich stehen Jahnns musikalische Auffassungen mit seinen literarischen im Einklang und wurden von ihm selbst auch so empfunden. Seine literarischen Werke erweisen sich als so bedachtsam geplant und ausgearbeitet wie seine Orgelwerke. Die Bedingungen der Sprache und der Musik waren für ihn

im Grunde dieselben (vgl. Kapitel 2.3). Allerdings begann Jahn mit zunehmendem Alter und fortwährendem Mißerfolg daran zu zweifeln, daß außer ihm selbst jemand die enge Verwandtschaft seiner Texte mit musikalischen Kompositionen würde wahrnehmen können (vgl. hierzu insbesondere Kapitel 2.3.3).

Dies ist, wie sich zeigen wird, auch Jürgen Hassel nicht gelungen (vgl. Kapitel 3.7.5), der *Fluß ohne Ufer* in seiner Dissertation *Der Roman als Komposition. Eine Untersuchung zu den Voraussetzungen und Strukturen von Hans Henny Jahnns Erzählen* erstmals unter dem Gesichtspunkt musikalischer Strukturen untersuchte. Hassel beschränkt sich jedoch weitgehend auf die Feststellung der Durchdrungenheit von Jahnns musik- und literaturtheoretischen Auffassungen. Er unterläßt es, diese praktisch in Gestalt einer inhaltlichen und formalen Analyse auf Jahnns Texte anzuwenden. Auf ähnliche Weise scheiterte Wagner in seiner Studie *Hans Henny Jahn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel. Dichtung. Mythos. Harmonik* an einer Übertragung von Jahnns harmonikaler Weltanschauung auf die – wie sich zeigen wird – durch und durch harmonikale Struktur von dessen Texten (vgl. Kapitel 2.2). In einem umfangreichen Kapitel über die Harmonikrezeption Jahnns in *Fluß ohne Ufer* faßt Wagner nur *Die Niederschrift* ins Auge. *Das Holzschiff*, das in dieser Hinsicht der zentralere Text ist (vgl. Kapitel 2.2.2 und 2.2.3.2), läßt er außer acht.

Sowohl Jahnns Orgeln als auch seine Texte beruhen auf der Idee umfassender sinnlicher Erkenntnis, wie Kayser sie in *Der hörende Mensch* ausführt. Jahnns harmonikale Weltanschauung wird hier erstmals in einen nachvollziehbaren und überschaubaren Zusammenhang mit Jahnns Orgel- und Klangästhetik sowie mit der Ästhetik und Poetik seiner Texte gestellt (vgl. Kapitel 2.2 und 2.3). Erstmals auch werden all die bisher unentdeckten Konstruktionselemente von Orgeln präsentiert, die Jahn im Rumpf des fiktiven hölzernen Schiffes verewigte (vgl. Kapitel 2.3). Das Holzschiff stellt sich – so gesehen beziehungsweise gehört – als überlebensgroße Orgel dar. Als solche verweist es in seiner musikalischen und klanglichen Funktionsweise wiederum auf entsprechende Funktionsweisen des Textes, für den das Schiff nicht minder steht.

Wie Jahnns Orgelwerke auf das Gehör des Spielers, ist der Jahnnsche Text auf das des Lesers angewiesen, um klanglich und ästhe-

tisch voll zur Entfaltung zu gelangen. Stößt das Werk auf »taube Ohren«, vermag »der Spieler« einen entsprechend mangelhaften Eindruck von der Befähigung des »Instrumentenbauers« zu gewinnen. Die auf unterschiedlichen Voraussetzungen basierenden Deutungsmöglichkeiten von *Fluß ohne Ufer* werden in der vorliegenden Studie aufgezeigt, analysiert und bewertet. Der *Fluß* wird gleichsam bald von diesem, bald von jenem Ufer aus betrachtet und gewinnt auf diese Weise seine perspektivische Vielfalt, das Mehr an Bedeutung, das ihm vom Autor im deuterischen Schöpfungsakt und vom Leser im schöpferischen Deutungsakt verliehen wird.

In Kapitel 2 wird *Das Holzschiff* unter polyperspektivischen Gesichtspunkten analysiert. Die dem Leser in der Auseinandersetzung mit dem Werk mögliche Wandlung der Perspektive wird zunächst anhand einer exemplarischen Lektüre dargestellt (vgl. 2.1). Es wird zunächst gezeigt, wie das fiktive Geschehen auf jemanden zu wirken vermag, der sich unbewußt mit der Perspektivfigur identifiziert. Die parallele Erörterung der entgegengesetzten, im Geschehen nicht minder verankerbaren Auffassung des Geschehens stellt die anfängliche in Frage und relativiert sie. Aus der Dialektik der wechselnden Perspektive wird sodann die anhand zahlreicher Selbstzeugnisse belegte Auffassung des Autors vom Geschehen entwickelt.

In diesem Zusammenhang werden zwei zentrale, Leben und Werk des Autors prägende Themenbereiche aufgegriffen, die – wie sich hier erstmals erweist – im *Holzschiff* produktiv verarbeitet wurden. Es handelt sich um Jahnns Erfahrungen und sein Selbstverständnis als Orgelbauer sowie als Bühnenautor (vgl. Kapitel 2.3.5 und 2.4.1).

Das sich als äußerst vielseitiger Gegenstand erweisende Holzschiff vermag nicht nur als Metapher für den Text selbst und für eine Orgel begriffen zu werden, es stellt sich auch als hölzerne Bühne dar, auf der Jahn nach seinen und den Vorstellungen der Leser das Drama beziehungsweise den Film inszeniert, als der *Das Holzschiff* ursprünglich gedacht war (vgl. Kapitel 2.4.1 bis 2.4.3). Wie der Sprachklang vermag sich diese Film- beziehungsweise Theatervorstellung vor dem inneren Auge jedoch nur zu realisieren, wenn der Leser sich aktiv an der Inszenierung beteiligt. Daß Suhrkamp, dem damaligen Leiter des reichsdeutschen S. Fischer Verlages und späteren Begründer des bekannten Verlagshauses, dies nicht gelang und wes-

halb es ihm nicht gelang, wird eine Analyse der metaphorischen Struktur seines Absageschreibens an den Autor Jahnn ergeben (vgl. Kapitel 2.2.3.2). Daß der Schweizer Literaturwissenschaftler Walter Muschg, dem Jahnn *Das Holzschiff* nach Suhrkamps Absage zur Begutachtung vorlegte, auf ähnliche Weise an der Text- und Bedeutungskonstitution scheiterte und seinen Freund Jahnn damit nicht nur fachlich enttäuschte, wird ebenfalls gezeigt werden (vgl. Kapitel 2.4.2).

In Kapitel 3 steht thematisch die erwähnte Lesart der *Niederschrift* als Psychogramm eines Mörders im Mittelpunkt (s.o.). Darüber hinaus wird die sich im »Fluß« befindliche Lektüre der Trilogie am Beispiel der vorliegenden Deutung und der ihr inhaltlich zum Teil diametral entgegengesetzten Deutungen von Boëtius, Stach, Reemtsma und anderen fortgesetzt. Es ergibt sich dabei ein ebenso spannendes wie spannungsreiches Zusammenspiel zwischen dem Text des fiktiven Ich, das zum anderen Ich der Interpreten mutiert, und deren Texten, die sich in hohem Maße unbewußt auf das Textschaffen des Erzählers beziehen.

In der Schlußbetrachtung werden die Ergebnisse dieser Studie in die Diskussion um Möglichkeiten und Grenzen wertneutraler geisteswissenschaftlicher Untersuchung eingeordnet. In diesem Sinne wird ein Fazit gezogen, sowohl was den Stellenwert dieser Studie in der literatur- und geisteswissenschaftlichen Forschung allgemein als auch speziell in der Jahnn-Forschung betrifft.

2. *Das Holzschiff* als Projektionsfläche für die Vorstellung des Lesers von der Bedeutung des Geschehens

Uns zwang die Rätselsängerin, aufs Nächste nur
Zu schauen und zu lassen, was im Dunkel lag.

Sophokles, König Ödipus

2.1 Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip

2.1.1 Die unbewußte Identifikation des Lesers mit der Hauptfigur – eine exemplarische Lektüre

2.1.1.1 Lauffers *Federhalter* als Anhaltspunkt der Vorstellung des Lesers von der Tätigkeit des Autors

Vor sieben Jahren schrieb ich eine Seminararbeit über *Das Holzschiff* und machte dabei eine Entdeckung, die mein Erkenntnisinteresse in Bezug auf die Trilogie entscheidend prägen sollte.

Seit Wochen schon bewegte ich mich lesend durch den rätselhaften Kosmos an Bord des hölzernen Schiffes und ließ dieselben Szenen vor dem inneren Auge vorüberziehen. Die Besatzung und die beiden Passagiere – die Kapitänstochter Ellena und ihr Verlobter Gustav, der sie als blinder Passagier begleitet – waren mir hinlänglich bekannt. Bekannt war mir auch, daß das Schiff eine unbestimmte Zahl von Frachtkisten mitführt, von denen niemand an Bord zu wissen scheint, was sie enthalten.

Dies heißt allerdings nicht – und dies sagte auch ich mir nach dem ersten Lesedurchgang –, daß man im *Holzschiff* nicht auf Anhaltspunkte zu stoßen vermag, die etwas über den Inhalt der Kisten verraten. Denn dieser scheint mit dem etwa in der Mitte des Romans erfolgenden spurlosen Verschwinden der Kapitänstochter zusammenzuhängen, das sich offenbar mit Hilfe von Konstruktionselementen vollzieht, die von Beginn an verdächtig erscheinen: verriegelte Türen, die sich wie von Geisterhand bewegt öffnen, und schachtartige Gänge, durch die man von einem Raum in den anderen gelangt, ohne daß ersichtlich wäre, zu welchem Zweck.

Die merkwürdigen Konstruktionselemente ergeben für die Leser zunächst ebensowenig Sinn wie für die Schiffsreisenden. So spricht Gustav, der sich nach der Entdeckung eines Schachtes, der in Ellenas Kajüte mündet, fragend an den Frachtbegleiter Georg Lauffer wendet, der einundzwanzigjährigen Studentin, die ich damals war, aus dem Herzen: »Wie, bitte«, fragte Gustav, »erklären Sie das Vorhandensein des Tunnels?« [...]

»Ich kann Ihnen den Zweck des Tunnels nicht angeben. Ich kenne ihn nicht«, sagte Georg Lauffer, »Sie müssen sich selbst das eine oder andere zusammenreimen, wenn Sie nicht im Ungewissen verharren können.« (Jahnn 1959, 56)

Doch mit der Antwort des Superkargos gibt sich der blinde Passagier nicht zufrieden: »Sie wollen also die geheime Absicht, die mit dem Schacht verbunden ist, nicht verraten«, sagte beharrlich und höchst ungezogen Gustav. Hierauf hält der Superkargo eine längere Rede, durch die er das Mißtrauen des blinden Passagiers zu entkräften sucht und sich mit folgenden Worten verteidigt: »Ich habe keinen Grund, das Unbehagen und die Gegensätze zu fördern. Es ist meine Rolle, am Ende allein zu stehen. Es wird sich keiner finden, um Sie über die Reling ins Meer zu stoßen oder in eine Strafkammer zu sperren. Ich habe mehrmals erlebt, wie schwach der Schutz mittels einer Pistole ist. Ich will Ihnen anvertrauen, ich habe keine in meinem Gepäck. Ich schlage vielleicht mit einer Metallstange um mich. Oder zaubere einen Revolver aus einem Federhalter.« (Jahnn 1959, 57f.)

So eindringlich seine Worte heute für mich klingen, damals rauschten sie an mir vorbei. Bei einem meiner Lesedurchgänge aber fiel mir der »Revolver« ins Auge, den der Superkargo notfalls »aus einem Federhalter« zu »zaubern« gedenkt. Wie ein Schlag traf mich diese Formulierung. Bevor der hier aufkommende Groschen zu fallen begann, bescherte mir die vom Superkargo ausgestoßene – und, wie mir schien, recht dunkle – Drohung eine andere Erkenntnis: Fortan sah ich in Georg Lauffer den Autor des *Holzschiffes* – Hans Henny Jahnn.

Aus einem Grund, nach dem ich mich erst später zu fragen begann, erschien es mir einleuchtend, daß der »Federhalter« aus seiner Sicht ein wirksamerer Schutz gegen die entlarvenden Blicke der Leser gewesen war als ein »Revolver«. Mit dieser »Waffe« schließlich hatte der Autor das Geschehen erfunden, dessen Bedeutung ich nicht

durchschaute und – wie ich zu fürchten begann – auch nicht durchschauen sollte. Sobald ich zu lesen anfang, sah ich mich umgeben von bedeutungsschwangeren Szenen und Dialogen. Sie kamen mir bekannt vor, ohne daß ich hätte sagen können, warum. Die Flut von Spekulationen, in denen sich die Figuren über die rätselhaften Umstände der Schiffsreise ergehen, drohte mich zu überwältigen. Mit Lauffers magischem Federhalter aber schien der rote Faden gefunden, an dem entlang ich mich durch das Labyrinth des Textes tasten konnte. Die nähere Untersuchung, so hoffte ich, werde auch die Absichten des Autors ans Licht bringen.

Dem ersten Satz von Lauffers Verteidigung: »*Ich habe keinen Grund, das Unbehagen und die Gegensätze zu fördern*«, wie auch den anderen Sätzen, die für positive Absichten gesprochen hätten, schenkte ich keinerlei Beachtung. Es sieht aus, als hätte ich alles daran setzen wollen, Lauffers Prophezeiung: »*Es ist meine Rolle, am Ende allein zu stehen*«, in Bezug auf dessen Schöpfer zu erfüllen.

Auf die Seminararbeit über *Das Holzschiff* folgte eine Examensarbeit über *Fluß ohne Ufer*, in der ich mich auf die Suche nach dem Menschen begab, dem es gelungen war, mich mit seinem Federhalter vor die Buchseiten zu bannen wie die Figuren hinter die Schiffswände. Im Eifer des Gefechts übersah ich, daß ich mich beim Schreiben derselben Waffe bediente wie Hans Henny Jahnn alias Georg Lauffer. Ich kam nicht darauf, daß der Raum, auf den ich, mit dem Brecheisen des Federhalters bewaffnet, »hinter den Kulissen« zu stoßen hoffte, dem meiner eigenen Vorstellung entsprach und ich es bei diesem Jahnn folglich mit einer nicht minder literarischen Figur zu tun hatte wie mit dem Superkargo. Die Überzeugung aber, die ich heute mit der etwa vierundzwanzigjährigen Examenskandidatin teile, die ich damals war: daß der verstorbene Autor sich in seinem und durch sein Werk erkennen und begreifen läßt, wurde damals in mir geboren.

Als ich die Examensarbeit zu schreiben begann, sah es noch aus, als hätte ich mich mit dem Superkargo auf der richtigen Spur befunden. Neben dem magischen Federhalter entdeckte ich in Lauffers Umfeld weitere Attribute schöpferischer Macht. In seiner Kammer fiel mir ein Schreibtisch auf. Durch diesen empfängt er täglich die Befehle über den Kurs des Schiffes, dessen Reiseziel ihm – wie er be-

hauptet – so unbekannt sei wie den anderen Reisenden (vgl. Jahnn 1959, 50). Die vom Superkargo übernommene Steuerung des Schiffes verstand ich als Metapher für das tägliche Weitererzählen der zu Beginn der »Reise« möglicherweise noch offenen Romanhandlung. Überdies schien der Superkargo über jene Allwissenheit zu verfügen, die dem Erzähler des *Holzschiffes* offensichtlich fehlt und die ich dem Autor unterstellte. Obwohl Lauffer in besagtem Gespräch mit dem blinden Passagier ausdrücklich bemerkt: »*ich bin nicht allwissend*« (vgl. Jahnn 1959, 56), konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, er könne Gedanken lesen und kenne die Funktion der einzelnen Figuren.

Dieser Verdacht, den ich anhand des Textes nicht begründen konnte, brachte mich schließlich auf den Gedanken, mich nicht länger mit dem Superkargo, sondern mit den anderen Figuren zu befassen. Kaum aber richtete ich den Blick auf diese, begann sich mein Bild vom Superkargo zu wandeln: Lauffer, mußte ich feststellen, verfügt zwar über die Insignien der Macht, doch Allwissenheit, Schreibtisch und Federhalter nutzen ihm nichts gegen die sich zunehmend gegen ihn wendende Aggression der Mitreisenden.

Ich begann an Lauffers Identität mit dem Autor zu zweifeln. Zu vieles schien mir nun dagegen zu sprechen: zum Beispiel, daß er nicht die einzige Figur mit seherischen Fähigkeiten an Bord ist. Die Hauptfigur des Romans, jener einundzwanzigjährige blinde Passagier, besitzt zwar keinen magischen Federhalter, er kam mir jedoch längst nicht mehr so blind vor wie noch beim Schreiben der Seminararbeit. Bei näherem Hinsehen erwies Gustav sich in Sachen Enthüllung des Frachtgeheimnisses sogar als einfallsreich. Doch er ist, stellte ich fest, darauf bedacht, dies zu verbergen.

2.1.1.2 Der *Mechanismus* der Übertragung unbewußter Motivationen des Lesers auf mögliche Motivationen des Autors

Dennoch zog ich nie in Erwägung, daß es sich beim blinden Passagier um ein Alter Ego seines Schöpfers handeln könnte. Hierzu stand Gustav mir selbst viel zu nahe. Meine Beziehung zu ihm war nach der Erstlektüre sogar schon so innig, daß ich mich – wie es sich

für einen blinden Passagier gehört: ohne es zu erkennen – bis ins Detail hinein wie er verhielt.

Wie er sich nach dem Verschwinden der Verlobten fragt, wer auf dem Schiff ihr etwas angetan haben könnte, so fragte ich mich, wer im *Holzschiff* für den steht, der es offenbar darauf angelegt hatte, mich an meinem Examensthema scheitern zu lassen. Wie ich beim Schreiben der Arbeit von meinem anfänglichen Verdacht gegen den Superkargo abkam, so tut dies auch der blinde Passagier in Bezug auf den potentiellen Mörder oder Entführer Ellenas. Hetzte er anfangs noch selbst gegen den Superkargo und bestärkte damit die Besatzungsmitglieder in ihrem Mißtrauen gegen Lauffer – *Jetzt widerrief Gustav. Viel zu plump hatte die Schiffsmannschaft den Superkargo mit Verdacht beladen. Als ob das Böse sich mit deutlicher Eroberung in einem Menschen festsetzte!* (Jahnn 1959, 173)

So gelangte auch ich zur Auffassung, daß Jahnn sich hinter einer anderen, ungleich unscheinbareren Figur verbergen mußte, die es herauszufinden galt. *Die Natur hatte, ohne Bedacht, die Kraft seiner Vernunft zu prüfen begonnen. Er selber war leichtsinnig genug gewesen, sich der Zumutung zu stellen.* (Jahnn 1959, 174)

Wohl wissend, daß zu meinem Thema kein Deutungsansatz existierte, den ich notfalls hätte übernehmen können, hatte ich die Herausforderung angenommen, innerhalb kurzer Zeit etwas Fundiertes über Jahnn's poetisches Selbstverständnis zu schreiben – und hatte auf einen Schlag alle Anhaltspunkte verloren, um meine Thesen anhand des Textes zu belegen. Der nächste Satz erschien wie eine Prophezeiung: *Er hatte das Examen nicht bestanden. Jede neue Frage hatte ihn mehr verwirrt als die vorausgehende.* Doch auch in einer weniger prekären Lage wäre mir nichts übrig geblieben, als mich am Verhalten des blinden Passagiers zu orientieren und mein Augenmerk auf die Figur zu richten, die er am Ende seiner Überlegungen mit dem Verschwinden der Verlobten in Verbindung bringt: *Den unfähigen Kandidaten lähmte der Schrecken der ersten heimlichen Begegnung mit dem Reeder.*

Der Reeder, den Gustav von diesem Zeitpunkt an des Mordes zu verdächtigen beginnt, ist eine scheinbar unbedeutende Randfigur. Ihr Name wird im ersten Teil der Trilogie nicht einmal genannt. Der Reeder spielt fast ausschließlich in der Vorstellung der anderen Fi-

guren eine Rolle. Im ersten Kapitel des *Holzschiffes* bereitet er die Reise vor, an der er angeblich nicht teilnimmt. Dennoch behauptet Gustav im zweiten Kapitel – und ist fest von der Wahrhaftigkeit seiner Beobachtung überzeugt –, dem Reeder im Kielraum des bereits auf Reisen befindlichen Schiffes begegnet zu sein.

Später berichtet der blinde Passagier dem Kapitän und seiner Verlobten, was sich im Kielraum zugetragen habe, nachdem er sich in der Finsternis hinter ein paar Tauballen versteckt habe. Nach geraumer Zeit, berichtet Gustav, habe sich jemand genähert, den er nicht habe erkennen können. Erst als der sich durch die Finsternis tastende Fremde mit einem Laut des Erstaunens gegen die Tauballen gestoßen sei, eine Handlampe angeknipst habe, um das Hindernis zu begutachten, Gustav dabei entdeckt, sich jedoch, ohne weitere Notiz von ihm zu nehmen, einer das Licht der Lampe reflektierenden Schottwand zugewandt habe und zielstrebig auf sie zugegangen sei, habe der blinde Passagier den Fremden erkannt: »*Er war der Reeder. Mein Erstaunen war groß.*« (Jahnn 1959, 36)

Noch merkwürdiger aber klingt, was Gustav über die Aktivitäten des Reeders an der Schottwand erzählt: »[...] *er suchte am Holzwerk einen Mechanismus. Der Eigentümer des Schiffes bückte sich tief. Er fand bald den Hebel, den Knopf oder das Schloß. Er bediente es. Die Wand schob sich zur Seite. Es entstand ein schwarzes Loch. Er schritt hinein. Das Plankenwerk schloß sich wieder. Das Licht erstarb.*« Nach dem Verschwinden des Reeders hinter der Wand, berichtet Gustav, habe er umgehend – soweit ihm dies in der Finsternis möglich gewesen sei – nach dem Mechanismus gesucht, den er den Reeder habe bedienen sehen. Er sei jedoch nicht fündig geworden.

Bei dieser Feststellung bleibt es. Eine zweite Untersuchung der Schottwand, die Gustav am Ende des Romans auf der Suche nach dem Mörder seiner Verlobten gemeinsam mit dem Superkargo durchführt, verläuft so ergebnislos wie die erste. Es bleibt ungeklärt, ob der Reeder, wie der blinde Passagier behauptet, mit an Bord oder ob er nur ein Hirngespinnst Gustavs ist. Die Klärung dieser Frage beschäftigt diesen selbst bis zum Ende seines Lebens mit neunundvierzig Jahren.

Während ihn die Lösung des Problems achtundzwanzig Jahre kostet, kostete sie mich zwar nur sieben Jahre meines Lebens. Die Gedan-

ken aber, die ich mir währenddessen über Jahnn, den »Eigentümer« des *Holzschiffes* machte, dessen Ort im Text ich so wenig zu bestimmen wußte wie der blinde Passagier den des Reeder im Schiff, waren von denselben existentiellen Zweifeln begleitet wie die Gedanken des blinden Passagiers. Insofern grenzt es durchaus an ein Wunder, daß ich in dem »Mechanismus«, den der »Reeder« im *Holzschiff* so selbstverständlich »bedient«, heute nicht mehr »den Hebel, den Knopf oder das Schloß« sehe, den der blinde Passagier darin sieht, sondern den Spiegel, der Jahnn's Text für mich ebenso geworden ist wie die Schottwand im Kielraum des Schiffes.

Bei näherem Hinsehen tut der Reeder im Kielraum lauter Dinge, die frappant denen gleichen, die Gustav tut. Nur erkennt dieser sie offenbar nicht als eigene Handlungen. Statt sich selbst, den einundzwanzigjährigen blinden Passagier, der sich mit dem Versteck im Kielraum den Blicken von Kapitän und Superkargo entzieht, sieht er einen Herrn im Alter dieser beiden sich seinen eigenen Blicken entziehen. Statt sich selbst sich hinter die Tauballen bücken sieht er den älteren Herrn sich nach einem Mechanismus bücken, der ihm ein Versteck in der Finsternis eines anderen Raumes eröffnet. Auch hierin folgt Gustav dem Beispiel seines unerkannten Spiegelbildes: Nachdem er sich nach dem geheimnisvollen Mechanismus umgesehen hat, sucht er sich ein neues Versteck in einem Raum, der ihn vor dem Röntgenblick des Superkargos schützt (vgl. Kapitel 2.4.4).

All dies sehe ich erst jetzt, da ich um die innige Beziehung zum blinden Passagier weiß. Erst jetzt sehe ich, daß es mir mit Jahnn vor sieben Jahren erging, wie es Gustav im Text mit dem Reeder ergeht. Wie er auf den Reeder, übertrug auch ich etwas, das nicht meiner Vorstellung von mir, aber der Wirklichkeit meiner selbst und meines Handelns entsprach, auf einen anderen und dessen Handeln – und dieser andere eignete sich um so besser dafür, je ferner er mir stand.

Der abwesende Reeder bietet Gustav mehr Raum zur Projektion als der Superkargo, mit dem er täglich zu tun hat und der nach kurzer Zeit zum Feindbild nicht mehr taugt. Der Reeder hat das Zeug, im Kopf des blinden Passagiers zur Verkörperung des Bösen zu werden, das er an sich selbst nicht erkennt. Wie die Matrosen zum Superkargo, mit dem sie selten persönlich zu tun haben, baut Gustav zum Reeder, mit dem er nie persönlich zu tun hat, eine lebhaftere, zu-

nächst ambivalente und schließlich haßerfüllte Beziehung auf. Seit der »ersten heimlichen Begegnung« ist der Reeder für Gustav eine Größe, mit der er hinsichtlich der Rätsel, die das Schiff den Reisenden aufgibt, rechnet. Als er eines abends, allein in der Kajüte sitzend, über alles nachdenkt, fällt ihm der Reeder ein, wie mir Jahnn eingefallen war: *Da war die Begegnung mit dem Reeder im dunklen Kielraum.* (Jahnn 1959, 65)

Doch identifizierte ich den Autor zunächst mit der falschen Figur, und so kamen auch mir bisweilen Zweifel, ob er sich überhaupt »an Bord« befand oder ob ich mir dies nur einbildete: *Daß Gustavs Sinne verlässlich wären, war es mehr als ein Zuspruch? [...] Er wurde nur belehrt, er würde sich niemals selbst erhaschen, sein Spiegelbild würde ihm nicht die Hand reichen. Das Glas würde sich kalt zwischen die Begegnung drängen.* So schien auch für mich festzustehen, daß ich Jahnn jedenfalls mit mir selbst, der Leserin, nicht in Verbindung bringen würde. *Die Begrenzungen umlauerten ihn.* Doch je mehr ich mich gegenüber dem Autor abgrenzte, desto fester wurde meine Überzeugung von dessen Anwesenheit im Text. Über Gustav heißt es: *Er riß sich los, trat ein Gitter nieder und sagte mit schlauer Bestimmtheit, es wird ihn jedenfalls weder erstaunen noch erschrecken, wenn bei dieser Stunde oder bei einer anderen der Reeder zu ihm hereinkommt.* Ich wollte alles erfahren, was sich dem Text über Jahnn und dessen Tätigkeit entnehmen ließ. *Er hatte die Tür nicht verriegelt. Überflüssige Fürsorge. Denn er war entweder geborgen oder in Gefahr.* Meine Existenz war der des Autors längst schicksalhaft verbunden, im Guten wie im Bösen. *Aber dieser Zustand war nicht durch eine verriegelte Tür abzuwandeln. Der Eigentümer des Schiffes konnte also hereintreten. Weil die Sinne Gustavs ihm die Gewißheit gegeben hatten, der Mann war, ihm gleich, als blinder Passagier an Bord, sozusagen der Ladung verfallen oder ihr anhaftend.* Da er den Text so gewiß geschrieben hatte, wie ich ihn las, mußte Jahnn eine Vorstellung von der Bedeutung des Geschehens gehabt haben. *Dabei genoß der Besitzer Vorteile, die ihm, Gustav, natürlicherweise mangeln mußten. Das uneingeschränkte Besitzrecht. Die genaue Kenntnis der Lokale und Einrichtungen.* Ich als Deuterin hingegen schien den Text weit schlechter zu kennen als der Autor.

2.1.1.3 *Und wenn du willst, sammelst du mich.* Das *Sammler*-Motiv als Anhaltspunkt einer selbstreferentiellen Textinterpretation und erste Indizien für Gustavs Identität mit dem Mörder

Ich wähnte mich, was die »Kenntnis« der Bedeutung des Geschehens betrifft, dem Autor gegenüber im Nachteil, wie sich der blinde Passagier gegenüber dem Reeder im Nachteil wähnt, was das Wissen über Schiff und Fracht betrifft. – Eine Täuschung, wie ich heute anhand der »Lokale und Einrichtungen« sehe, durch die ich mich hier sicher bewege. Aufgrund meiner langjährigen Mitarbeit am Text bedeuten sie mir soviel, als hätte ich sie eigenhändig »erbaut«. Auch der blinde Passagier kennt sich auf seine Weise besser in den »Lokalen und Einrichtungen« des Schiffes aus als dessen Eigentümer. Nachdem seine Verlobte verschwunden ist, beginnt er, der im Auftrag von Kapitän und Superkargo nach der Verschollenen fahndet, sich auf ausgiebigen nächtlichen Streifzügen Pläne vom Schiff anzufertigen. Von *bekritzelten Blättern, Skizzen und Rissen des Schiffes* ist die Rede (vgl. Jahnn 1959, 219). So trug auch ich zusammen, wovon ich glaubte, es entspräche dem, was der Autor erfunden hatte. Dabei teilte ich die Unlust des blinden Passagiers, mich in den »Fundstücken« zu spiegeln. Nur mit Hilfe der *Kognakflasche* vermag Gustav sich der Situation zu stellen: *Hartnäckig, nachdem er einen Augenblick die Wirkung des Alkohols gekostet, bestand er darauf, sich eine Zusammenfassung seiner Eindrücke vor die Seele zu stellen. Er hatte sich zu einem unvergleichlich sorgfältigen Beobachten gezwungen. Und durfte das Gesammelte nicht, überwältigt von einem körperlichen Unbehagen, vertun.* (Jahnn 1959, 218f.)

Das »körperliche Unbehagen« ist der sichtbare Ausdruck der seelischen Widerstände, die Gustav gegen eine Erkenntnis seiner selbst in den gewonnenen »Eindrücken« verspürt: *Aber wie schwer fiel es ihm diesmal, sich zu sammeln! Auf dem Grunde seines Bewußtseins lagen die Scherben der letzten Stunde.*

Diese Scherben könnten dem blinden Passagier das »Spiegelbild« liefern, von dem er sich allerdings schon frühzeitig sicher ist, daß es ihm »nicht die Hand reichen« wird (vgl. Jahnn 1959, 65). Entsprechend seines fragmentarischen Selbstbilds verlaufen bei der Auswertung des »Gesammelten« auch Gustavs Gedankengänge. Sie bre-

chen immer ab, wenn das »Gesammelte« sich zu einem Bild des Ganzen zu fügen droht: *Er kramte ein paar bekritzelte Blätter hervor, Skizzen und Risse des Schiffes, die er – seine Geschicklichkeit darin reichte nicht weit – als Ergebnisse seiner Entdeckungstreifen aufgezeichnet hatte. Er wollte jetzt daran gehen, das Packdeck mit genaueren Maßen als bisher in die Pläne einzuzichnen. Aber ehe er noch den Bleistift angesetzt hatte, begann er laut vor sich hin zu reden: »Mögen es unbehobelte, sehr schlechte Särge sein, lebende Mädchen können nicht darinnen liegen.«* (Jahnn 1959, 219)

Hiermit bezieht sich Gustav auf eines der Gerüchte, die unter den Matrosen kursieren. Der Schiffskoch Paul Raffzahn bringt es in jenem Kapitel in Umlauf, zwischen dessen Zeilen die Verlobte verschwindet. Er behauptet, die mysteriösen Frachtkisten, die vor der Ausfahrt an Bord geschafft worden seien, *hätten allesamt die Form von Särgen gehabt und Leichen oder lebendige Menschen seien darin verpackt* (vgl. Jahnn 1959, 148).

Nach Ellenas Verschwinden gewinnt die absurd anmutende Behauptung des Kochs einen sowohl für die Reisenden als auch für die Leser beängstigenden Wahrheitsgehalt. Wie Gustav sah auch ich mich gezwungen, die Möglichkeit eines mit den Frachtkisten in Zusammenhang stehenden Verbrechens in Betracht zu ziehen, was mein Mißtrauen gegen Jahnn verstärkte wie das des blinden Passagiers gegen den Reeder.

Heute, da ich mich bewußt zum Inhalt der »Kisten« mache, die hier für die Bedeutung des Geschehens stehen, vermag ich über die Behauptung des Kochs zu schmunzeln. Damals aber witterte ich in Theweleit'scher Manier versteckte und auf Leserinnen wie mich gerichtete Aggressionen des Autors.

Wie der blinde Passagier zögert, die Theorie des Kochs für wahr zu halten, zögerte aber auch ich, meiner Meinung über Jahnn Ausdruck zu verleihen. Denn außer dem Verschwinden der einzigen weiblichen Figur gab es im Text keinerlei Anhaltspunkte für die Wahrfähigkeit einer solchen These. Sie wäre inhaltlich unweigerlich auf mich zurückgefallen und hätte ein Licht auf meine eigenen versteckten Aggressionen geworfen. Auch der blinde Passagier spielt den Verdacht zunächst herunter: *»Es ist ein Ärgernis vorhanden, wahrscheinlich ein schlichtes, eine alltägliche Korruption.«* (Jahnn 1959, 220)

Es erschien mir vorteilhafter, mich mit Mutmaßungen über die Bedeutung der deutlich sexuell gefärbten Vorstellungen der Matrosen zurückzuhalten: *»An ein schwimmendes Bordell zu glauben – ein kindliches Gemüt erfindet derlei Auslegungen der Verderbnis, weil es die echte Ruchlosigkeit nicht kennt und den Schein der Fäulnis für die Glutpfannen der Hölle nimmt.«* Ich war zwar weiterhin davon überzeugt, daß sich der Autor an der Vorstellung gemarterter junger Frauen erfreut hatte, doch in den Zeilen meiner Arbeit durfte dergleichen nicht stehen: *Er richtete sich auf und schrieb quer in einen zittrig nachgebildeten Schiffsrumpf: »Keine Mädchen.« Es stand nun vermerkt, er wollte darauf nicht zurückkommen.*

Alles austreichen, was aus den schwülen Hirnen inhaltsamer Matrosen hervorgesickert war! Er mußte von seinen Freunden Abstand nehmen.

Doch macht der plötzliche Sinneswandel den blinden Passagier, den die schlüpfrigen Gerüchte der Matrosen bis dahin nie störten, nicht unverdächtig. Sein Wunsch, auf Distanz zu ihnen und ihren Spekulationen über ein sexuell motiviertes Verbrechen zu gehen, deutet vielmehr darauf hin, daß Gustav um die Existenz wenigstens des einen weiblichen Leichnams weiß, der sich im Frachtraum befindet. Dort nämlich soll der angebliche Mörder Alfred Tutein, wie Gustav in der *Niederschrift* berichtet, den Leichnam der Kapitänstochter versteckt haben (vgl. Kapitel 3.4.2). Allerdings wird sich im Verlauf der nächsten Kapitel bereits herausstellen, daß Gustav in Bezug auf die Täterschaft Tuteins lügt und er entgegen all seinen Behauptungen selbst der Mörder Ellenas ist.

Diskret deutet sich sein Wissen um den Leichnam im Frachtraum bereits in seiner Überzeugung an: »lebende Mädchen können nicht darinnen liegen«, sowie in der Entschlossenheit der Feststellung: »Keine Mädchen.« (s.o.). In der Tat handelt es sich weder um »lebende« noch um »Mädchen« überhaupt, sondern um eine im Frachtraum liegende Tote. Auch in den folgenden Sätzen finden sich Hinweise auf das verschwiegene Wissen des blinden Passagiers. Gustav begründet das dringende Bedürfnis, »alles austreichen« zu wollen, »was aus den schwülen Hirnen inhaltsamer Matrosen hervorgesickert war« und der Realität seiner Meinung nach offenbar nicht entspricht: *Der grimmige Menschenverstand, der sich nicht mit den Almosen der zufälligen Wonnen und Erlebnisse begnügen wollte, halb vor-*

wärtsstürmend, halb hinabgezerrt, ein leichtes Opfer, der sich dem fahlen Glanz der Abtrünnigkeit verschrieb, konnte kein Genügen in den banalen Verfehlungen finden, die alle kennen. Denn die »Verfehlungen« dessen, der im Besitz jenes »grimmigen Menschenverstandes« ist, sind den wenigsten geläufig: Er schätzt es, sich an seinen Opfern nicht nur sexuell zu vergehen, sondern sie währenddessen oder danach auch zu töten. So pflegte Gilles de Rais zu verfahren, der seit dem zweiundzwanzigsten Lebensjahr zahlreiche junge Menschen auf diese Weise hinrichtete (vgl. Kapitel 3). Der einundzwanzigjährige blinde Passagier hat ihn sich offenbar zum Vorbild genommen: *Die kleinen Lügen, die trügerischen Entspannungen durften allenfalls seine Gereiztheit nähren.* »Gereizt« reagiert der »grimmige Menschenverstand« des Mörders auf die »kleinen Lügen« der Matrosen »allenfalls«, weil sie die Aufmerksamkeit auf die Frachträume lenken, in denen er die Leiche der Verlobten versteckt hält. *Sein Laster, mußte fremd, ganz unerkannt, schauerhaft einsam oder ekelhaft unablässig, wie Kotgeruch, um ihn sein.* –

An dieser Stelle bricht der zum Himmel stinkende Gedankengang ab. Er ist markiert durch einen mitten im Absatz eingefügten Gedankenstrich, den Jahnn selbst in die Ausgabe letzter Hand hineinkorrigierte. Wie später anhand der *Niederschrift* mehrfach demonstriert werden wird (vgl. Kapitel 3.7.3), verwendete Jahnn einzelne oder mehrere Gedankenstriche stets zur Betonung einer Textstelle und ihres Zusammenhangs mit einer oder mehreren anderen Textstellen. Der »fremde Virtuose«, wie Jahnn den Leser im Brief vom 29. April 1946 an Helwig nennt, vermag »seine Kadenz anzubringen«, indem er die entsprechenden Textstellen heranzieht, sie mit der vorliegenden Stelle semantisch verknüpft und damit deren Bedeutung vertieft.

Gustavs abgebrochener Gedankengang läßt sich semantisch beispielsweise mit einer vorangegangenen Textpassage verbinden. Dort denkt Gustav über sich beziehungsweise die Begegnung im Kielraum: *Schließlich war er selbst ein blinder Passagier aus Liebe zu einem Mädchen. Konnte man die Rolle nicht auch mit anderer Begründung wählen? Gab es nicht genug Menschen, die auf der Flucht waren? Abenteurer, um die Sonne unter neuen Breitengraden zu schmecken; Überdrüssige, die der Heimat entflohen, weil der Geruch von Straßen und Stuben ihnen fade ge-*

worden war; Verbrecher, die sich für ein neues Leben bereit glaubten. [...] Sollte ein großes Geschäft oder eine große Sache einen Menschen nicht bestimmen können, auf kurze Zeit sich den Blicken der Umwelt zu entziehen? (Jahnn 1959, 66)

Gustavs Gedanken gelten einem hier noch weitgehend unbestimmten anderen, der sich später als der Reeder entpuppt (vgl. Jahnn 1959, 221). Wirft man einen Blick in *Die Niederschrift*, wird jedoch offenbar, daß es sich bei einem jener »Menschen, die auf der Flucht« sind, bei jenem »Abenteurer, um die Sonne unter neuen Breitengraden zu schmecken« um Gustav selbst handelt. Seinem eigenen Bericht zufolge bereist er im Anschluß an die Schiffsreise, auf der ihm die Verlobte abhanden kommt, mit seinem Freund Tuttein die Welt: ein »Verbrecher«, der sich »für ein neues Leben bereit« glaubt und dessen »großes Geschäft« ihn sich den »Blicken der Umwelt entziehen« läßt (vgl. Kapitel 3), wie er dies bereits im *Holzschiff* im Hinblick auf sein »Laster« für unerläßlich hält, das ihn »ekelhaft unablässig, wie Kotgeruch« umgibt.

Sollte dieser Bedeutungszusammenhang (dessen Erkenntnis immerhin die Lektüre des zweiten Teils der Trilogie voraussetzt) dem Deuter entgehen, so vermag er im nächsten, auf den Gedankenstrich folgenden Satz, der scheinbar in keinerlei Zusammenhang mit dem vorangehenden steht, noch einen anderen, nicht weniger zentralen herzustellen. Denn dieser Satz knüpft motivisch wiederum an das in den Schiffsräumen »Gesammelte« an, das Gustav mit sich und seinen Streifzügen in Verbindung brachte: *Die großen Sammler merkwürdiger Gegenstände, die nicht davor zurückweichen, göttliche Funken aufzulesen und ihrer unnatürlichen Verzückung dienstbar zu machen.* (Jahnn 1959, 220)

Unvermittelt fährt der blinde Passagier nach dem Gedankenstrich so zu denken fort. Dabei bleibt zunächst unklar, wen er mit den »großen Sammlern merkwürdiger Gegenstände« meint. Offenbar fällt es dem »großen« und erheblich alkoholisierten »Sammler« Gustav äusserst »schwer«, »sich zu sammeln« (vgl. Jahnn 1959, 219). Denn er spricht über sich, als wäre er einer oder gar mehrere andere.

Nicht anders erging es mir vor Jahren beim Deuten dieser Passage. Obgleich ich es war, die »merkwürdige« Stellen wie diese im *Holzschiff* auswählte, um sie meiner Deutung »dienstbar zu machen«, sah

ich in den »großen Sammlern merkwürdiger Gegenstände« Jahn und vergleichbare Autoren literarischer Texte: *Die Verehrer der Künste, die sich Arsenalen abgebildeten Menschseins anlegen, die die Geliebten der Schaffenden um sich versammeln, versteint oder in Bildern erstarrt, geronnenes Dasein.*

Eine von Jahns dramentheoretischen Schriften, die mir damals in die Hände fiel, scheint meine Auffassung aus der Sicht des Autors sogar zu bestätigen. In seinem Vortrag *Der Bühnenautor und das Theater* bemerkt Jahn über die Schöpfung der Personen des Dramas: *Die Menschen, die der Autor erfindet, sind in dem Augenblick, wo er sie auftreten läßt, noch garnichts endgültig Vorhandenes. Sie wachsen oder **erstarren** durch die Worte, die sie sprechen. [...] Sie sind vor allem für ihn keine Schauspieler, sondern Menschen, irgendwo **aufgelesen** [wie die »göttlichen Funken« von den »großen Sammlern«], oder menschengewordene Geister, deren eigentliche Gestalt die Rede ist, und die nur deshalb existieren können, weil sie an einen künstlichen Ort, den vorgestellten Schauplatz, gebannt werden.* (Jahn 1993, 1065, Hervorhebung durch mich)

Daß die »Worte« der vom Autor erfundenen Figuren »durch die Worte« meiner Auslegung neue »Gestalt« erhielten, nahm ich nicht wahr. Obgleich Jahn kurz darauf ein markantes Beispiel für den Akt der Neuschöpfung eines Werkes durch die Deuter nennt: *Jeder Bühnenautor, der ein eigenes Stück an verschiedenen Bühnen in verschiedener Regie, in verschiedener Zeit, mit unterschiedlichen Schauspielern besetzt, gesehen hat, wird darüber belehrt, daß er in einem Stück mehrere Stücke geschrieben hat, die sich zuweilen nur sehr wenig gleichen.* (Jahn 1993, 1066)

Auf die Personen des Dramas, die erst durch die Arbeit des Regisseurs und der Schauspieler ihre sichtbare Gestalt erhalten, schien mir dies zuzutreffen. Da die Figuren eines Prosatextes vor dem inneren Auge – wie mir schien: ausschließlich – durch die Beschreibungen im Text lebendig werden, hielt ich Jahns Feststellung für auf *Das Holzschiff* nicht übertragbar.

Daß der Leser die vom Autor beschriebenen Handlungen mit seiner Vorstellung von deren Bedeutung massiv in seinem Sinne verändert, sah ich nicht, obwohl ich es selbst tat, indem ich die »großen Sammler« mit dem Autor und nicht mit Leserinnen wie mir identifizierte. In seinem Vortrag beschreibt Jahn die schwierige Situation, in der er sich als Bühnenautor gegenüber den Rezipienten befindet: *Wenn*

nun das Vorgetragene für den Autor gilt, so ist es einleuchtend, daß es zu einer Querstellung zum Regisseur, zum Bühnenbildner, zu den Schauspielern kommen muß, denn für sie gilt die Welt des Urhebers nicht, sondern die Welt der Bretter. (Jahnn 1993, 1065)

Auch mir galt »die Welt des Urhebers« in Bezug auf die »großen Sammler« nichts. Heute sehe ich, daß Jahnn damit vor allem die später noch gründlicher ins Auge zu fassenden Parallelen zwischen Künstler und Verbrecher thematisierte (vgl. Kapitel 3.3.2). Um so verdächtiger – auch hierin stimmt meine ehemalige Deutung mit den Überlegungen des blinden Passagiers überein – erschienen mir folglich Jahnn und die anderen »großen Sammler« (deren Werke ich gleichwohl in meiner Bibliothek »sammelte«). Mein Mißtrauen wie auch das des blinden Passagiers gegen die »Sammler« klingt bereits in deren »unnatürlicher Verzückung« an (s.o.). Als Gustav schließlich über eine perverse Abart der verdächtigen Spezies nachzudenken beginnt, wendet sich seine und wandt auch meine Stimmung sich endgültig ins Negative: *Anderer, deren Fleiß dem Vollkommenen abgewandt ist, die die brausenden und wilden Töne hassen – um sich in Niederungen zu ergehen. Die Kehricht auflesen, viehische Scheltworte, die Schrammzeichen verzagter oder faulender Gehirne.* (Jahnn 1959, 220)

Dergestalt schien mir im Gegensatz zu anderen, hochwertigeren Texten der Tenor der Jahnn's zu sein: *Denen der Gestank lieblich ist und die Reinheit eine unerträgliche Langweile.* So dachte ich über Autoren wie ihn, und meine »Langweile« an anderen, vermeintlich hochwertigeren Werken fiel mir nicht auf. Ich übersah auch den Bezug des von den »Sammlern« bevorzugten »Gestanks« zum kurz zuvor erwähnten »Laster« des blinden Passagiers, das »fremd, ganz unerkannt, schauerhaft einsam oder ekelhaft unablässig, wie Kotgeruch« um ihn wie offenbar auch um mich und meinen wissenschaftlichen Sachverstand »sein mußte« – auf daß niemand von unserer innigen Verwandtschaft mit den »Anderen« erführe. *Diese Unempfindlichen, Unglücklichen, die, vielfach durchpfeilt von ihrer bereiften Brunst, nicht mit den Wimpern zucken.*

Gustav kannte keinen dieser Satansanbeter. (Jahnn 1959, 221)

So kannte ich persönlich auch keinen Autor wie Jahnn. *Sie waren auch unerkennbar; niemand drängte sich, die Schrecknisse mit ihnen zu teilen.* Vielmehr war ich darauf bedacht, das verwerfliche Wesen meines

Gegenübers zu enthüllen: *Plötzlich zerteilte sich vor seinen Blicken eine Nebelwand.* Und das Geschöpf, das dem blinden Passagier hinter geschlossenen Lidern unverwandt entgegenstarrt, erhält seinen Namen: *Er konnte den Menschen benennen, dem er die Prädikate der Verdammnis anzuhängen bereit war, den Reeder! Und sogleich verdichteten sich Gustavs Vorstellungen.* Nun, da der Unhold zum Leben erweckt ist, gibt sich der blinde Passagier seinen Phantasien über ihn hemmungslos hin wie Theweleit sich den seinen über die »soldatischen Männer«: *Sein inwendiger Blick sah nichtendende, langgestreckte Hallen, an deren Wänden marmorn Gestalten vom Weibe Geborener standen.* Ebenso breitete sich vor meinem inneren Auge das Figurenpanoptikum des *Holzschiffes* aus: *Was jemals Fleisch gewesen war, und was Augen gesehen hatten, feurige Sinne nachgebildet, es schien hier in unablässiger ermüdender Wiederkehr ausgestellt.* Ich aber verstand den Sinn der Abbildung nicht und fühlte mich von Textpassagen wie diesen abgestoßen, weil sie in einem so unmittelbaren Verhältnis zu meiner eigenen Tätigkeit standen. *Die Menschheit, Jahrhundert um Jahrhundert, ameisenhaft, vergreiste Mumien, Zahl wie die Tropfen in einem geschwellten Wasserfall. Die ungeheure Registratur des ewigen Sammlers.* Abstrus kam mir die Darstellung der Figuren und ihrer Gedankengänge vor. *Gustav fragte sich, warum die Form des weichen Fleisches in erkalteten Marmor gebannt sei?* Ich konnte die Figuren nicht mit meinem oder dem Leben anderer in Verbindung bringen. Warum also hatte der Autor auf der unrealistischen Darstellung beharrt? *Warum die Vorbilder in die Verwesung geschleudert? Und de[n] öde[n] Ersatz feierlich behütet?*

Die einzige Erklärung, die ich dafür hatte, war eine gestörte Wahrnehmung. Ich kam zu dem Schluß, Jahnn wie möglicherweise auch andere Autoren hätten ein mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmendes Bild von dieser gehabt und auf dem Weg der Dichtung versucht, ihre Vorstellung zu realisieren. Aber: *War es nicht ratsamer für die erlauchten Kenner, den morschen Plunder, die Leichname selber für diesen Zweck der ruchlosen Erbauung herzurichten?* Dies ließ mich an die mutmaßlichen Frauenleichen im Frachtraum des Schiffes denken. *Warum sich, gleich einem verkehrten Pygmalion, mit dem Bildnis, dem fühllosen Abklatsch begnügen, wenn der Körper der Geliebten ungenützt auf einem Gräberfeld lag?*

Meine Antwort lautete: Der »Körper der Geliebten« des Autors habe eben nicht, wie von diesem insgeheim gewünscht, »auf einem Gräberfeld« gelegen. Daher habe er sich mit dem »fühllosen Abklatsch« im Text begnügen müssen: *Jener war kein Kenner und Verehrer der Kunst. Oder er verschmähte es, der Hölle, die ihn brannte, eine Verkleidung zu geben.* (Jahnn 1959, 222)

Es schien mir offensichtlich, daß Jahnn – bewußt oder unbewußt – die Tragödie seines menschlichen und künstlerischen Versagens im *Holzschiff* abgebildet hatte. Doch mußte ich mich wie der blinde Passagier in Bezug auf den Reeder hüten, meine Argumentation mit Schmähreden zu belasten: *Gustav hatte die Augen geschlossen gehalten. Er schlug sie auf, und gleich schränkte er seine wahnwitzige Beschuldigung ein.* So überzeuge ich von der Schändlichkeit von Jahnn's Handeln war und in der Figur des Reeders den Beweis dafür gefunden zu haben glaubte, es war mir nicht erlaubt, mich der Todsünde des Literaturwissenschaftlers schuldig zu machen: der Gleichsetzung des Autors mit den Figuren. Man hatte mich in diesem Punkt bereits hinsichtlich der Seminararbeit ermahnt. Also sah ich mich gezwungen, in der Examensarbeit die Spuren des neuerlichen Verstoßes zu verwischen: Wie Gustav zunächst niemandem seine Erkenntnisse über den Reeder mitteilt, so teilte auch ich in meiner Arbeit nichts von meinen Erkenntnissen über Jahnn mit. Ich beschränkte mich auf Aussagen über die Figuren: Den Reeder bezeichnete ich in diesem Sinne als »demiurgische« Schöpfergestalt.

In der gnostischen Mythologie spielt sich der Demiurg, der ein vollkommen falsches Weltbild hat, als Weltenschöpfer auf. Das Standardwerk *Die Gnosis*, in dem Hans Leisegang den Gnostizismus anhand überlieferter Texte in verschiedenen Ausprägungen vorstellt, enthält einen Text des Kirchenlehrers Irenaeus, der das (Un-)Wesen des Demiurgen treffend beschreibt: *Nun meinte zwar der Demiurg, so sagen sie, daß er in eigener Person dies geschaffen habe, aber in Wirklichkeit hat er doch nur das ausgeführt, was Achamoth [die Weisheit] hervorbrachte. Er schuf einen Himmel, ohne den Himmel zu kennen; er bildete einen Menschen und kannte den Menschen nicht; er ließ eine Erde erscheinen, und doch wußte er nichts von der Erde. So hat er bei seinem ganzen Schaffen die Vorbilder der Dinge nicht gekannt, ja nicht einmal seine Mutter [Achamoth], sondern geglaubt, daß er allein alles sei.* (Vgl. Leisegang, 317)

Dies versucht der Demiurg auch die Menschen glauben zu machen. Die Herausforderung für den Gnostiker besteht darin, den Demiurgen als falschen Gott zu entlarven und zum Quell der Weisheit und der Erkenntnis des wahren Gottes vorzudringen. Dieser ist im Gegensatz zum Demiurgen kein persönlicher Gott, sondern ein reines unanschauliches Prinzip.

Das gnostische Mythologem vom falschen personifizierten und vom wahren prinzipiellen Gott ist letztlich die bildhafte Umschreibung des zur wahren Erkenntnis stets notwendigen Prozesses der Selbsterkenntnis im anderen. Erst wenn er diesen als Teil seiner selbst zu betrachten vermag, ist der Mensch in der Lage, die Welt und seine prinzipielle Verwandtschaft mit all ihren Kreaturen zu erkennen.

Unabdingbar ist im Gnostizismus die Erkenntnis Gottes mit der Selbsterkenntnis des Menschen verbunden. Darin unterscheidet sich das Christentum gnostischer Prägung fundamental von den Werten und Ideen des traditionellen Christentums. Die gemeinsame christliche Wurzel vermochte auch nicht zu verhindern, daß die zwiespältige gnostische Gottesauffassung zunehmend in Widerspruch zu den politischen Zielen des sich in der katholischen Kirche institutionalisierenden Christentums geriet. Dieses propagiert in Gestalt des Zwiespaltes zwischen Gott und Teufel bis heute die Trennung des Guten vom Bösen. Im Gottesbild des Gnostikers ist dieses hingegen mit dem Guten verbunden. Im traditionellen Christentum verkörpert der Teufel im Gegensatz zum Demiurgen ein absolut Böses, das der Mensch allein nicht (und schon gar nicht durch Erkenntnis) zu bekämpfen vermag. Der christliche Klerus bevorzugt Gott – und das heißt vor allem sich als dessen Stellvertreter auf Erden – als alleinigen Kämpfer gegen das Böse. Vom Menschen kann es nur besiegt werden, indem er sich Gott, mithin der Kirche, anvertraut.

Die auf der Erkenntnisfähigkeit des Menschen beharrenden Gnostiker und ihre Nachfolger wurden (beispielsweise in Gestalt der Katharer und Waldenser) durch die Kirche bis in die frühe Neuzeit als Ketzer verfolgt und beinahe ausgerottet. Überlebt hat das gnostische Gedankengut in der magisch-alchemistischen Tradition der Geheimwissenschaften und der Bünde und Gesellschaften, die diese pflegten und zum Teil bis heute pflegen: etwa der Templer-, der Illumi-

naten- oder der Rosenkreuzer-Orden, die mittelalterlichen Bauhütten und die später daraus hervorgegangenen Freimaurer.

Im Verlauf der nächsten Kapitel wird sich zeigen, daß sowohl Jahnn's Denken als auch die von ihm begründete Glaubensgemeinde Ugrino in der Tradition dieser geheimbündlerischen Organisationen steht, die ihrerseits in der freigeistigen Glaubensauffassung gnostischen Christentums wurzeln. In *Fluß ohne Ufer* findet gnostisches Gedankengut vor allem Ausdruck im Motivkomplex um Magie und Alchemie (vgl. z.B. Kapitel 2.3.4). Der Demiurg wird im *Holzschiff* zwar nicht erwähnt, der Topos an sich hat jedoch in Gestalt von Gustavs Erlebnis mit dem Reeder im Kielraum tatsächlich in das Werk Eingang gefunden (vgl. Kapitel 2.2.2).

Daß Jahnn die Figur des Demiurgen und ihr mythologischer Hintergrund bekannt waren, geht auch aus jenem bereits erwähnten Brief vom 13. Oktober 1946 hervor, den Jahnn kurz nach Fertigstellung der *Niederschrift* an den Schriftsteller Carl Mumm schrieb. Dieser hatte Jahnn ermuntert, nach den Exil-Jahren auf Bornholm, wo Jahnn sich damals noch immer befand, nach Deutschland zurückzukehren und sich am politischen und kulturellen Wiederaufbau des Landes zu beteiligen. Doch Jahnn zeigte sich skeptisch: – – *Wir müssen uns damit abfinden, zum wenigsten darauf vorbereitet sein, daß wir uns in einer Zeit der Verdummung und Erkenntnislosigkeit befinden, daß die Entwicklung des menschlichen Geistes im umgekehrten Verhältnis zur Zahl und zum technischen »Fortschritt« steht. Alle Technik und das Meiste der Wissenschaft beruht nicht auf Geist, also auf qualitätsbestimmtem Denken und Empfinden – sondern auf einem Maschinenprozeß.*

Unverkennbar ist die innige weltanschauliche Verwandtschaft dieser Gedanken mit den Gedanken in Kaysers *Der hörende Mensch*, dessen Herkunft aus der pythagoräischen Lehre, der griechischen Zahlenmystik und der platonischen Philosophie ebenfalls in gnostischer Tradition steht. Ganz im Sinne Kaysers stellt Jahnn im Brief vom 13. Oktober 1946 schließlich fest: *Wir haben es also bei weiten Strecken der Wissenschaft mit Demiurgischen Problemen zu tun: der Schöpfer versteht nicht, was er schafft.*

Der Irrtum ist dabei im gnostischen Sinne ein unerläßlicher Schritt auf dem Weg zur wissenschaftlichen Erkenntnis – der fremden Schöpfung wie der eigenen. Um nach sieben Himmeln in den letz-

ten zu gelangen, wo ihm die Erkenntnis zuteil wird, steigt der Gnostiker aus der untersten und finstersten Sphäre der Welt, dem Reich der demiurgisch gestalteten Materie empor.

Auch ich mußte mich eine Zeitlang »in Niederungen ergehen«, wie es im *Holzschiff* über den Reeder heißt, um den Standpunkt zu finden, von dem aus ich meine Geschichte ebenso überblicke wie die Gegenwart und von dem aus ich die Theorie aus sieben Jahren hermeneutischer Praxis ziehe. In dem von den Barbelo-Gnostikern überlieferten »Evangelium der Eva« heißt es: *Ich stand auf einem hohen Berge und sah einen großen Menschen und einen anderen verkümmerten – Gottvater mit der Barbelo, die verkümmert ist, weil ihr die Kraft entzogen wurde –, und ich hörte etwas wie eine Donnerstimme und trat herzu, um zu hören, und sie sprach zu mir und sagte: Ich bin du, und du bist ich, und wo du bist, bin ich, und in alle bin ich gesät. Und wenn du willst, sammelst du mich, wenn du aber mich sammelst, sammelst du dich selbst.* (Vgl. Leise-gang, 190)

Im Rückblick erkenne ich, daß Jahnn für mich die Rolle des Demiurgen, des personifizierten Gottes spielte, der sich nach der mir eigenen unbewußten Bosheit richtete. Ihn mußte ich durch Selbsterkenntnis überwinden, um aus dem »Kehrrichthaufen«, das sein Werk mir damals war, die »göttlichen Funken auflesen« zu können, die mir heute ein Bild vom Autor wie von mir selbst vermitteln.

2.1.2 Die (Be-)Deutungsoffenheit des Geschehens

2.1.2.1 Von *abgründigen Zeichen*. Die negative Wirkung des Interpretationsspielraums auf den Leser

Wie gesagt, verleiht der blinde Passagier seinem Verdacht gegen den Reeder zunächst keinerlei Ausdruck. Am nächsten Tag scheint er die in der Nacht gehegten Gedanken vergessen zu haben. Stattdessen bringt der Superkargo einen neuen Gesichtspunkt ins Spiel.

Lauffer, der scheinbar der letzte war, der Ellena sah, steht unter enormem Druck, den auf ihm lastenden Verdacht auszuräumen. Wie gerufen kommt ihm da ein Konstruktionselement, das er dem blinden Passagier nach dem Abendessen präsentiert: *Georg Lauffer wies mit deutlichen Zeichen der Erregung auf eine recht beschmutzte kreisrunde*

Bronzeplatte im Fußboden, die – sie lag im lichtlosen Abschnitt des Korridors – bis zur Stunde der Aufmerksamkeit aller entgangen war. (Jahnn 1959, 224)

Tatsächlich scheint hier jene schöpferische Allmacht im Spiel zu sein, die ich in meiner Seminararbeit am Superkargo bemerkt hatte. Es wirkt, als habe er mit jener »kreisrunden Bronzeplatte« nicht nur einen Fund, sondern eine regelrechte Erfindung gemacht; und diese soll ihm offenbar ermöglichen, seine Unschuld an Ellenas Verschwinden zu beweisen: *Mit einem Frohlocken in der Stimme sagte er: »Wenn Fräulein Ellena, nachdem sie mich verlassen hatte, niemals an das Ende des Ganges gekommen ist, wie man behauptet hat, muß sie durch dieses Schott verschwunden sein.«* Doch nicht nur dem Leser kommt etwas daran nicht geheuer vor: *Gustav, der einen fast gleichlautenden Satz vor kurzem mit Verblüffung gehört hatte, blickte den Sprecher fest an und gewahrte ein verzerrtes Antlitz, eine Grimasse, von der man nicht aussagen konnte, ob sie Vorstufe des Lachens oder Weinens war.* (Jahnn 1959, 225)

Der Eindruck des schauspielhaft Grotesken in Lauffers Verhalten verdichtet sich, wenn man zurückblättert und den nur geringfügig umgestellten Satz zur Kenntnis nimmt, den der Superkargo dort tatsächlich sagt: *»Wenn Fräulein Ellena niemals, nachdem sie meine Kammer verlassen hatte, an das Ende des Ganges gekommen ist, wo ein Matrose horchend wartete, dann muß der Fußboden sich geöffnet haben, und sie ist abgestürzt.«* (Jahnn 1959, 213)

Dieser Satz wirkt wie eine stilistisch unausgereifte Fassung des späteren. Dennoch zeugt er – entgegen der Vermutung, die sich einem aufdrängen könnte – keineswegs davon, daß Jahnn bei der Überarbeitung zu faul war, die Gestalt der beiden Sätze zu vereinheitlichen. In dieser uneinheitlichen Form weisen sie vielmehr deutlich auf die Bühnenhaftigkeit des Geschehens hin, die in einem bemerkenswerten Gegensatz zur Handlung steht: Die Bühnenhaftigkeit nimmt dem Geschehen die Dramatik und läßt es – einschließlich der »in der Versenkung verschwundenen« Verlobten – spielerischer und weniger beängstigend wirken.

Der aufmerksame Leser wird gegen Ende des Romans Zeuge einer sich vor seinem inneren Auge abspielenden Theaterprobe, bei der ein Darsteller mit ungeschicktem Spiel der Figur des Superkargos die Autorität nimmt, über die sie zu Beginn des »Stückes« noch ver-

fügt. Zum letzten Mal trumpft Lauffer hier mit der schöpferischen Allmacht auf, die dafür zu sorgen scheint, daß sich seine wenig überzeugende Annahme von Seite 213, »der Fußboden« müsse »sich geöffnet« und Ellena verschluckt haben, auf Seite 225 plötzlich bewahrheitet.

Doch nimmt sein Gegenspieler, der blinde Passagier, die »Erfindung« des Superkargos sogleich mißtrauisch in Augenschein: *Ein kreisrunder Deckel, eingelassen in einen metallenen Falz. Nicht zu ermitteln, wie er zu öffnen war.* (Jahnn 1959, 225)

Dennoch gelangt Gustav augenblicklich zur Auffassung: *Dem Verschuß oben mußte eine Öffnung darunter entsprechen.* Mit derselben Gewißheit ging ich früher davon aus, daß die zitierten Sätze eine »entsprechende« Bedeutung besitzen. Über die zum »Verschuß« gehörende »Öffnung« heißt es allerdings: *Gustav entsann sich nicht, bei seinen Nachforschungen dieser Entsprechung begegnet zu sein. Dabei war er über den Ort und die Aufteilung nicht eine Sekunde lang im Zweifel.*

Auch ich kannte den Wortlaut der »entsprechenden« Textstelle inzwischen genau und wußte, in welchem Kontext sie steht. Doch gelang es mir nicht unmittelbar, sie in einen sinnvollen Zusammenhang mit dem übrigen Geschehen zu bringen. Nicht anders ergeht es Gustav und dem Superkargo mit dem vermeintlichen Hohlraum unterhalb des Schiffsganges: *Ihr Erstaunen war grenzenlos, als sie keinerlei Anzeichen einer Öffnung fanden. Vergeblich, sich jetzt noch auf eine Täuschung zu berufen.*

So war auch ich mir im Klaren darüber, daß diese Textstelle sich nicht zufällig im *Holzschiff* befand und daß sie im Kontext des Geschehens eine Bedeutung besitzen mußte. Sonst hätte der Autor sie dem Text wohl kaum eingefügt. Es sei denn, er hätte die Leser zum Narren halten wollen: *Das Verwundern ging in Bestürzung über; es war gleich die ganze Vergeblichkeit, die mit dem Zweifel kommt – als sie nach Verlauf einer halben Stunde, durch ständig wiederholte Kontrollen, die sie von der Segelkammer, dem Korridor und dem Schiffsraum aus vornahmen, feststellen mußten, gerade an diesem Ort war es dem Erbauer, dem alten Lionel Escott Macfie eingefallen, eine doppelte Bohlenwand zu errichten.*

Von der Bestürzung meiner Spiegelbilder ließ ich mich zunächst nicht anstecken. Denn übertragen auf den Akt meiner Deutung bedeuten die oben zitierten Sätze lediglich, daß deren Bedeutung

nicht auf dem Weg der Herstellung inhaltlicher Zusammenhänge mit anderen Textstellen zu entschlüsseln ist. *Und so sehr die Männer sich auch bemühten, es gelang ihnen nicht, einen Zugang zum Hohlraum zu entdecken, es sei denn, daß sie den bronzenen Deckel dafür nahmen.*

Vielmehr schien der Schlüssel zur Bedeutung der Textstelle in ihr selbst zu liegen, so daß äußerste Sorgfalt bei der Analyse geboten war. Der blinde Passagier bezieht sich der Unaufmerksamkeit, mit der er das Schiffsinere durchforstet hatte: *Nun kam es an, das Grobe seiner Beobachtungen schon stimmte nicht.* (Jahnn 1959, 226)

In Anbetracht des unzugänglichen Hohlraumes fallen ihm die Schottwand im Kielraum ein und der darin verschwundene Reeder: *Da hatte seine unerzogene Seele von Störungen gefaselt, hervorgerufen durch die Blendlaterne eines anderen, eines ihm wohlgesinnten Menschen. Wie sich jetzt erwies.* So erstickte auch ich meinen Verdacht gegen den Autor an dieser Stelle im Keime und machte mich mutig an die Deutung der Sätze: *Er begann die beschmutzte Oberfläche mit einem Metallstab sauber zu schaben.* (Jahnn 1959, 227)

Auch ich gab mir Mühe, den Federhalter nicht als Brechstange einzusetzen. *Zwei runde versenkte Niete zeigten sich.* Bei der Erstlektüre dieses Satzes hatten die Niete mich sogleich an den in Bodennähe befindlichen Mechanismus des Reeders im Kielraum erinnert. *Einem festen Druck gaben sie nach, wichen nach unten aus.* Inzwischen aber wußte ich, daß zwischen dem für immer verborgen bleibenden Mechanismus zur Öffnung der Schottwand und den Niete zur Öffnung des Bronzedeckels kein inhaltlicher Zusammenhang bestand. *Ließ der Druck nach, schnellten sie – eine Federkraft war wirksam – zurück.* Daß diese »Federkraft« aus Jahnn's magischem Federhalter stammt, der das Geschehen semantisch offen hält und dem »fremden Virtuosen« damit »die Gelegenheit« verschafft, »seine Kadenz anzubringen«, ahnte ich damals nicht. *In die Löcher konnte man Schlüssel oder Stäbe einsetzen und so mittels eines Hebels eine Drehbewegung einleiten, die, wenn seine Voraussicht nicht tög, die Platte herausschrauben mußte.* Ich verfügte noch über keinerlei »Schlüssel oder Stäbe«, die in die vorgesehenen »Löcher« passen und dem »fremden Virtuosen« eine überzeugende Deutung erlauben. Der eben zitierte Satz ermunterte mich zwar, nach einer passenden Deutung zu suchen, doch schürte er zugleich die Angst in mir, nicht fündig zu werden.

Mit den Analyseinstrumenten des Literaturwissenschaftlers machte ich mich neben dem blinden Passagier und dem Superkargo an die Arbeit: *In wenigen Augenblicken hatten die Männer das Werkzeug bereitet. Unerwartet leicht gehorchte der Deckel dem Angriff. An den Rändern sah man dunkles Öl hervorquellen.* Ich schlug das Buch auf und vertiefte mich in die Lektüre der gedruckten Worte. *Mit der Anmut genau gefertigter Maschinen hob sich die rotierende Platte.* Vor meinem inneren Auge entfaltete sich die Szenerie. *Es war keine große Kraft vonnöten, sie im Schwung zu erhalten.* Unterschwellig gewann ich den Eindruck einer inneren Stimmigkeit und Harmonie. Fragte ich mich aber nach dessen Ursache, fand ich so wenig eine Erklärung dafür wie meine Spiegelbilder im *Holzschiff* eine Erklärung für das finden, was sich ihnen nach der Öffnung der Luke offenbart: *Die beiden Männer hoben den schweren Deckel ab. Gustav warf sich nieder, angelte mit langem Arm seine Laterne in die Öffnung, schob den Kopf nach. Bestürzt stellte er eine metallene Röhre fest, deren Durchmesser dem des Deckels entsprach.* Beim Lesen dieser Sätze offenbarte sich mir ein Abgrund an Bedeutung: *Sie verlief senkrecht nach unten. Die Wände waren gelbblank, warfen spiegelnd das Licht zurück, sodaß es einen nebligen Reflex nach oben gab, der Gustav daran hinderte, den Grund zu erkennen.*

Der zentrale »Mechanismus« von Jahnns Werk, den ich heute in jener »metallinen Röhre« erkenne, erschien mir damals schleierhaft. Doch ohne diese Verblendung hätte ich heute kein Auge für die vielschichtige, weit mehr als die Geschichte meiner Deutung umfassende Bedeutung dieses Werkes: *Unzweifelhaft war das Rohr sehr lang, durchdrang mehrere Stockwerke. Und es war nicht auszumachen, ob es einen Boden hatte oder frei endete; – wie ein Abwurfschacht.* (Jahn 1959, 228)

Heute sehe ich, daß jenes »Rohr« zugleich »einen Boden hat« und »frei endet«. Sofern es sich dabei um eine für das Schaffen des Orgelbauers Jahn überaus bedeutende Orgelpfeife handelt, verfügt das »Rohr« tatsächlich über »einen Boden«. Daneben aber bietet es auch anderen Deutungen Raum. Die Doppelnatur der Bedeutung jener »metallinen Röhre« war mir zum Zeitpunkt, als ich mich und den Akt meiner Deutung noch nicht darin zu spiegeln verstand, nicht bewußt. Im Hinblick auf diese Textstelle ging ich von einer festen Bedeutung aus. Doch offenbarte sich mir diese nicht etwa in Gestalt jener Orgelpfeife. Unbewußt war ich so sehr mit mir selbst

beschäftigt, daß ich keinen Blick für andere, aus der Sicht des Autors möglicherweise treffendere Deutungen hatte: *Gustav vermutete einen Verschuß, gewann aber keine nähere Vorstellung, ob es sich um eine automatische Klappe oder um ein mechanisch zu bedienendes Ventil handele.*

Mit jener »automatischen Klappe« beziehungsweise dem »mechanisch zu bedienenden Ventil« spielt Jahn auf das zentrale Konstruktionselement zur Steuerung von Orgeln an: auf das Tonventil, das unterhalb der Orgelpfeifen sitzt (vgl. Abb. 6). Von einer der Pfeifen aus betrachtet (also aus der Sicht des blinden Passagiers) ist das in der Windlade befindliche Tonventil in der Tat nicht zu sehen und wird, je nach Beschaffenheit der eingebauten Traktur, beim Spiel »automatisch« elektronisch gesteuert oder vom Organisten »mechanisch bedient«.

In Unkenntnis dieser Tatsache lassen sich die »automatische Klappe« und das »mechanisch zu bedienende Ventil« auch im Sinne verschiedener, dem Deuter mehr oder weniger bewußter Formen der Interpretation deuten: Dann entspräche die aus der bewußten Auseinandersetzung mit dem Text hervorgegangene Deutung dem »mechanisch zu bedienenden Ventil«, das Jahn, da es die Orgel für den Spieler fühlsamer macht, der »automatischen Klappe« vorzog; und diese stünde für die Erwartungshaltung, mit der ein unbewußt vorgehender Deuter dem Text gegenüber steht, in der Hoffnung, dieser werde die Bedeutung von selbst offenbaren.

Das einzige, was sich einem solchen Deuter im »Rohr« von Jahnns Text offenbart, sind er und die Unzulänglichkeit seiner Deutung, die ihm in dem Augenblick bewußt zu werden droht, da er sich näher auf den Text einläßt: *Kurz entschlossen bat er den Superkargo, nachdem er diesen bewogen, sich mit den Tatsachen vertraut zu machen, ihn selber an einem Seil hinabzulassen.* Denn außer der Orgelpfeife, als die weder ich noch andere Deuter des *Holzschiffes* die »metallene Röhre« erkannten, bot diese mir damals schon und bietet sie mir und anderen auch heute noch jede Menge Raum zur Reflexion der eigenen Deutung einschließlich deren mißglückter Versuche. Ein Deuter aber, der diesen Sinn nicht einsieht, weil er wie der blinde Passagier eine wissenschaftliche Erklärung für die »Röhre« sucht, schaut am Ende genauso in sie hinein wie sein Spiegelbild im Text: *Gustav war mit einer Laterne ausgerüstet; aber er sah doch kaum mehr als er fühlte.*

Die Textstelle zwang mich dazu, mich mit meinen Gefühlen beim Deuten auseinanderzusetzen. Da es sich um Ängste handelte, die ich mir nicht eingestehen wollte, weigerte ich mich, diese zur Kenntnis zu nehmen. Bei den meisten Deutern führt die sie in der Auseinandersetzung mit dem Text immer stärker bedrängende Situation zum Abbruch der Lektüre oder der Deutung, insbesondere aufgrund semantisch so offener Textstellen wie der hier präsentierten.

Die magische Wirkung seiner Sprache, die das Tor zur Seele des Lesers öffnet, setzte Jahnn stets der Gefahr von Mißverständnissen aus. Wie seine *Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst* zeigt, die 1927 in der Zeitschrift *Die literarische Welt* erschien, war der Autor selbst sich dessen Zeit seines Lebens bewußt. Zu Beginn der *Glosse* schreibt er: *Schwerer denn je lastet auf jenen Europäern, deren Berufung es ist, das Wort zu handhaben, daß sie so selten nur es unzweideutig vermitteln können. Es steht nicht im Raum wie eine Statue, die Sätze kreisen nicht wie die polyphone Flutwelle eines Kanons.* (Jahnn 1988, 917)

Immer bedeuten die Worte des Dichters zunächst das, was der Leser darunter versteht beziehungsweise was er – wie im Falle des *Holzschiffes* – nicht darunter versteht: *Mißverständnis, Mißverständnis, Mißverständnis ist die Ernte, die in die Scheuer gefahren wird.* [...]

Was sich in neueren Dichtungen an Symbolhandlungen findet, zeigt sich fast immer als banale Neuigkeit, wenn man an ihrem Ziel vorübergeht. (Jahnn 1988, 918)

Auf diese Weise erklärte Jahnn sich 1927 die Ursache der konstatierten »Mißverständnisse« und beschreibt damit auch den Umgang zahlreicher Deuter mit den »Symbolhandlungen« des acht Jahre später entstandenen *Holzschiffes*. *Ein Grund dafür, daß unsere Besten verlassen bleiben und keinen Anhang gewinnen. Sie werden Märtyrer nicht nur an ihrer Art, die sie in die Zweiheit Revolutionär und Konservativer spaltet, sondern auch daran, daß die Sprache Chinas und Ägyptens unübersetzbar.* Die gegenständlichen Schriftzeichen der Chinesen und Ägypter erscheinen Jahnn als Ausdrucksmittel wesentlich geeigneter als die des lateinischen Alphabets: *Aus den 25 [sic] Buchstaben läßt sich kein Gegenstück zu ihren abgründigen Zeichen bilden.*

In der Tat vergegenwärtigen gegenständliche Schriftzeichen einem stärker den Logos der Worte. Sie stellen stets denselben Gegenstand

dar, können jedoch in unterschiedlichsten Zusammenhängen gebraucht werden und bedeuten somit je nach Kontext etwas anderes. Die aus Buchstaben zusammengesetzten, abstrahierenden Worte etwa der deutschen Sprache täuschen dagegen leicht über die Vielfalt der Wortbedeutung hinweg.

Wie sich zeigte, entstanden die von Jahnn beklagten »Mißverständnisse« hauptsächlich durch das Verkennen der tieferen beziehungsweise metaphorischen Bedeutung des Gesprochenen und damit auch der vielfältigen Deutungsmöglichkeiten durch sinnvolle Verknüpfung von Wort- und Satzkomponenten. Im *Tractatus logico-philosophicus* äußert sich Wittgenstein in einer Weise, die der Äußerung Jahnn's über die bessere Verständlichkeit der chinesischen und ägyptischen Schriftzeichen gleicht: 3.1431 *Sehr klar wird das Wesen des Satzzeichens, wenn wir es uns, statt aus Schriftzeichen, aus räumlichen Gegenständen (etwa Tischen, Stühlen, Büchern) zusammengesetzt denken.*

Die gegenseitige räumliche Lage dieser Dinge drückt dann den Sinn des Satzes aus. (Wittgenstein 1989, 18)

Wie all die »Dinge«, die man sieht, wenn man etwa am Schreibtisch über Büchern sitzt, stehen auch die Worte im Satz fest. Dennoch können sie vom Leser – je nachdem, in welcher Situation er selbst sich zum Beispiel gerade befindet – zueinander in Beziehung oder nicht zueinander in Beziehung gesetzt werden und damit die Bedeutung der Worte, des Satzes und sogar des gesamten Textes verändern: 3.1432 *Nicht: »Das komplexe Zeichen $\langle aRb \rangle$ sagt, daß a in der Beziehung R zu b steht«, sondern: Daß $\langle a \rangle$ in einer gewissen Beziehung zu $\langle b \rangle$ steht, sagt, daß a β aRb .*

Die mysteriöse »gewisse Beziehung« zwischen » a « und » b « wie auch das »Wesen des Satzzeichens« vermag sich der *Tractatus*-Leser zu vergegenwärtigen, wenn er für » a « die von Wittgenstein wie beiläufig erwähnten »Tische« einsetzt, die in einem anderen als dem hergestellten Zusammenhang ebensogut zum Beispiel Eßtische sein könnten. Die »Bücher« aber, mit denen die besagten »Tische« in Verbindung gebracht werden, weisen diese als Schreibtische aus, an einem von denen sitzend Wittgenstein sich zwischen den Zeilen seines Textes zeigt. Zugleich liefert er damit dem Leser (der möglicherweise ebenfalls an einem der erwähnten »Tische« sitzt) ein Spiegelbild seiner selbst.

Einen nicht minder hohen Reflexionsgrad weist die im *Holzschiff* präsentierte »metallene Röhre« auf, die allerdings nur als Spiegel funktioniert, wenn der Leser sich auf sie einläßt. Dann versteht er auch die Worte, die Jahnn in der *Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst* über die »abgründigen Zeichen« schreibt: *Ihre Entzifferung ist ein Filter, in dem die Schlüssel zum Geheimnis sich ablagern.* – (Jahnn 1988, 918)

Hier läßt sich zum besseren Verständnis eine »Kadenz« aus dem *Holzschiff* »anbringen«: Auch in dessen »Rohr lagern sich«, wie die hier vorgenommene »Füllung« zeigt, »die Schlüssel zum Geheimnis« der Bedeutung des rätselhaften Gegenstandes ab.

In der *Glosse* nennt Jahnn ein anderes Beispiel für die »Abgründigkeit« der »Zeichen«: *Man spreche und denke das Wort »Weib«. Es ist nicht eindeutig, nicht abgegrenzt; die Abstraktion ist das Kühlste, für den Dichter Unbrauchbare.* »Kühl und unbrauchbar« wie die Wandung der »metallinen Röhre«, in der sich die Gefühlskälte und Ratlosigkeit dessen spiegeln, dem die Worte des »Dichters« nichts sagen. Über den »Dichter« schreibt Jahnn: *Was soll es ihm, daß geschrieben steht, weiblicher Mensch, er will den Begriff nicht, und da er ihn ausschlägt, beruft er sich im Geist auf milde und süße Erlebnisse, die Millionen gehabt.*

So können auch dem Leser die intimen »Geheimnisse«, die er beim Lesen des Wortes »Weib« assoziiert, behilflich sein, sich dessen Bedeutung zu erschließen. Der Dichter vertraut darauf, daß der Leser sich dieses Hilfsmittels bedient. *Aber er irrt.* Denn der Leser hat häufig Hemmungen, sich seine persönlichen Erfahrungen zu vergegenwärtigen. Diese sind ihm so peinlich wie die mit dem »Weib« des »Dichters«. Er möchte weder mit dem Wort noch mit dem etwas zu tun haben, der es gebraucht; und dieser muß sich auf entsprechende Widerstände gefaßt machen: *Härten schlagen seine Absicht tot, Uneinigkeit, Strapazen des Alltags.* Will der »Dichter« vom Gebrauch »unanständiger« Worte trotzdem nicht lassen, vermag er den »Mißverständnissen«, die sein »Weib« hervorruft, nur entgegenzuwirken, indem er es semantisch öffnet: *Er macht verzweifelt Attitüden in die Luft, skandiert Silben, biegt Sätze, die den Inhalt des Worts erweitern.*

Acht Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst* gibt Jahnn im *Holzschiff* ein anschauliches Beispiel für die inhaltliche »Erweiterung« des Wortes »Weib«. Kurz

vorm Ablegen des Schiffes unterhalten sich der Superkargo und der Kapitän über den Reeder. Auf die Frage des Kapitäns, ob der Reeder sich noch an Bord befände, antwortet der Superkargo: *»Er wird in seiner Kneipe sitzen und zwei Punschgläser zugleich leeren [...] er erträgt den Augenblick der Abfahrt nicht. Die erste große Reise seines schönen Schiffes. Männer werden weich und haltlos, wenn die Braut ein anderer entführt.«* (Jahn 1959, 28)

Auf diese Andeutung der später stattfindenden mutmaßlichen Entführung seiner schönen Tochter entgegnet der Kapitän *halb scherzend, halb gedrückt*, wie es heißt: *»Das Schiff ist doch kein Weib«.*

»Dies hier ist etwas Weibliches«, widerspricht der Superkargo ganz im Sinne des Glossen-Schreibers Jahn, *»etwas an das man seine Liebe hängt.«*

Im letzten Teil von Lauffers Antwort gewinnt das zuvor erwähnte »Weibliche« eine Dimension, die es für andere als die üblichen sexuellen Konnotationen öffnet. Anstelle des semantisch naheliegenden, dem »Weib« zugehörigen Mannes steht das geschlechtsunspezifische »man«. So erhält auch die in Lauffers Äußerung über den Reeder angedeutete »Liebe« zum »Weib« eine tiefere Bedeutung. In dessen bedeutungsschwangeren »Bauch« paßt die Liebe des Reeders zum Schiff wie die des Autors und des Lesers zum gemeinschaftlich geschaffenen Werk.

Früher aber war ich taub für den reichen Klang der Worte. Es erging mir damit wie dem Leser, der dem »Dichter« Jahnns einen Deutungsvorschlag für sein »Weib« macht: *Da sagt ihm [dem Dichter] jemand, daß es eine Sprache gibt, in der die Meinung »Weib« das Zeichen des Mondes einschließt.* (Jahn 1988, 918)

Der »Dichter« muß feststellen, daß sein »Weib« den Leser kalt läßt wie eine wolkenlose Vollmondnacht. Es fließt ihm daher nicht minder kalt den Rücken hinab: *Er fühlt seine ohnmächtigen Sinne erstarren und jammert nach einer Bildersprache, die nicht Verständigung will, sondern Gemeinsamkeit, nicht einen schnellen Schluß, sondern ein weites Weltgesetz, nicht die Einengung, sondern die Fülle, die niemals sich niedrig gebärden kann, weil das gemeinste Wort noch in die Elemente greift und daher Schicksal und Sinn entleiht.*

Nicht umsonst distanziert sich Jahn hier mit leiser Ironie von dem zwischen den Zeilen gelegentlich haareraufend in Erscheinung tre-

tenden »Dichter«. Dessen Problem war Jahnn zwar hinlänglich bekannt, doch im Gegensatz zu seinem verzweifelnden Alter Ego war ihm zugleich bewußt, daß dem Leser mit dem »Mond«, den er im »Weib« des »Dichters« sieht, ein kleines Licht bereits aufgegangen ist. Denn der Mond entspricht der Übertragung des Lesers auf das »Weib«.

Nicht anders verhält es sich mit dem »Rohr« im *Holzschiff*. Leser und Deuter sind der prägenden Kraft der magischen Sprache ausgeliefert und damit stets dem blinden Passagier vergleichbar, der am Ende dieses Exkurses noch immer am Seil des Superkargos in der bedrohlichen »Weite« hängt.

Nicht zufällig ist das »Rohr« »gelbblank« (vgl. Jahnn 1959, 227) wie das »weiße Licht des Mondes«, das Gustav Zeit seines Lebens zu schaffen macht (vgl. Kapitel 3); »gelbblank« auch wie die weiße Bronze, die Jahnn für das geeignete Material zur Herstellung der Pfeifen androgyner Orgelregister hielt. *Die gebogenen Metallwände, die ihn ringsum berührten, waren ungemein glatt. Die polierte Oberfläche, die kaum Reibung verursachte, hatte ihn über das geringe Ausmaß des Rohres getäuscht.* (Jahnn 1959, 228)

Reibungslos fügt sich die Sicht des Lesers auf die Textstelle in die Sicht des blinden Passagiers auf das gelbblanke Rohr. Der mit der spiegelnden Wandung korrespondierende Zeilenzwischenraum, den man beim Lesen am Rande wahrnimmt, vermag sich »bis obenhin« mit der mühsam verdrängten Furcht zu füllen, die der Leser auf die allmählich im blinden Passagier aufsteigende überträgt.

Aufgrund dieses nicht wahrgenommenen überwältigenden Gefühls gelangt Iser in *Der Akt des Lesens* zur Auffassung, daß sich beim Lesen etwas übertrage, daß »die Zeichen sich in den Leser »hineinprojizieren« (vgl. Iser 1994, 219). Tatsächlich aber reflektiert der Text die Gefühle des Lesers lediglich so stark, daß die Situation für diesen existentiell zu werden droht: *Gewiß, er würde, wenn das Seil, das ihn von oben hielt, nachgab, durch den Kanal hinabsausen, zerschmettert unten ankommen; aber es würde doch ein im Stehen zerschmetterter Mensch sein.* (Jahnn 1959, 228)

Die Konfrontation des professionellen Interpreten mit Text und Autor vermag unter dem Gesichtspunkt möglichen Versagens schicksalhafte Ausmaße anzunehmen: *Die Schenkelknochen würden ihm*

geradwegs in den Bauch dringen, weil es kein Ausweichen gab. Der einzige Ausweg bestünde im Eingeständnis der Angst. Doch mit der wissenschaftlichen Laufbahn wäre es dann vermutlich vorbei. So leben die meisten Profis und lebte auch ich jahrelang lieber weiterhin mit dem Unbehagen, als die Auseinandersetzung zu vertiefen: *Benommen, die Hände gegen die erbarmungslosen kühlen Rundungen geklemmt, fühlte er endlich Festes unter sich.* (Jahnn 1959, 228)

Ich legte mir eine unbeholfene Theorie über die »regressiven Tendenzen« des blinden Passagiers zurecht, über dessen uneingestandene Sehnsucht nach der Mutter und den gleichzeitigen Haß auf sie. In der vorliegenden Textstelle meinte ich einen Hinweis auf mißlungene »Abnabelungsversuche« zu erkennen: *Er wagte diesem Bericht nicht zu vertrauen, rief heiser hinauf, nicht mehr vom Haltetau auszulassen.*

Mir blieb verborgen, daß ich mit dem »fötales« Deutungsversuch nur eine Metapher für meine verzweifelten Versuche prägte, mich aus der Schicksalsfalle des Werkes zu befreien, dessen Protagonist blind wie ich durch *Das Holzschiff* durch den Leib des gleichnamigen Schiffes taumelt. Statt mich in einem ungleich komplexeren Deutungsakt ein zweites Mal zu gebären, könnte ich mich noch heute zu Theweleits »nicht zuende geborenen Menschen« zählen. *Erst als er sich vergewissert hatte, er wurde hängend gehalten, entschloß er sich, mit den Füßen, die er ein wenig angezogen hatte, aufzustampfen.* Noch heute könnte ich Interpretationen schreiben, die nichts als ein den Buchseiten abgelaushtes Echo meiner persönlichen Gefühle wären. *Es gab einen dumpfen, nur halb metallischen Ton, dem ein Widerhall nachfolgte.* (Jahnn 1959, 229)

Durch die Lektüre könnte ich noch immer eintauchen in das Unbewußte, das »hinter« den Worten lauert: *Die Wandungen des Rohres, in dem Gustav stand, bebten schwach, wie von Wasser umspült. Nach oben blickend fragte er sich, ob er etwa bis unter den Schiffsboden hinabgelassen sei. Er schätzte den Anfang des Zylinders sechs oder sieben Meter über sich.*

Wenn ich des Schicksals gedenke, das Jahnn und dem *Holzschiff* durch mich hätte zuteil werden können, weil er es gewagt hatte, mich in die Unzeit und den Unraum nicht verspürter Gefühle zu führen, vermag ich mehr denn je nachzuempfinden, wie es dem blinden Passagier ergeht: *Seine Vorstellungen und Gedanken kamen ihm*

mit unbegreiflicher Dringlichkeit. Ihn ergriff Todesangst wie jemand, der im Stollen eines Bergwerkes verschüttet liegt. Er hatte sich im Übereifer ausgeliefert. Welch unkluge Eingebung, sich wehrlos zu machen!

Dieselbe Furcht, die ich heute gegenüber dem unbekanntem Leser dieser Worte empfinde, empfand ich damals gegenüber Jahnn. Ihn machte ich verantwortlich für meine mißliche Lage – und zwar um so bedenkenloser, je mehr Interpreten ein ähnliches Bild vom Autor hatten: *Wenn einer der Verdächtige, gegen den Superkargo vorgebracht, je ernst gemeint war, ein wie enthirntes Verhalten, Verstoß gegen die durchschnittlichste Vernunft, sich dem Manne in einem äußersten Fall vertrauend zu überantworten!* Wer wußte denn, was Jahnn sich für mich ausgedacht hätte, wäre er noch am Leben gewesen? *Würde man ihm gewalttätig eine Narkose aufzwingen, Keulenschläge gegen das Bewußtsein, um ihn, ein wehrloses Opfer, zu erledigen?* Dies fragt Gustav sich achtzehn Seiten, bevor das Buch zu Ende ist: *Würde der Deckel sich über ihm schließen, damit er beseitigt wäre?*

Die *Niederschrift* zeigt, daß Gustav, der sich selbst regelmäßig »wehrloser Opfer« bemächtigt, am Ende des *Holzschiffes* noch nicht »beseitigt« wird. Auch der Leser erhält durch die Schicksalsgemeinschaft mit Gustav im zweiten Teil der Trilogie zusätzliche Präsenz. Denn die Ich-Erzählung der *Niederschrift* wirkt noch spiegelnder als das in der dritten Person erzählte *Holzschiff* und vermag der Beunruhigung des Lesers weiteren Vorschub zu leisten: *Vorstellungen seiner Angst und quälende Offenbarungen vom Schicksal Ellenas mischten sich strömend; ein unaufhaltsamer, schwarzschiefer Fluß.* (Jahnn 1959, 230)

Die Zeilen des *Flusses* führen dem Leser die innere Zerrissenheit unerbittlich vor Augen: *Gustav fühlte sich nicht so sehr als er selber, denn als das namenlose Schlachtvieh, das lebend durch ein Tor hineingehet und danach unauffällig endet, schon ein zum Zerspalten bestimmter Gegenstand, wie es noch in seinen schönen Körpern unschuldig atmet.* Auch ich spaltete den im Spiegel des *Flusses* sichtbar werdenden anderen in Gestalt des Autors von mir ab. *Er zog heftig am Trageil. Und war sehr verwundert, daß er langsam ruckartig aufgezo-gen wurde.*

Wie durch ein Wunder veränderte sich mein Verhältnis zu Jahnn allmählich. Beim Schreiben der Examensarbeit wurde ich mir der projektiven Tendenzen meiner Deutung bewußt und begann zu untersuchen, inwiefern das fiktive Geschehen die Projektionen des

Lesers anzieht. *Als er, auf seine Arme gestützt, aus dem Loch hervorkroch, standen ihm dicke Schweißperlen auf den Schläfen. Er sagte: »Man sollte sich mit dem Kopf voran hinabhütern lassen; aber ich bin nicht mutig genug.«* Die Tatsache, daß Jahn den Mut hatte, *Das Holzschiff* zu veröffentlichen, durch das ihm soviel Kritik zuteil wurde, bewog mich schließlich dazu, doch noch eine weitere wissenschaftliche Arbeit über *Fluß ohne Ufer* in Angriff zu nehmen.

2.1.2.2 Die widersprüchliche Erzählsituation und ihr Beitrag zur Ungewißheit des Geschehens

In dieser Nacht noch gestand der Verlobte Ellenas dem Superkargo das Erlebnis im Kielraum des Schiffes, die Begegnung mit dem Reeder.

Es ist kein Zufall, daß Gustav nach der ergebnislosen Inspektion der von Lauffer entdeckten Röhre den Trumpf ausspielt, den er sich – wie es scheint – bis zuletzt aufgehoben hat. Infolge des mißlungenen Selbstentlastungsversuches neigt der Superkargo dazu, Gustavs Theorie von der Anwesenheit des Reeders für nicht mehr ganz unwahrscheinlich zu halten. *Gustav trug das Abenteuer ohne Beiwerk vor, erweiterte es nach und nach mit den Betrachtungen, die sich ihm hinterher damit verbunden hatten.*

Seine »Betrachtungen« zog ich zum Beleg meiner These vom Frauenhasser Jahn heran. Von der Richtigkeit meiner Deutung durfte ich um so überzeugter sein, je weniger der Autor ihr zu widersprechen vermochte. Über den Superkargo heißt es: *Es schien ihm das Verständnis zu fehlen, warum Gustav mit so viel Verbissenheit alle Fäden der Episode zusammenflocht, um eine unausweichliche Richtung, eine massive Wirkung für das Spätere herzuleiten.*

In Wirklichkeit – dies signalisiert jenes »schien« am Anfang des Satzes – erfüllt sich in der Ohnmacht des Superkargos lediglich dessen Schicksal, das offenbar vom ersten Satz an darin besteht, vom blinden Passagier und der Mannschaft überlistet zu werden und in die »Rolle« dessen zu geraten, der »am Ende allein steht« (vgl. Jahn 1959, 58).

So wurde es auch Jahns Schicksal, von den Doppelgängern des blinden Passagiers überlistet zu werden, deren Zahl Mannschaftsstärke inzwischen längst überschritten hat und deren »Anwesenheit

anbord« ebensowenig »zufällig« ist wie die Gustavs, zu dem Lauffer anfangs sagt: »Ihre Anwesenheit anbord ist zufällig. [...] Sie sind für mich etwas Unbekanntes, ein blinder Passagier. Und es muß sich erweisen, ob Sie sich zu meinem Feind entwickeln werden.« (Jahnn 1959, 57)

Im Gegensatz zum Superkargo war Jahnn sich der keineswegs »zufälligen« Anwesenheit der Leser »an Bord« bewußt, wie es auch seinem Plan entsprach, den Superkargo »am Ende« die »Rolle« dessen spielen zu lassen, der »allein steht«. Falls sich also die »blinden Passagiere« »anbord« des *Holzschiffes* zu seinen »Feinden entwickeln« sollten, würden sie sich hinsichtlich der Deutung des komplexen Geschehens zumindest vorsehen müssen.

Jenes »schien« in Bezug auf Lauffers »Verständnis« der sich anbahnenden Ereignisse deutet auch darauf hin, daß es dem Autor im Gegensatz zur Figur an »Verständnis« nicht »fehlte«. Tatsächlich »flieht Gustav die Fäden der Episode« nicht nur »mit so viel Verbissenheit zusammen«, um auf den schließlichen Untergang des Schiffes hinzuwirken – die »unausweichliche Richtung«, die »massive Wirkung für das Spätere«, die Gustav mit der Täterschaft des Reeder »herleitet«, deutet zugleich seinen eigenen »Untergang« am Ende der *Niederschrift* sowie den »Schiffbruch« voraus, den die Interpreten erleiden, die sich an den Aussagen des blinden Passagiers orientieren.

Diese erweisen sich bei näherem Hinsehen lediglich als zweckdienliche Auslegung der in Wirklichkeit wesentlich komplexeren räumlichen Verhältnisse des Schiffes: *Gustav legte zerknitterte Zettel auf den Tisch. »Der vordere und hintere Kielraum zusammen zählen fünf Spanten weniger, als in den darüberliegenden Gelassen zu erkennen sind«, sagte er mit düsterer Stimme.* (Jahnn 1959, 233)

Der von Gustav konstatierte Hohlraum läßt sich auch als untere Etage des Treppenhauses deuten, das die drei Stockwerke des Schiffes miteinander verbindet (vgl. Kapitel 2.2.3.2 und 2.4.1). Doch der blinde Passagier hat etwas Bestimmtes im Sinn: *Ihm war diese Tatsache, die bis dahin in ihm geschlummert hatte, plötzlich ungemein wichtig und gegenwärtig wie eine neue Erfindung.*

Der Superkargo vermag dem Erfindungsreichtum des blinden Passagiers gegen Ende des Romans nichts mehr entgegenzusetzen. Im Folgenden baut Gustav den »neu erfundenen« Raum mit Hilfe rhe-

torischer Mittel und logischer Schlüsse zum Versteck aus: *Er zählte die angemerkten Balken ab; fuhr lebhaft fort: »Wenn ich auch in der Schiffsbaukunst ein Laie bin, so ist mir doch nicht unbekannt geblieben, daß alle Spanten vom Kiel ausgehen. Das Holz und die einfachen Regeln der Konstruktion werden sich gewiß nicht zu einem Wunder aufschwingen, um mich zum Narren zu halten.«*

Die »Regeln« der aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtbaren »Konstruktion« sind keineswegs so »einfach«, wie Gustav sie darstellt. Im Verlauf der Lektüre »schwingen« sie sich tatsächlich zu einem »Wunder« »auf«, das einem dem Eindruck vermitteln kann, es mit einem »Narren«-Schiff zu tun zu haben.

Am 7. November 1936 schrieb Jahn an Muschg, dem er einen Durchschlag des *Holzschiff*-Typoskriptes zukommen ließ: *Dein Urteil wird das eine oder andere entscheiden, vielleicht. Aber ich fürchte mich diesmal, Dir mit dem Werk unter die Augen zu treten.* Mit dem unguuten Gefühl lag er, was Muschgs Reaktion betrifft, nicht falsch. In seine Furcht mischte sich also vorzeitig bereits Verzweiflung: *Ich fühle mich durch die Verhältnisse so sehr angegriffen, stehe in einem so ungleichen Kampf, daß ich mich vermindert fühle und bange, es möchte etwas auf das Werk eingewirkt haben.*

Die Situation des Superkargos im *Holzschiff* bestätigt diesen Verdacht. Wie dieser stand Jahn 1936 nach Beendigung des Romans weitgehend auf verlorenem Posten. Nachdem seine Laufbahn als Orgelbauer von den Nationalsozialisten beendet worden war, war er mit Muschgs Hilfe nach Bornholm emigriert und versuchte von dort aus, in Deutschland ein Buch zu veröffentlichen. Doch auch hierfür standen die Chancen schlecht, so daß Jahns Existenz seit 1933 beständig in Frage stand. Hinsichtlich des trotz widriger Umstände fertiggestellten Werkes bekennt Jahn: *Dabei kann ich mir nicht verhehlen, daß das Buch ein »echter« Jahn ist. Schon der Stoff ist ganz meine Erfindung. Die Vielheit der Personen, die eine Wirklichkeit umkreisen und sie zu deuten versuchen, diese Wirklichkeit selbst, das ist ein Teil von mir.*

Von entsprechender Ungewißheit war Jahns Lebenssituation geprägt. Davon, daß es ihm nicht immer gelang, die Stimme der Kritiker in sich zum Schweigen zu bringen, zeugt nicht nur der »ungleiche Kampf«, in den er sich, entsprechend dem Superkargo im Roman, verwickelt sah. Besonders deutlich kommt die Verunsicherung

des Autors in der um die Schuldfrage zentrierten Erzählsituation des *Holzschiffes* zum Vorschein. Sie ist von ähnlichen Widersprüchen geprägt wie die Räumlichkeiten des Schiffes: Der überwiegend personale Erzähler berichtet zwar meist aus der Sicht des von seiner Unschuld überzeugten blinden Passagiers und faßt dessen Gedanken und Beobachtungen in Worte. Durch die Wahl dieser Worte stellt er – wie anhand des Sammler-Motivs demonstriert – Gustavs Unschuld jedoch zugleich in Frage und trägt damit jener »Wirklichkeit« Rechnung, die laut Jahn von einer »Vielheit der Personen umkreist« wird.

Jahns Worte an Muschg sowie die gründliche Analyse der Erzählsituation zeigen, daß die Perspektive des Autors auf das Geschehen weit differenzierter war als die der Hauptfigur. Doch die Interpreten setzen sich bis heute über die perspektivische Komplexität hinweg und deuten das Geschehen einseitig aus der Sicht des blinden Passagiers. Über diesen heißt es: *Er schwieg. Und wartete darauf, der andere möchte einen Einwand erheben, den er dann mit Wollust zerfetzen würde.* (Jahn 1959, 233)

Doch Jahn kann gegen die Interpretationen der Deuter so wenig »einen Einwand erheben« wie der Superkargo gegen die abenteuerlichen Theorien des blinden Passagiers: *Da dergleichen nicht geschah, begann er [Gustav] wieder zu sprechen: »Es ist ein anderer Beweis dafür, daß im Kielraum ein Gelaß vorhanden ist, das sich bis jetzt unserer Erforschung entzogen hat. Da hinein mündet das Rohr, in das ich hinabgelassen war. [...] In den Abschnitt der fünf Spanten hinein ist der Reeder verschwunden.«*

Darauf überprüfen Gustav und der Superkargo die Theorie vor Ort: *Das fünfspantige Gelaß, ziemlich mittschiffs gelegen, widersetzte sich ihrem Eindringen. Nirgendwo ein Kriechloch, eine Luke. Sich öffnende Wände, wie Gustav sie beschrieben hatte – der Befund strafte den Verlobten Ellenas Lügen.* (Jahn 1959, 234)

Hiermit scheint jeglicher Verdacht auf eine anderweitige Funktion des »mittschiffs gelegenen« Raumes ausgeräumt zu sein. Doch »beschreibt« der blinde Passagier in Bezug auf das rätselhafte »fünfspantige Gelaß«, in dem der Reeder verschwunden sein soll, nicht zufällig »sich öffnende Wände«. Sie können wie »Kriechloch« und »Luke« als Elemente eines durch Stiegen verbundenen Ganges ge-

deutet werden, der Gustav anfangs in den Kielraum führt und das dortige »Erlebnis« mit dem Reeder maßgeblich beeinflusst (vgl. Kapitel 2.4.1).

Die stets nur angedeuteten Entsprechungen in den Räumlichkeiten des Schiffes lassen diese samt den darin stattfindenden Handlungen vor dem inneren Auge des Lesers verschmelzen und verleihen dem Geschehen einen darin selbst nur schwer verankerbaren Sinn. Dieser vermag nur auf der Bedeutungsebene des Geschehens konstruiert zu werden, wo dem Leser der entsprechende Raum zur Verfügung steht: *Es wäre ganz und gar verwerflich gewesen, der magischen Nachricht weiter nachzuhängen, wenn nicht errechenbar, durch Messen zu ermitteln, vergleichbar der Bahn eines unsichtbaren Planeten, der mit seiner Masse auf die Nachbargestirne wirkt, dies Ungeheuer eines verschlossenen Blockes, geradezu bedrohlich in seiner offenbaren Unverwendbarkeit und Größe, den niederen Kielraum zweigeteilt hätte.*

Zugang zu diesem »Ungeheuer« erhält man, wenn man die in der Erzählsituation geeinte, schier unvereinbar wie die beiden gegenüberliegenden Hälften des Kielraumes wirkende Wirklichkeit des Außenstehenden von der des in das Geschehen Involvierten unterscheidet. Voraussetzung hierfür ist allerdings, daß der Leser die Wirklichkeiten, aus denen sich der Erzählfluß des *Holzschiffes* speist, **in sich** eint – wie es sich beispielsweise in diesem Bericht darstellt: Denn das »Ich«, von dem hier so häufig die Rede ist, ist in Wirklichkeit eine literarische Figur, ein Konstrukt. Es entspricht dem vergangenen »Ich« nur insofern, als ich es von der Zukunft meiner augenblicklichen Existenz aus betrachte. Dennoch entsprechen die das Konstrukt gleichsam illustrierenden »vergangenen« Ereignisse der Wirklichkeit meiner damaligen Existenz mehr als die sogenannten wirklichen. Zwar ist von den Gefühlen und Gedanken, die ich den Zeilen früherer Interpretationen entnehme, tatsächlich nirgends darin die Rede. Doch in der Deutung verdichten sie sich zu einer Art Schauplatz, der zeigt, wer ich im Verhältnis zu Jahnn und dessen Werk geworden bin. Der »Schauplatz« zeigt mehr als mein damaliges oder momentanes »Ich«, er zeigt das Wesen der Auseinandersetzung.

Die »Existenz« sei ein »Schauplatz der Ereignisse«, stellte Jahnn gegen Ende der Niederschrift des zweiten Teils der Trilogie fest. Die

Formulierung beschreibt treffend die erläuterte Diskontinuität des »Ichs«, der aufgrund des zeitlichen Ablaufs eine Kontinuität des Wesens gegenübersteht. Auf sie vermag sich jeder, gleich zu welchem Zeitpunkt seines Lebens, zu besinnen. So tat es einst, als Jahn noch mit dem Ende der *Niederschrift* beschäftigt war, einer seiner besten Freunde, der Hamburger Grundschullehrer Ludwig Voß. Voß wählte in einem Feldpostbrief erstmals die Worte, die Jahn zu jener Wendung vom »Schauplatz der Ereignisse« inspirierten.

Am 19. September 1942 schreibt Voß von der Ostfront aus nach Bornholm: *Die Zeit, die unsere Empfindungen schwächt u. unsere Jugend von uns nimmt, könnte diesen Jemand, der Dein Freund war, längst ausgewischt haben.* Im Angesicht des Todes ist Voß das Gefühl für sich offenbar abhanden gekommen. Er spricht distanziert über sich und vermag sich auch die Gefühle für den Freund kaum noch zu vergegenwärtigen. Doch versichert er diesem: *Er wäre darum nicht weniger Dein Freund gewesen.* Und versichert sich dadurch zugleich eines ihm augenblicklich abhanden gekommenen Teiles seiner selbst. *Einmal werde ich nicht mehr wissen, wer ich war,* schreibt er gleich einem Todgeweihten, vor dessen innerem Auge das Leben im Bruchteil einer Sekunde vorüberzieht: *Ein Schauplatz von Begegnungen, nur in den Empfindungen summierbar.*

Glücklicherweise überlebte Voß den Krieg um einige Jahrzehnte. Erst seit 1984 »weiß« Voß »nicht mehr«, »wer« er »war«: ein »Schauplatz von Begegnungen«, unter denen die mit Jahn sich als so bedeutsam erweist, daß die Nachwelt noch heute die »Empfindungen« überblickt, zu denen Voß in dem Augenblick, als er sich Jahn darüber mitteilte, ebensowenig Zugang hatte wie ich einst zu meinen Empfindungen für Jahn.

Auch der Ich-Erzähler der *Niederschrift* als ein der Wirklichkeit nachempfunder Mensch hat nur begrenzt Zugang zu seinen Gefühlen. Jahn, der als Autor dennoch einen Weg finden mußte, diese für den Leser nachvollziehbar zum Ausdruck zu bringen, fühlte sich in dieser Hinsicht von Voß' Zeilen über das Verhältnis von Zeit und Empfindung stark angeregt. Am 22. Dezember 1942 antwortet er: *Du schreibst in Deinem letzten Brief ein Wort, das mich sehr tief berührt hat: wir, unsere Existenz, seien Schauplätze von Ereignissen.* –

Jahnn verwendet diese Wendung auch in der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* und gebrauchte sie später mehrmals bei öffentlichen Äußerungen über das Leben der Hauptfigur. Dabei fällt auf, daß Jahnn die Voß'sche Formulierung abwandelte. Eine Erklärung hierfür könnte in der später näher zu betrachtenden Schauplatzartigkeit der Ereignisse von Horns Lebensgeschichte liegen, die als Reihe schicksalhafter Begegnungen an einander ähnelnden, kulissenhaft wie das Holzschiff wirkenden Orten geschildert wird.

Derart »gefügt« präsentieren sich auch die Begegnungen und »Ereignisse« des wirklichen Lebens: »Zwischen den Zeilen« der Lebensgeschichte blitzen rote Fäden auf, welche die scheinbar wahllose Abfolge von Ereignissen zu jenem Text verdichten, der das Lebensmuster bildet. *Ungeheuerlich, diese Wahrheit auszusprechen; aber beständiger ist unser Leben und unsere Sittlichkeit nicht. Wir sind von allem Anfang an in den Raum hineingepreßt, der für uns freigelassen ist, und es ist die Frage, ob die Zeit nicht genau so eine Höhlung ist, die von Anfang bis Ende unveränderbar; daß also das Wort Schicksal den Begriff der totalen Lebenszeit enthalten könnte.* –

Einen Tag später hat Jahnn diesen Gedanken weiter ausgearbeitet. Mit folgenden Worten konkretisiert er seine Überlegung über das Wesen von Zeit und Schicksal am 23. Dezember 1942 in einem Brief an Margrit und Carl Mumm: *Die objektive Zeit, die nicht in Vergangenheit und Zukunft zerfällt (eine Gegenwart gibt es ja genau genommen nicht), enthält unser Schicksal offenbar in allen unabänderlichen Einzelheiten, und unser Körper wird nach und nach zum Schauplatz der Ereignisse bestimmt, die ihm von Anfang an vorbehalten waren.* Obwohl Jahnn's Schicksalsbegriff deterministisch ist, hat er offenbar nichts mit Vorbestimmung durch eine höhere Macht zu tun: *Es ist schwer, bei all dem an ein Prinzip zu glauben, etwa an ein göttliches oder harmonikales. Das Schicksal wird einfach zur Dimension wie der Raum.*

Es gleicht jenem in der Mitte des Kielraumes gelegenen »Ungeheuer eines verschlossenen Blockes«, der das Schicksal des blinden Passagiers und – dicht daran gefügt – das seines Autors sowie der Leser des Romans zu enthalten scheint. Doch läßt sich auf der Grundlage dieser Erkenntnis weder der zeitliche Ablauf dessen klären, was sich in der Zukunft des »wirklichen« Lebens noch um *Das Holzschiff* abspielen, noch läßt sich klären, wer von uns dabei welche Rolle spie-

len wird. Zuversicht gibt mir einzig das Wissen, daß auch zwischen uns Einklang herrscht. Der rote Faden meiner Geschichte wird durch *Das Holzschiff* mit dem anderer Leser verknüpft und dadurch zu einem Teil ihres wie des Schicksals der Menschheit, das aus der Summe schicksalhafter Verstrickungen besteht und immer wieder Ereignisse herbeiführt, die Entsprechungen in der Vergangenheit besitzen.

Die Zeit verläuft kreisförmiger, als man bei oberflächlicher Betrachtung anzunehmen versucht ist. Wenn jeder – insbesondere die, die täglich über das Leben anderer zu entscheiden haben – sich dies vergegenwärtigen würde, würden sich die Tragödien der Menschheitsgeschichte nicht so fatal häufen, wie sie es in Jahnns Augen taten, der die Vorstellung vom linearen Zeitverlauf mitursächlich für die katastrophale Weltpolitik vor und nach dem Zweiten Weltkrieg hielt.

Am 13. Oktober 1946 schreibt Jahn, nachdem er scharfe Kritik an den Nürnberger Todesurteilen geübt hat, an Mumm: – *Nein, Staatsleute scheinen aus der Geschichte nichts lernen zu können, weil sie keine Vorstellung von der Zeit haben, die ihnen die Physik nicht hat erklären können.*

Für jene »Staatsleute«, die »aus der Geschichte nichts gelernt« haben, sind die Vertreter der alliierten Besatzungsmächte nach 1945 ein repräsentatives Beispiel. Um zukünftige politische Verbrechen zu verhindern, hätten sie den blutroten Schicksalsfaden nach der Kapitulation kappen und das Recht auch von Verbrechern auf Leben und körperliche Unversehrtheit anerkennen müssen. Die Folgen der Nürnberger Fehlentscheidung sah Jahn voraus: *Ich habe leider die Gabe, die Vergangenheit mit der Zukunft verknüpft zu sehen. Vielleicht ist das der Grund, daß meine Voraussagen so – unfehlbar sind.*

Offenbar zögerte er, sich des Wortes »unfehlbar« zu bedienen. Ihm war klar, daß es größenwahnsinnig wirken könnte. Weshalb es ihm und denen, die sich nicht scheuen, dennoch so »leicht« fällt, in die Zukunft zu sehen, erklärt er: *Die Zukunft ist in der Gegenwart. Und diese Gegenwart drückt den abscheulichen Schauplatz, zu dem wir ausersehen sind als schwarzen Traumstrich aus.*

Diese Äußerung ist gleichermaßen gültig für das heute der Vergangenheit angehörende Leben Jahnns. Unser Leben ist die Zukunft, die in der Vergangenheit seines Lebens bereits gegenwärtig war. –

Muß ich nun fürchten, daß sein Schicksal mich ereilt? Oder wird es durch den Alptraumstrich meiner Feder anderen zuteil?

2.1.2.3 Der Untergang des Schiffes – Zufall oder Absicht?

Die Doppeldeutigkeit des Geschehens ermöglicht es, die Maßnahmen, die der blinde Passagier ergreift, um den Mörder seiner Verlobten zu entlarven, zugleich als Vertuschung des eigenen Verbrechen zu deuten – und mehr noch: – als dessen symbolisches Begehen.

Am nächsten Tag beugt sich der Superkargo dem Willen des blinden Passagiers und gestattet ihm, die Schottwand zu durchbrechen, um in den unzugänglichen Raum in der Mitte des Kielraumes vorzudringen. Hierbei bedient sich Gustav der Hilfe des ihm treu ergebenen Schiffszimmermannes Klemens Fitte. In seiner Einfalt und seinem Fanatismus hat dieser mit dem abgeklärt wirkenden blinden Passagier auf den ersten Blick kaum etwas gemeinsam. Bei näherem Hinsehen weist er jedoch eine unverkennbare Verwandtschaft zum Mörder der Kapitänstochter auf. Sie tut sich vor allem in Fittes Begeisterung für das gleichzeitig mit Ellenas Verschwinden aufgekommene Gerücht von »Leichen oder lebendigen Menschen« in den Frachtkisten kund. In grotesk anmutender Weise bringt Fitte das Gerücht des Kochs mit seiner persönlichen Lebensgeschichte in Verbindung und behauptet, *seine Mutter, selbstverständlich eine Hure, wäre nicht gestorben, wie er seit Jahren vermutet hatte, versteckt in einem unbekanntem Armengrab, vielleicht schon wieder umgepflügt, oder nicht begraben, präpariert, ausgeschält, Schicht um Schicht wie eine Zwiebel, Skelett, Muskeln, Blutbahn, Nervenstränge, die angefressenen Organe – auf irgendeiner Anatomie, wo Studenten das Jammerbild begrinsten; sondern als alte Ware, man wisse nicht, mit welchem ausgeklügelten Vorsatz, lebend in einer der Kisten verpackt.* (Vgl. Jahnn 1959, 189)

Diese leidenschaftliche und offenkundig von geistiger Verwirrung zeugende Mutmaßung über den Inhalt der Frachtkisten steht in deutlichem Gegensatz zu Gustavs nüchterner Bestandsaufnahme »Keine Mädchen«. Im übertragenen Sinne aber läßt sie sich mit der Beziehung des blinden Passagiers zu seinem Opfer in Verbindung bringen: Dieses ist zwar nicht seine Mutter, aber eine Frau, die er liebte wie die eigene Mutter. Diese Frau ist inzwischen zwar tot, in

der Erinnerung des Mörders daher jedoch um so lebendiger. Zwar ist Gustavs Verlobte keine Hure, von ihrem Zukünftigen aber wird sie verdächtigt, ihn mit dem Superkargo oder einem der Besatzungsmitglieder betrügen zu wollen.

In diesem Zusammenhang spricht Gustav gegenüber der Verlobten eine unmißverständliche Drohung aus. Nachdem er sie mit einem in weiblicher Blüte stehenden Baum verglichen hat, der sich bereitwillig durch den männlichen Pollen der umstehenden Bäume, spricht: den Besatzungsmitgliedern, befruchten läßt, beteuert Gustav mit zuviel Nachdruck, um glaubwürdig zu wirken: »*Ich bin nicht eifersüchtig, Ellena. Aber es gibt Äxte, die können einen Baum fällen.*«

»*Es ist abwegig*«, sagte sie mit geschlossenen Augen.

»*Daß ein Baum umgelegt wird?*« sagte er.

»*Die Entsprechung*«, sagte sie.

»*Daß man dich ermordet*«, sagte er, »*es ist eine Möglichkeit.*«

(Jahnn 1959, 115)

In den Worten des blinden Passagiers schwingen unterschwellig der Wahnsinn und der Haß mit, von denen Fittes Äußerungen geprägt sind. Auch daß der Leichtmatrose Alfred Tutein, den Gustav in der *Niederschrift* schließlich als den angeblichen Mörder Ellenas entlarvt, dem blinden Passagier die wahnwitzigen Vermutungen des Zimmermanns zuträgt, ist kein Zufall. Denn sowohl Tutein als auch die anderen Besatzungsmitglieder erweisen sich als dem unbewußten Wollen und Trachten des blinden Passagiers unterstellte ausführende Instanzen. Sie sind keine eigenständigen Charaktere, sondern Abspaltungen der Persönlichkeit des blinden Passagiers. Nirgendwo zeigt sich dies deutlicher als in der letzten, im Folgenden ausführlich analysierten Szene des Romans.

Schon die auf Gustavs Bitte um Rat vom Zimmermann vertretene Meinung, *man könne mit Leichtigkeit eine der Planken aus der Wand herauslösen. Es werde dadurch dem Schiff kein arger Schaden zugefügt werden. Das Loch wäre binnen weniger Stunden wieder zu verschließen*, weist Fitte als Instrument von Gustavs Willen aus (vgl. Jahnn 1959, 235). *Nach dieser Belehrung gab Gustav die Anweisung, ein von ihm bestimmtes Holzstück zu entfernen.* (Jahnn 1959, 236).

Doch handelt es sich, wie es auf den ersten Blick scheint, bei dem bezeichneten Holzstück keineswegs um eine Planke aus der Schott-

wand, in der Gustavs Worten zufolge der Reeder verschwunden ist. Im nächsten Satz heißt es überraschenderweise: *Er beglückwünschte sich, daß er, eigentlich unüberlegt, die der sich geräuschlos aufklappenden Wand (schleichend lautlos wie neben den hinfalligen Mauern des Schlafes war es gewesen) gegenüberliegende Seite gewählt hatte.* Um diese sonderbare, sich schon bald als fatal erweisende Entscheidung zu rechtfertigen, aber fügt Gustav in Gedanken hinzu: *So entging man der Gefahr, einen vielleicht kostbaren Mechanismus zu zerstören.*

Mit dem »kostbaren Mechanismus« bezieht der blinde Passagier sich offenbar auf den bisher nicht aufgefundenen Mechanismus zur Öffnung der angeblich in der Schottwand verborgenen Tür, durch die laut Gustav einst der Reeder verschwand. Aufgrund dieser Anspielung könnte der Leser hier zur Auffassung gelangen, Gustav habe in wohlmeinender Absicht statt der einen der beiden das Schott bildenden Wände (nämlich die mit der Geheimtür versehene) die andere, ihr »gegenüberliegende« türlose Wand zum Eindringen gewählt.

Aber warum teilt er sich darüber niemandem mit? Und warum rechnet er, wenn er an einer der Innenwände des Schiffes zugange ist, mit einem Unfall? *Es war jedenfalls ein gutes Vorzeichen, daß alle etwa nötigen Ersatzteile unmittelbar zurhand waren,* denkt er, bevor der Zimmermann mit dem Durchbruch beginnt.

Vollends verdächtig wirken die insgeheim gewälzten Gedanken des blinden Passagiers schließlich angesichts der Tatsache, daß die von Fitte bearbeitete angebliche Schottwand ähnlich massiv ist wie eine Schiffsaußenwand: *Bald erkannte man, die für die Holzwand verwendeten Planken waren ungewöhnlich dick.* Der blinde Passagier findet dies jedoch nicht ungewöhnlich. Selbst der Superkargo scheint sich dabei so wenig Böses zu denken wie die bisherigen Deuter des *Holzschiffes*, die allesamt zur Auffassung gelangten, das Schiff werde auf der Suche nach dem Reeder versehentlich zerstört. Sein Untergang am Ende des Romans sei also nur ein Unfall. Niemand brachte den Eifer, mit dem Fitte auf die angebliche Schottwand eindrischt, bisher mit einer bösen Absicht in Verbindung: *Klemens Fitte schnellte auf, langte ein Brecheisen herbei, setzte es an. Unter jämmerlichem Pfeifen und splitterndem Krachen wölbten sich die gelüpfen Bohlen vor.* (Jahnn 1959, 237)

Wohlweislich wird die Motivation von Fittes Handeln, das sich nach den Befehlen des blinden Passagiers richtet, in der Schwebelage gehalten. Über die vom Zimmermann aus der Wand gelösten Holzbohlen heißt es: *Im nächsten Augenblick, noch weiter vorgewuchtet, stürzten sie herab. Kaum, daß der Handwerker geistesgegenwärtig genug war, ihnen im Fallen eine Richtung zu geben.* Denn diese Aufgabe obliegt – im übertragenen Sinne verstanden – den Lesern: Nur sie, welche die den »Bohlen« entsprechenden Zeilen lesen, können die Handlung in die eine oder andere Richtung deuten. Blinder Passagier und Superkargo können es nicht: *Die beiden Zuschauer stürzten herzu, wichen aus, drängten sich, als die Planken ungefährlich zur Seite rutschten, wieder heran.* Doch zeigen sich die Leser des *Holzschiffes* von der Beurteilung des Geschehens ebenso überfordert wie ihre Doppelgänger im Roman. Dies offenbart ihre unpräzise Ausdrucksweise bei der Wiedergabe des Geschehens. Roswitha Schieb zum Beispiel beschreibt es in ihrer 1997 erschienenen Dissertation *Das teilbare Individuum: Körperbilder bei Ernst Jünger, Hans Henny Jahnn und Peter Weiss* folgendermaßen: *Bei der weiteren kollektiven Suche nach Ellena, während der es zu freundschaftlichen Annäherungen zwischen Tutein und Gustav kommt, wird schließlich die Schiffswand in der Annahme, einen verborgenen Innenraum zu öffnen, zerhackt, und das eindringende Wasser bringt das Schiff zum Sinken.* (Schieb, 227)

Zwar hat Schieb registriert, daß in der besagten Szene eine Verwechslung zwischen der Innen- und der Außenwand des Schiffes stattfindet, doch wie es zu dieser Verwechslung kommt und wer dafür verantwortlich ist, darüber verliert sie kein Wort.

In Bürgers Dissertation stellt sich das Geschehen noch fragwürdiger dar. Er schreibt: *Gustav glaubt an das Vorhandensein eines geheimen Laderaums, in dem er Ellena zu finden hofft.* (Bürger, 356)

Von einem »Laderaum« ist im Zusammenhang mit dem Raum in der Mitte des Kielraumes tatsächlich nirgendwo im Roman die Rede. Über die Aktion des blinden Passagiers schreibt Bürger: *Als er zusammen mit den Matrosen die Wand dieses Raums zerstören möchte, wird ein Leck in die Bordwand gerammt.*

In dieser Beschreibung des Geschehens wird die von Schieb immerhin bemerkte Verwechslung der Innen- mit der Außenwand des Schiffes nicht einmal ansatzweise thematisiert.

Beide Deutungen werden dem komplexen Geschehen am Ende des Romans nicht gerecht: *Die beiden Zuschauer stürzten herzu, wichen aus, drängten sich, als die Planken ungefährlich zurseite rutschten, wieder heran. Und starrten auf eine kaum korrodierte Kupfer- oder Bronzeplatte.* (Jahnn 1959, 237)

Dem Leser, der *Das Holzschiff* noch nicht zu Ende gelesen hat, wird sich an dieser Stelle derselbe Gedanke aufdrängen, der sich den Figuren aufdrängt: *Unausweichbar war eine Inbeziehungsetzung zum runden Bronzeschacht.* Wer den Roman mit der erforderlichen Gründlichkeit zu Ende gelesen hat, verfügt noch über eine zweite Möglichkeit der »Inbeziehungsetzung« jener »kaum korrodierten Kupfer- oder Bronzeplatte«. Einige Seiten, nachdem die Figuren auf die besagte Platte gestoßen sind, kurz bevor das beschädigte Schiff endgültig im Meer versinkt, heißt es: *Der Bug hob sich. Das lichte Grün der vom Seewasser korrodierten Kupferplatten unterhalb der Wasserlinie zeigte sich, wie ein sterbender Fisch die elfenbeinerne Bauchseite zeigt. Es war eine Bewegung voll wunderbarer, ganz unirdischer Spannung.* (Jahnn 1959, 246)

Jene »Bewegung voll wunderbarer, ganz unirdischer Spannung«, die das »Schiff« vollführt, besteht für den aufmerksamen Leser vor allem in der Erkenntnis, daß die »korrodierten Kupferplatten«, von denen hier die Rede ist, die Außenseite jener »kaum korrodierten Kupfer- oder Bronzeplatte« bilden, auf die Gustav vor dem Schiffsuntergang von innen her gestoßen ist. Dem Leser, der dies erkennt, vermag das Geschehen am Ende des Romans in einem anderen Licht zu erscheinen. Ihm wird klar, daß der blinde Passagier nicht aus Rücksicht auf »einen vielleicht kostbaren Mechanismus die der sich geräuschlos aufklappenden Wand gegenüberliegende Seite« des im Schiffsinne gelegenen Schotts, sondern die dieser gleichfalls »gegenüberliegende« Bordwand zum Durchbruch gewählt hat; und zwar nicht, um das Versteck des Reeders ausfindig zu machen, sondern um das Schiff und mit ihm den Leichnam seiner Verlobten zu versenken, der den Beweis erbrächte, daß auf dem Schiff ein Mord geschehen und einer unter den Männern der Täter ist.

Auf jene, ihm selbst offenbar nur zum Teil bewußte Absicht des blinden Passagiers deutet auch der Eifer hin, mit dem er den Superkargo von der Notwendigkeit des Wanddurchbruchs noch zu

überzeugen versucht, als dieser die Aktion aus Rücksicht auf die Fracht beenden möchte: *Er fand, man war so weit vorgedrungen, wie es zulässig war. Weitere Einbrüche zu wagen würde das Vorhaben zum Frevel machen. Man griff dann in eine Maschinerie ein, die, mochte sie empfindlich oder grob sein, ein Fachwissen voraussetzte, das allen mangelte.* (Jahnn 1959, 237)

In diesem Fall sind Lauffers Skrupel nur begrenzt im Sinne seines Schöpfers Jahnn. Denn wenn der blinde Passagier sein Vorhaben nicht zu Ende führt, offenbart sich dem Leser auch nicht die Paradoxie des infolge der Zerstörung einer Innenwand von außen hereindringenden Wassers, und damit die Paradoxie, deren Auflösung dem »fremden Virtuosen« die Durchdachtheit des Geschehens erst vor Augen führt. *Diese Bedenklichkeiten indessen steigerten die inwendige Wut Gustavs, die Bereitschaft, nichts mehr unversucht zu lassen, um endlich den Kern zu fassen.* Wie auch der Leser danach streben sollte, »den Kern« des Geschehens »zu fassen«. *Seine Verblendung war ganz ungezügelt. Er schwor, hinter jenem Metallpanzer Ellena zu begegnen. Schrie, daß nur eine dünne Schicht sie vom Verwesungsgeruch trenne.* In der Tat gerät Gustav mit jeder der im Folgenden vorgebrachten überzogenen Behauptungen in den Ruch, das Verbrechen selbst begangen zu haben: *Es sei zu begreifen, warum die Nasen der ehrenwerten Männer versagt hätten,* widerspricht er sich, der noch vor kurzem von »seinen Freunden«, den Matrosen, »Abstand nehmen« wollte, aus deren »schwülen Hirnen« das »hervorgesickert« sein soll (vgl. Jahnn 1959, 220), was der blinde Passagier hier selbst zum Besten gibt: *Eine verlötete Grabkammer, ein Schlachthaus mit metallenen Wänden. Ein Irrer oder Erzverbrecher, ein Genie des Teufels habe Ellena geraubt, um eine Mumie aus ihr zu machen. Ein Sammler weichhäutiger Statuen. – Seine Stimme überschlug sich.* (Jahnn 1959, 238)

So ereifert sich Gustav in der Manier seines geisteskranken Gehilfen Fitte. Der Superkargo kommt gegen den *Rasenden* nicht an, den er in Gustav erkennt und der nun, nachdem die Holzbohlen abgetragen sind, auch die Metallschicht hinter den hölzernen Planken durchbrechen möchte. *Der Handwerker hatte nichts anderes erwartet. Er hatte sich schon umgedacht. Er wies auf einen der drei Pitchpinebalken, den kleinsten, und bezeichnete ihn als geeignet, damit die Metallkulissee einzurennen.*

Die Tragödie nähert sich zusehends der Katastrophe. Die Buhmänner treten auf den Plan, die dem Schiff sogleich den Garaus machen: *Ohne daß jemand sie herbeigerufen hatte, waren sechs Männer zurstelle. Später stellt sich heraus, daß drei davon Matrosen sind. Sie waren aus den Spalten des Schiffes hervorgequollen. Ihr Antlitz war schwarz von Ruß und Farbe. Und schwarz wie die Tinte, mit der Gustav, die »bessere« Hälfte der sechs Unbekannten, in der Niederschrift seinen Mord dem Matrosen Tutein andichtet. Mit ihren Händen hatten sie schon den Balken, den der Zimmermann bezeichnet hatte, gelöst und auf ihre Schultern gelegt.* Es geht nun an die Ausführung des Verbrechens: *Mit rhythmischen Schritten schoben sie sich gegen die Metallplatte vor. Dumpf dröhnend fuhr der Kopf des Balkens zum erstenmal gegen das entblößte Erz.*

Doch gewährt der Erzähler des *Holzschiffes* der Gerechtigkeit halber dem Leser schon hier einen Blick auf das Gesicht des maskierten Täters, und zwar durch die Augen des Superkargos: *Georg Lauffer war es, als ob er mit einem schweren Traum ringe und nicht erwachen könne.* Aus dem Alptraum von Gustavs Gewalttat: *Er [Lauffer] blickte auf das verzerrte, ganz und gar entmenschte Gesicht Gustavs, das feucht glänzte; auf die ungerührten, teerigen Häupter der Unbekannten.* Die dem Täter dabei zur Hand gehen, wie es die Diener Gilles de Rais' taten, damit ihr Herr den Rausch der Gewalt bis zum letzten Atemzug des Opfers genießen konnte: *Die Lautlosigkeit des Vorganges, nur unterbrochen durch das schneidende Pochen eines langsam hin und her schwebenden Balkens.* Dem Geschlechtsteil des bretonischen Adligen oder seinem Dolch, der oftmals schon während der Penetration zum Einsatz kam. Darüber hinaus aber läßt sich in dem »Balken« auch der fast lautlos übers Papier gleitende Federhalter erkennen, mit dem der neunundvierzigjährige ehemalige blinde Passagier in seiner Niederschrift das hier stellvertretend am Schiffsleib begangene Verbrechen aus seiner Lebensgeschichte zu tilgen versucht: *Er glich einem riesigen Schlüssel, der ein unüberschaubar hohes Tor aufsperrn wollte.* (Jahnn 1959, 239)

Insofern als es sich bei diesem symbolträchtigen Geschehen um das Schlüsselerlebnis im Leben des Gustav Anias Horn handelt, ist jener »Balken« in der Tat der »Schlüssel«, mit dem der Leser das »unüberschaubar hohe Tor« zu der umfangreichen, sich dem *Holzschiff* unmittelbar anschließenden *Niederschrift des Gustav Anias Horn* zu

öffnen vermag. Entgeht ihm die zentrale Bedeutung des Schiffsunterganges für das zukünftige Leben des blinden Passagiers, dann entgeht ihm eine Bedeutungsdimension des Gesamtwerkes *Fluß ohne Ufer*.

Als Schlüsseltext zur Deutung der *Niederschrift* wurde *Das Holzschiff* bisher verkannt und in der Textanalyse entsprechend vernachlässigt. Fast alle bisher erschienenen wissenschaftlichen Arbeiten deuten *Das Holzschiff*, wenn überhaupt, nur mit wenigen Sätzen und widmen sich ausführlich der *Niederschrift*. Bei deren Interpretation unterläuft den Autoren der betreffenden Studien dann aufgrund ihres mangelnden Einblicks in die im *Holzschiff* deutlich zum Vorschein kommende Zwielfichtigkeit von Gustavs Charakter eine fatale Verwechslung des äußerst lebensecht wirkenden und in großem Stil lügenden Ich-Erzählers Horn mit dem Autor Jahnn.

Die einzige Arbeit, die eine mit gut dreißig Seiten etwas umfassendere Textanalyse des *Holzschiffes* enthält, ist Jochen Vogts 1970 erschienene Dissertation *Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«*. Doch beschränkt auch Vogts Arbeit sich weitgehend auf die Nacherzählung des Geschehens und eine Analyse von dessen zeitlicher Struktur. Die hier im Mittelpunkt stehende Analyse der Themen- und Motivstruktur des Textes, die den zeitlichen Ablauf der fiktiven Ereignisse inhaltlich ebenso in Frage stellt wie die Unschuld des blinden Passagiers, läßt Vogt außer acht. Im Hinblick auf den blinden Passagier ist er überzeugt: *Dessen wahre Rolle ist indes die des Detektivs; wie Ellenas Vater steht er außer Verdacht, zugleich hat er ein starkes persönliches Interesse an der Aufklärung des Falles.* (Vogt, 30)

In der Fußnote zu diesem Satz ergänzt Vogt: *Schon die Offenlegung seines [Gustavs] Bewußtseins in innerem Monolog und erlebter Rede erweist seine Unschuld.*

Die zahlreichen unbewußten Gedanken und Handlungen, von deren Existenz wir uns in den letzten Kapiteln überzeugen konnten und die zum Teil sogar in den Passagen des inneren Monologs unabhängig von Gustavs Bewußtsein ihren Ausdruck finden, nimmt Vogt so wenig zur Kenntnis wie der blinde Passagier selbst. So bleibt ihm verborgen, daß Gustav – ganz wie im Mythos von König Ödipus – zugleich der »Detektiv« und der Verbrecher ist, den er jagt, und

daß sein »persönliches Interesse« an einer Vertuschung mindestens so »stark« ist wie an »der Aufklärung des Falles«.

Wer die handlungslogisch widersprüchliche, psychologisch gesehen jedoch in sich stimmige Struktur der Erzählung zur Kenntnis nimmt, dem fallen auch die zahlreichen Versäumnisse und Lügen des scheinbar so gewissenhaften »Detektivs« ins Auge. Vogt hingegen, der sich als nicht eben gründlicher Detektiv in Sachen Strukturanalyse entpuppt, fällt auf Gustavs Täuschungsmanöver hinsichtlich des »mittschiffs gelegenen« Raumes genauso herein wie Schieb und Bürger: *Der Versuch, diesen Raum gewaltsam zu öffnen, verursacht am nächsten Morgen den Schiffbruch der »Lais«* [wie das Holzschiff in der *Niederschrift* genannt wird]: *aus dem vermeintlichen Gelaß bricht das Meerwasser unabkömmbar hervor* (vgl. H 235ff.). (Vogt, 31)

Auch Vogt geht auf die Ursachen der Verwechslung von Innen- und Außenwand mit keinem Wort ein und gelangt zum Schluß: *So bewahrt der labyrinthische Raum sein Geheimnis, seine Durchdringung scheitert und mit ihr die Entwirrung des »labyrinthischen Baus der Ereignisse«* (H 156).

Auch in dieser Hinsicht ähnelt Vogts Auffassung der von Bürger und Schieb, die ihre oberflächlichen Abhandlungen mit der Behauptung rechtfertigen, die fiktiven Ereignisse ergäben unter dem Gesichtspunkt kriminalistischer Logik keinen Sinn: *Im »Holzschiff« wird keines der Rätsel gelöst: Ellena bleibt verschwunden, der Inhalt der Ladung bzw. die Absicht des Schiffes überhaupt werden nicht aufgeklärt.* (Schieb, 228)

Auch Bürger ist der Auffassung: *Die »Lais« geht unter, die Besatzung rettet sich in die Boote, das Verschwinden Ellenas und die Beschaffenheit der Ladung bleiben ein Rätsel.* (Bürger, 356)

Die vorliegende Interpretation des *Holzschiffes* zeigt, daß sich die Rätsel dieses eigenwilligen Kriminalromans durch gründliche Analyse und psychologische Lesart durchaus lösen lassen. Durch das zum Teil paradox anmutende Geschehen bildete Jahnn auch in formaler Hinsicht die Widersprüche ab, von denen die Psyche des Mörders geprägt ist – und zu einem bemerkenswert großen Teil offenbar auch die Psyche derer, die seine Geschichte deuten.

Mit seinem Werk stellt Jahnn den Leser vor die Aufgabe, auf dem Weg der Aufdeckung der eigenen Nachlässigkeiten und (Selbst)-Täuschungsmanöver denen des blinden Passagiers auf die Spur zu

kommen. Dann können sie die Hauptfigur des Romans als Abspaltung ihrer selbst erkennen. Am 25. und 28. August 1946 schrieb Jahn an Helwig und bezog sich damit auf den von Ich-Zerfall bedrohten Erzähler Gustav Anias Horn: *Diese Auflösung in Bestandteile, in Haltlosigkeit, ja Charakterlosigkeit, schien mir der Darstellung wert. Wie sollen wir denn sonst jemals diesem Lügeneisblock Mensch nahe kommen?* –

Die Tatsache, daß so viele Leser die Lügen und Persönlichkeitsspaltung des Erzählers als solche so wenig wahrnahmen, wie er selbst es tut, zeugt vom Gelingen der ästhetischen Annäherung an den »Lügeneisblock Mensch«. Gerade der ungeheure Realismus von Jahns Darstellung hat tragischerweise bis heute verhindert, daß die Mehrzahl auch und gerade der wissenschaftlichen Leser die Qualitäten von *Fluß ohne Ufer* erkennen und entsprechend herausarbeiten.

So ist es kein Wunder, daß der »Superkargo« in dem Augenblick, als das »Schiff« samt der unenthüllten »Fracht« »dran glauben« muß, die Flucht ergreift. *Als der Superkargo gegangen war, verdoppelte sich der Eifer der Unbekannten. Der Balken pendelte schnell hin und her.* (Jahn 1959, 239)

Außer der phallischen Waffe und dem vertuschenden Federhalter des Mörders Gustav läßt sich in dem zerstörerischen »Balken« nun auch die übers Papier eilende Feder der Interpreten erkennen. *Die Stöße waren hart. Gustavs Augen glommen febril. Neben dem Gedröhn gab es plötzlich einen klingenden Scherbenlaut, wie wenn ein großer Spiegel herabfällt und zerbricht.* Der »große Spiegel« des *Holzschiffes*, in dem die Deuter desselben sich nicht erkennen und dem sie die inhaltliche Reflektiertheit daher absprechen. *Die Männer horchten auf.* Einen Augenblick lang hatte es gewirkt, als ob *Das Holzschiff* ein auch für sie bedeutsames Geheimnis berge. Da hatten sie es bereits als unspektakuläre Erzählung entlarvt, die bei der Deutung vernachlässigt werden kann. *In der gleichen Sekunde, Gustav glaubte seinen Augen mißtrauen zu müssen, stürzte blank, vergleichbar dem frischen Kamm einer anspringenden Welle, hinter der aufgeschlitzten Holzwand Wasser hervor.*

In Wirklichkeit – darauf deutet die vertrackte Formulierung »Gustav glaubte seinen Augen mißtrauen zu müssen« hin – überrascht den blinden Passagier das Eindringen des Wassers nicht. Er wie seine Doppelgänger aus Fleisch und Blut spielen ihren Part in der Tragödie um Schiff und Werk bis zum Ende und scheren sich nicht da-

rum, welch »kostbaren Mechanismus« sie »zerstören«. Denn die zerstörerische Kraft, die sie mit Fehldeutungen und Verrissen entfesseln, hat letztlich eine konstruktive Wirkung.

Zu Beginn der Fahrt steht der blinde Passagier mit seiner Verlobten vor jenem rätselhaften Schacht, der unter ihrem Bett in die Kammer mündet, und spekuliert über dessen Bedeutung, wie die Interpreten dies mit dem Geschehen des *Holzschiffes* tun. Schon ganz der Zukunft des Verbrechens verschrieben, ahnt der blinde Passagier in Bezug auf den Schacht den Haß, mit dem er sich über die Geliebte hermachen wird.

»Und die Liebe?« fragte sie. Und forderte ihn heraus. (Jahnn 1959, 45).

»Man kann darüber einiges sagen«, erwidert der blinde Passagier im farblosen Tonfall der *Holzschiff*-Interpreten, »wir erliegen ihr. Sie ist zu keinem Zeitpunkt etwas anderes als Liebe.« Aus welchem Grund auch, wenn nicht aus »Liebe«, hätten sie sich die Mühe machen sollen, ein Wort über *Das Holzschiff* zu verlieren? »Die alten Trümmer unserer Instinkte sammeln sich zu gewissen Entscheidungen. Wir sind ja Fleisch. Es gibt eine Kraft, die uns daran hindert, uns ins Meer zu stürzen.«

»Es gibt Menschen, die stürzen sich ins Meer«, antwortete sie trotzig.

Zu ihnen gehöre nicht nur ich.

2.2 Die harmonikale »Bauweise« des *Holzschiffes*

2.2.1 Das *Tor, das einsam und verlassen in einem Meere steht*. Die Entwicklung der weltanschaulichen, ästhetischen und moralischen Prinzipien Jahnn's aus dem Grundgedanken der *Glaubensgemeinde Ugrino*

Das »Schlüssel«-Erlebnis am Ende des *Holzschiffes*, das wir im Kontext der Lebensgeschichte des blinden Passagiers und der entsprechend blinden *Holzschiff*-Interpreten gedeutet haben, verweist mit den zentralen Motiven »Tor« und »Spiegel« auch auf ein Kapitel in der Lebensgeschichte des Autors, das in engem Zusammenhang mit seinem literarischem Schaffen und dem Hauptwerk *Fluß ohne Ufer* steht: Das Wirken der Glaubensgemeinde Ugrino und die ethischen und ästhetischen Ideale, dem dieses sich verpflichtet fühlte.

Jahnn gründete die als »Glaubensgemeinde Ugrino« betitelte Künstler- und weltanschauliche Gemeinschaft 1921 mit seinen Freunden Gottlieb Harms und Franz Buse. Ende der zwanziger Jahre war sie schon wieder in Auflösung begriffen und erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem veränderten Namen »Bund zur Erneuerung Ugrino E. V.« noch einmal eine zweite und letzte kurze Blüte. In diesem Rahmen kam Jahnn anlässlich des Schlußwortes zu einer Lesung aus der *Niederschrift* am 14. Dezember 1946 auf das Emblem der Glaubensgemeinde Ugrino (vgl. Abb. 2) zu sprechen, das er in den zwanziger Jahren selbst entworfen hatte: *Wenn die Gemeinschaft Ugrino mit einer Veranstaltung an die Öffentlichkeit tritt, finden Sie in irgendeiner Ecke der Ankündigung ein kubisches Tor, das einsam und verlassen in einem Meere steht.* (Jahnn 1986, 728)

Mit den Erläuterungen zu diesem »Tor«, das in seiner Wuchtigkeit an das »Ungeheuer eines verschlossenen Blockes« erinnert, der »in seiner offenbaren Unverwendbarkeit und Größe den niederen Kielraum« des Holzschiffes »zweiteilt«, nimmt Jahnn Bezug auf die Ziele, die er mit seinem literarischen Wirken verfolgte. Diese weisen eine unverkennbare Verwandtschaft zu den damals sehr fortschrittlichen Werten und Zielen der Glaubensgemeinde Ugrino auf.

Mit einer herkömmlichen Religion haben die Grundsätze der Gemeinde mit dem religiös anmutenden Namen bei näherem Hinsehen wenig zu tun. Ihr Programm liest sich eher religionskritisch, insofern, als es nicht Gott, sondern den schöpferischen Menschen ins Zentrum kultischen Handelns stellt. Diesem wird abverlangt, daß er, unabhängig von jeglichem göttlichen oder menschlichen Rat oder Hinweis, die ethisch-moralische Qualität seiner Taten und Werke einzuschätzen und sie entsprechend zu gestalten weiß.

In ihrer 1991 erschienenen Dokumentation *Ugrino, Hans Henny Jahnn oder Die Geschichte einer Künstler- und Glaubensgemeinschaft* zitieren Hengst und Lewinski den § 1 der Verfassung der Glaubensgemeinde Ugrino: »*Sie ist eine Religionsgemeinschaft und bezweckt das Erwecken einer letzte Konsequenzen umfassenden Gewissenhaftigkeit jedes einzelnen seiner Lebensführung, Lebensgestaltung und Lebensarbeit gegenüber und das Schaffen von Dingen, an die ein Wille zu solcher Gewissenhaftigkeit sich zu wenden vermag, um Gefühlklarheit und Kraft zu gewinnen.*« (Hengst/Lewinski 1991, 94)

Um eine positive Wirkung zu begünstigen, müssen ethisch-moralischer und ästhetischer Wert eines Werkes einander notwendig durchdringen. Diesem Anspruch hatten für Jahn als Gründungsmitglied nicht nur die kulturellen Aktivitäten der Gemeinde zu genügen, sondern auch seine literarischen Werke. Der Anspruch erwuchs direkt aus seiner und Harms' »Lebensführung, Lebensgestaltung und Lebensarbeit«.

Sie gründeten die Glaubensgemeinde, nachdem sie im Dezember 1918 aus dem Exil in Norwegen zurückgekehrt waren. Dorthin waren die beiden jungen Männer 1915 per Schiff gereist, um sich dem Kriegsdienst zu entziehen. Die Projekte der Glaubensgemeinde standen nach Jahnns und Harms' Rückkehr daher ganz im Zeichen der künstlerischen Erfahrungen, die sie in Norwegen gemacht hatten. Mit Schreiben, Zeichnen und architektonischen Planungen hatten die beiden in Norwegen versucht, sich mental aus der Umklammerung der Staatsgewalt zu befreien, deren Zugriff in Gestalt einer Einberufung zum Kriegsdienst selbst dort drohte. Für Jahn und Harms wurde die Kunst im Exil zur Rettung aus einer geistigen und seelischen Notlage. Dadurch wurde sie in den Augen der jungen Männer schließlich auch zum Hoffnungsträger für die Zukunft Deutschlands nach dem Krieg. Mit den im Rahmen der Glaubensgemeinde geplanten Projekten, die sich an Werten wie Gewaltlosigkeit und geistiger sowie emotionaler Freiheit orientierten, hofften Jahn und Harms einen Beitrag zur Veränderung der Denk-, Empfindungs- und Urteilsweise der Gesellschaft leisten zu können.

In Norwegen hatte Jahn den Staats- und Kirchengewalt anprangernden *Pastor Ephraim Magnus* geschrieben, dort entstand auch das im Nachlaß erschienene Romanfragment *Ugrino und Ingrabanien*, das der Glaubensgemeinde Name und Emblem verlieh und in dem das zentrale Motiv der Schiffsreise vorgebildet ist. Dieses spielt nicht nur in Jahnns literarischem Schaffen, sondern auch in seinem Leben immer wieder eine bedeutende Rolle.

In *Ugrino und Ingrabanien* flüchtet sich die Hauptfigur an Bord eines Schiffes in eine Welt, die durch ein im Meer stehendes Tor erreichbar ist. In dem viele Jahre später entstandenen *Holzschiff* scheint es noch angedeutet zu sein. Über den Holzbalken, mit dem die Männer im Kielraum den Durchbruch wagen, heißt es – wie schon einmal

zitiert –: *Er glich einem riesigen Schlüssel, der ein unüberschaubar hohes Tor aufsperrten wollte.* (Jahnn 1959, 239)

Dieses »Tor« führt zum einen in Horns Niederschrift, in der dieser sein Leben nach dem Schiffbruch schildert, als er stets auf der Flucht vor der Polizei ist. Zum anderen führt es in *Die Niederschrift*, in deren Niederschrift sich Jahnn flüchtete, nachdem er ein zweites Mal mit dem Schiff aus Deutschland – dieses Mal nach Dänemark – hatte fliehen müssen und nachdem *Das Holzschiff* als Publikation gescheitert war.

Dennoch zeugen weder das Romanfragment *Ugrino und Ingrabani* noch *Die Niederschrift* von einem politischen Desinteresse Jahns oder einer Gleichgültigkeit in Bezug auf die Ereignisse, die sich während seiner Emigration in Deutschland und Europa abspielten. Die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* ist kein Produkt innerer Emigration, wenngleich dem Werk *die weltpolitischen Katastrophen, die die Zeit seiner Entstehung beherrschten, kaum anzumerken* sind, wie Bürger in seiner Dissertation bemerkt (vgl. Bürger, 300). Mittelbar, durch die psychologische Analyse des Gewalttäters Gustav Anias Horn, der sich seiner Schuld so wenig bewußt ist, wie es die nationalsozialistischen Verbrecher waren, wird der Bezug des Werkes zu den »Katastrophen« der Zeit dennoch deutlich. Als Zeitbezug läßt sich auch werten, daß Jahnn die Täterschaft seiner Figur nicht offensichtlich machte. Die Diskretion der Darstellung ist nicht aus der Not geboren. Es kam Jahnn vor allem darauf an, das Allgemeine menschenverachtender Denkweisen herauszuarbeiten und damit vielleicht einen Weg an der Zensur vorbei zum deutschen Publikum zu finden.

Da Bürger die Täterschaft des blinden Passagiers nicht realisiert hat, nimmt er auch die politische Dimension von Jahns Arbeit an *Fluß ohne Ufer* nicht wahr. In seinen Augen hat Jahnn sich mit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft seit der Machtergreifung 1933 nur noch privat auseinandergesetzt: *Abgesehen von brieflichen Äußerungen, versiegte Jahns öffentliche Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus nach der Etablierung des neuen Regimes, was angesichts seines politischen Engagements in den letzten Monaten der Weimarer Republik überrascht.*

Im letzten Kapitel seiner Arbeit gelangt Bürger schließlich zu folgender Bewertung von Jahnns Verhalten im Dritten Reich: *Mitunter verstörend ignorant gegenüber den politischen Großereignissen, den Schrecken des Nationalsozialismus und des Krieges, arbeitete er an seinem Lebens-Werk weiter.* (Bürger, 351)

Von der »verstörenden Ignoranz«, die er Jahnnt attestiert, ist Bürgers eigenes Urteil geprägt, das sich nicht nur hinsichtlich Jahnns Berufstätigkeit als anmaßend erweist. Auch den Schwierigkeiten der damaligen Lebenssituation trägt Bürger in seiner Bewertung begrenzt Rechnung und zeichnet von Jahnnt mitunter das Bild eines politischen Opportunisten.

So zitiert er beispielsweise aus einem Brief, den Jahnnt knapp ein Jahr vor der Machtergreifung an den Schriftsteller Ernst Johannesen schrieb und in dem sowohl Jahnns kritische Haltung gegenüber den Nationalsozialisten als auch seine Furcht vor politischer Verfolgung zum Ausdruck kommt: *»Der Nationalsozialismus nun hat biologische Gesichtspunkte seinen Geist-ausdeutungen unterlegt, die notwendigerweise früher [oder] später in eine entsetzliche Katastrophe führen müssen. Man kann nicht den nationalen Gedanken hochhalten, wenn es Giftgase gibt. Sicherlich stehe ich mit einem solchen Schlagwort ziemlich allein, wenn ich es so formuliere. [...] Ich unterschätze die Macht des Nationalsozialismus in keiner Weise, denn der liebe Gott ist bekanntlich immer auf Seiten der Kanonen. Ich habe sogar eine entsetzliche Angst, eine Angst persönlicher Art, und eine Angst für die Allgemeinheit, weil ich trotz heftigen Grübelns eine wirksame Abwehr der Majorität gegen die Minorität nicht sehe.«* (Vgl. Bürger, 300f.)

Jahnns Angst war durchaus begründet, denn zur gleichen Zeit trat er – wie Bürger vor dem Brief-Zitat selbst bemerkt – bereits zum zweiten Mal als Redner gegen die immer mächtiger werdende nationalsozialistische Bewegung auf, und zwar bei einer Protestveranstaltung der Radikaldemokratischen Partei (vgl. Bürger, 297). Aus diesem Grund mußte Jahnnt nach der Machtergreifung mit politischer Verfolgung rechnen. Bürger aber findet Jahnns Rückzug aus dem öffentlichen politischen Leben im Anschluß an die Machtergreifung nicht nur »überraschend« (vgl. Bürger, 300). Er stellt auch in Frage, daß die Angst das alleinige Motiv von Jahnns Rückzug war. Direkt im Anschluß an das sich in deutlichen Worten gegen den Nationalsozialismus richtende Jahnnt-Zitat schreibt er: *Demgegenüber scheint sein*

Verhalten unmittelbar nach der Machtübernahme ganz im Zeichen einer mitunter strategischen Vorsicht und der erwähnten »entsetzlichen Angst« gestanden zu haben. (Bürger, 301)

Offenbar hält Bürger Jahnns »Vorsicht« für größtenteils nicht »strategisch«, sondern für das Produkt einer nicht näher charakterisierten Sympathie für die Nationalsozialisten: *Jahnns scheute vor jeder unmittelbaren Konfrontation mit den neuen Machthabern zurück und hoffte sogar, über kurz oder lang doch noch von ihnen anerkannt zu werden, ohne daß dieses abwartende Verhalten eine Verbesserung seiner Lage herbeiführte.* (Bürger, 301)

Daß Bürger mit Jahnns Hoffnung auf »Anerkennung« durch die Nationalsozialisten dessen Hoffnung meint, sich »mit den neuen Machthabern« arrangieren, um weiter in Deutschland publizieren zu können, wird erst zehn Seiten danach deutlich. Dort belegt Bürger die sich am Ende als vergeblich herausstellenden Hoffnungen Jahnns mit einigen Briefzitate (vgl. Bürger, 311-317). In Unkenntnis dieser Tatsache vermag der Leser aufgrund von Bürgers Ausführungen auf Seite 301 den Eindruck zu gewinnen, als habe Jahnns nach 1933 seine Bedenken gegen das Nazi-Regime aufgegeben: *In seiner ambivalenten Haltung dem Hitler-Regime gegenüber stellte er keine Ausnahme dar.* Als Beispiel für einen Schriftsteller in vergleichbarer Situation führt Bürger sodann Benn an, der anfangs sowohl propagandistisch wie später auch als Feldarzt für das Nazi-Regime tätig war. Jahnns aber zog weder für die Nationalsozialisten in den Krieg noch propagierte er jemals die nationalsozialistische Ideologie. Wie Bürger selbst, wiederum Seiten später erst, einschränkend bemerkt, *wehrte sich Jahnns [sogar] vehement gegen Parteigänger wie Gottfried Benn* (vgl. Bürger, 311).

Auch stellt Bürger nirgendwo in seiner Dissertation fest, daß Jahnns öffentliche Kritik am Nazi-Regime nicht hätte üben können, ohne seine und die Existenz seiner Angehörigen zu gefährden. Zwar bemerkt er: *Zumindest im ersten Jahr nach der Machtübernahme war eine Verhaftung Jahnns durchaus möglich, wenn nicht sogar wahrscheinlich.* (Bürger, 309)

Statt Verständnis für Jahnns Furcht zu zeigen und sie als entscheidendes Motiv seiner Handlungen in der Zeit des Dritten Reiches anzuerkennen, hält Bürger auch in diesem Zusammenhang einen

Wunsch Jahnnns nach Anerkennung durch die Machthaber für ausschlaggebend: *Doch trotz seiner Ängste gab er die Hoffnung auf ein Entgegenkommen der deutschen Behörden nicht auf, weshalb er sich nicht exponieren wollte und es ablehnte, in einem Exilverlag zu publizieren.*

Dies wäre niemals möglich gewesen, ohne daß Jahnn die deutsche Staatsbürgerschaft aufgegeben und das Land verlassen hätte. Letzteres tat Jahnn 1934 auch, indem er sich mit seinen Angehörigen auf das dänische Bornholm flüchtete, wo er mit finanzieller Unterstützung Muschgs einen Bauernhof erwarb. Der bis 1940 von ihm selbst bewirtschaftete Hof bot ihm und seinen Angehörigen einschließlich seiner jüdischen Geliebten Judit Kárász fortan Zuflucht. Auch als im Frühjahr 1940 die Deutschen in Dänemark einmarschierten, blieb der Hof Bondegaard für Jahnn und seine Angehörigen ein Refugium. Denn Jahnn besaß noch immer die deutsche Staatsbürgerschaft und war damit kein vom dänischen Staat anerkannter Emigrant. Als solcher wäre er von den Deutschen in Dänemark ab 1940 gnadenlos verfolgt worden.

Als Emigrant beziehungsweise politischer Flüchtling wurde vom dänischen Staat in den dreißiger Jahren nur anerkannt, wer (etwa als Jude oder Kommunist) politische Verfolgung nachweisen konnte oder sich öffentlich gegen das Nazi-Regime aussprach. Politische Verfolgung konnte Jahnn nicht nachweisen. Öffentlich zur Regime-Gegnerschaft bekennen wollte er sich jedoch nicht – auch nicht, als er vor der deutschen Besatzung vom dänischen Staat mit der Begründung ausgewiesen wurde, er sei kein politischer Flüchtling. Jahnn informiert Muschg am 14. März 1935 anlässlich seiner Ausweisung aus Dänemark: *Ich könnte meine Stellung hier sofort festigen, wenn ich mich in irgend einer Form gegen den jetzigen deutschen Staat aussprechen würde. Aber das kann ich nicht. Und ich will es auch unter keinen Umständen. Jedes andre Schicksal ist mir lieber, als das eines wirklichen Emigranten.*

Dieses hätte ihn und seine Angehörigen 1940 zweifellos erneut in die Flucht getrieben und damit auf eine Reise mit ungewissem Ausgang, wie sie uns heute von zahllosen Emigranten-Schicksalen bekannt ist. Welche Gefahren und Strapazen mit der Emigration verbunden waren, ließ sich bereits Mitte der dreißiger Jahre erahnen, wenn man, wie Jahnn, damit rechnete, daß das europäische Macht-

gefüge durch die Nationalsozialisten in absehbarer Zeit erschüttert werden würde. Jahn *prognostizierte* bereits 1933 *einen bevorstehenden Krieg*, wie Bürger anmerkt (vgl. Bürger, 311), und fürchtete, daß die nationalsozialistische Aggression den Deutschen zum Verhängnis werden könnte (vgl. Brief vom 20. Juni 1933).

Trotz dieser und zahlreicher anderer distanzierender Äußerungen Jahnns ist auch Schweikert, der Herausgeber der Hamburger Ausgabe, dem der ehemalige Mitarbeiter Bürger in seiner Dissertation für *Unterstützung und Kritik* dankt (vgl. Bürger, 367), der Auffassung: *Jahnns und des Dritten Reiches Haltung zueinander kann man wohl als einen beiderseitig ungeklärten Zustand bezeichnen.* (Schweikert 1986, 962)

Unter anderem begründet er seine Auffassung im *Nachwort* zu *Fluß ohne Ufer* mit Jahnns Weigerung, als Emigrant die deutsche Staatsbürgerschaft aufzugeben zu haben: *Nach 1938 besaß er im rechtlichen Sinne den Status eines Reichsdeutschen im Ausland, ließ sich also weder als Flüchtling anerkennen, noch erstrebte er gar die dänische Staatsbürgerschaft.* (Schweikert 1986, 963)

Dabei bezieht Schweikert sich auf die oben zitierten Sätze aus dem Brief vom 14. März 1935, geht jedoch mit keinem Wort darauf ein, daß sich Jahnns Entscheidung gegen die dänische Staatsbürgerschaft im Hinblick auf die Zukunft als äußerst vernünftig entpuppte. Stattdessen zitiert Schweikert einen Satz, den Jahn direkt im Anschluß an die oben zitierten Sätze vom 14. März 1935 schrieb und der seine Entscheidung gegen die dänische Staatsbürgerschaft als Ergebnis einer offenkundig nationalsozialistischen Gesinnung erscheinen läßt: *Ich weiß auch, daß zum wenigsten mein literarisches Schaffen so sehr deutsch und nicht jüdisch ist, daß ich größeren Widerhall im Auslande niemals finden werde.*

Mit der Einschätzung, daß er mit seiner Literatur »größeren Widerhall im Auslande« wohl nicht gefunden hätte, lag Jahn zwar richtig. In Deutschland wollte man, wie sich bald schon zeigte, von seiner Literatur jedoch ebensowenig wissen. Abgesehen davon handelt es sich bei dieser Bemerkung zweifellos um eine antisemitische Äußerung und nicht die einzige ihrer Art, die sich in Jahnns umfangreichem Briefwechsel, zum Teil schon seit Beginn der zwanziger Jahre findet (vgl. Bürger, 121).

Doch lediglich auf den ersten Blick verbinden diese Äußerungen Jahnns gesinnungsmäßig mit den Nationalsozialisten. Denn sie stehen – wie auch Bürger bemerkt – im Widerspruch zu Jahnns persönlicher Lebensführung: *1931 klagte er in einer Rede den zu leichtfertigen behördlichen Umgang mit nationalsozialistischen Gewalttätern an. Nach 1933 brach er zu keinem seiner jüdischen Freunde und Bekannten den Kontakt ab [...] und durch Jahnns Liebesbeziehung mit der ungarischen Jüdin Judit Kárász, die jahrelang bei ihm auf Bornholm lebte, war seine Situation während der deutschen Besetzung Dänemarks nicht ungefährlich.* (Bürger, 122)

Was im Klartext nichts anderes als lebensgefährlich heißt. Einmal abgesehen davon, daß Jahnns eine Jüdin liebte und für sie sein Leben riskierte, spielten seine gelegentlichen antisemitischen Äußerungen aber auch in seinem öffentlichen Leben keinerlei Rolle. Es handelt es sich um nie mehr als einige, stets an Freunde oder Bekannte nicht-jüdischen Glaubens gerichtete Zeilen und – auf das Ganze seines hunderte Seiten umfassenden Briefwechsels gesehen – um insgesamt nicht mehr als ein paar Seiten. Dadurch werden die »antisemitischen Ausfälle«, wie Bürger sie treffend bezeichnet (vgl. Bürger, 123), zwar nicht unbedenklicher, doch sind sie auch auf keinen Fall als repräsentativ für Jahnns weltanschauliche und politische Haltung zu betrachten.

Dennoch wirft Bürger in seiner Dissertation die Frage auf, ob Jahnns ein Antisemit gewesen sei (vgl. Bürger 121) und zitiert die besagten Äußerungen unverhältnismäßig häufig, offenbar um seine Auffassung von Jahnns »ambivalenter Haltung dem Hitler-Regime gegenüber« zu stützen. Daß Jahnns es trotz gelegentlicher antisemitischer Anwandlungen unterließ, sich öffentlich gegen Juden auszusprechen, um sich etwa den Machthabern anzubiedern, spielt für Bürger bei der Beurteilung von Jahnns Verhalten eine untergeordnete Rolle. Auch Schweikert, der Bürger bei der Arbeit an der Dissertation unterstützte, bedient sich der antisemitischen Äußerungen und Bekenntnisse Jahnns zu seiner Identität als deutscher Staatsbürger, um seine Auffassung vom »beiderseitig ungeklärten Zustand« zwischen Jahnns und dem Dritten Reich zu belegen. Im Zusammenhang mit der Frage nach Jahnns fortwährender deutscher Staatsbürgerschaft zitiert Schweikert noch einen anderen Satz aus dem Brief vom 14.

März 1935, in dem Jahnn Muschg begründet, warum er die deutsche Staatsbürgerschaft bisher nicht aufgegeben habe: »[...] *ich habe mich niemals gegen Deutschland festgelegt, einmal, weil ein so weitgehender Schritt meiner Überzeugung widersprochen hätte, zum andern, weil ich nicht mehr fanatisch genug bin, auf meiner Anschauung zu bestehen, soweit es sich um höchst allgemeine politische oder staatliche Institutionen handelt.*« (Vgl. Schweikert 1986, 362f.)

Wenngleich Jahnn hier angibt, zum Teil aus »Überzeugung« deutscher Staatsbürger geblieben zu sein, aus dem Satz geht zugleich unverkennbar hervor, daß Jahnn seine »Anschauung« im Widerspruch zur nationalsozialistischen sah, sie jedoch der Sicherung seiner Lebensumstände unterordnete und damit nicht nur »mitunter« (vgl. Bürger, 301), sondern überwiegend strategisch dachte und handelte.

Für den Fall seiner Ausweisung aus Dänemark im Jahr 1935 bedeutet dies, daß Jahnn für drei Monate ohne Familie nach Deutschland zurückkehrte und unterdessen versuchte, im dänischen Justizministerium mit Hilfe einflußreicher Bekannter ein Sonderaufenthaltsrecht für sich zu erwirken, das durchzusetzen ihm schließlich auch gelang.

In Anbetracht der Gefahr, in der Jahnn seit 1933 schwebte, kann man ihm die Weigerung, öffentlich Stellung gegen das Nazi-Regime zu beziehen, und das auf den eigenen Vorteil bedachte Handeln nicht verdenken. Kurz nach der Machtergreifung wurden Hetzartikel gegen ihn veröffentlicht, er wurde polizeilich überwacht: In seiner Hamburger Wohnung erschienen mehrfach Beamte der Sonderpolizei, was ihn schon 1933 für einige Wochen ins dänische Exil trieb, wo die Schriftstellerin Karin Michaelis ihn auf der Insel Thurø bei sich aufnahm. Die Ankunft Brechts, der mit seinen Angehörigen ebenfalls Zuflucht bei Michaelis fand, nahm Jahnn allerdings zum Anlaß, Thurø zu verlassen, um sein vorläufiges Exil bald schon zu Muschg in die Schweiz zu verlegen. Seiner Frau Ellinor teilt Jahnn am 29. Mai 1933 von Thurø aus mit: *Es naht der Tag, wo B. hier eintrifft. Bis dahin muß ich hier fort sein, weil ich sonst in den Strudel hineingezogen werde.*

Schweikert beschreibt Jahnn's Verhalten in seinem *Nachwort* folgendermaßen: *Er vermeidet jede Beziehung zu exilierten Schriftstellern – ob-*

wohl er im April/Mai 1933 selbst kurzfristig Zuflucht bei Karin Michaelis auf Thurø gefunden hatte, scheint er nach seiner Übersiedlung nach Bornholm keinerlei Kontakt zu ihr mehr aufgenommen zu haben, ebenso wenig wie zu Brecht, dem prominentesten deutschsprachigen Schriftsteller, der in jenen Jahren Dänemark zu seinem Exil gewählt hatte. (Schweikert 1986, 981)

Daß Jahnn der Kontakt zu Brecht und Michaelis während der NS-Zeit tatsächlich hätte schaden können, räumt Schweikert weder an dieser noch an anderer Stelle ein. Er erwähnt auch nicht, daß Jahnn den Kontakt zu Brecht nach dem Krieg wieder aufnahm und es keinerlei Hinweise darauf gibt, daß Brecht, der Jahnn nach wie vor schätzte, diesem das Verhalten während der NS-Zeit verübelte.

Auf Thurø wurde Jahnn auch auf die Postüberwachung aufmerksam, der seine Briefe seit 1933 unterzogen wurden. Daß ihm dies Angst machte und er sich in seinem Schreibverhalten umgehend darauf einstellte, macht schon das erste Dokument deutlich, in dem er sich über die Überwachung äußert. Auf einer Postkarte vom 13. Mai 1933 an seine Schwägerin Sibylle Harms, genannt Monna, die mit Jahnn's Frau und den Kindern in Hamburg geblieben war, finden sich folgende Sätze: *Liebe Monna, Dank für die Sendung vom 5./ 6. Mai. An David [einen von Jahnn geschätzten jüdischen Mitarbeiter des Ugri-no-Verlages] werde ich schreiben. Von Metz [wo Jahnn einen seiner letzten Aufträge als Orgelsachberater wahrgenommen hatte] soll Euch Geld zugehen. Hoffentlich erfüllt es sich. Der Brief war geöffnet. Das Leben hier ist ungeheuer billig. Ellinor sollte doch einmal kommen und sich ein wenig erholen.*

In der Gestalt abgehackter Sätze geht der Kartentext weiter und verrät kein Wort über die desolate Verfassung, in der Jahnn sich damals um so mehr befand, als er fürchten mußte, seine Angehörigen, die finanziell von ihm abhängig waren, mit ins Unglück zu stürzen. Auch ein weiterer Brief aus Thurø vom 15. Mai 1933 an Muschg, den Jahnn kurz zuvor erst kennengelernt hatte, dokumentiert Jahnn's Bewußtsein, überwacht zu werden, und zwar über die Briefe, die er selbst schrieb wie auch über diejenigen, die er empfing:

Lieber Herr Doktor,

ich hoffe, Sie haben meinen ersten Brief von hier erhalten. Da die Post nach der Schweiz über Deutschland befördert wird, kann ein Brief immerhin ver-

loren gehen. Die meisten Briefe, die ich aus Deutschland erhalte, sind geöffnet, das heißt, sie kommen hier aufgerissen, nicht einmal zugeklebt, an.

Wie stark Jahnns Verhalten als Briefschreiber in der NS-Zeit von der Postüberwachung beeinflusst war, ist noch nicht erforscht. Ob die Überwachung dauerhaft war und inwiefern Jahnns sie beispielsweise dazu genutzt hat, um die Überwacher von einer nicht vorhandenen deutschland- und regimetreuen Gesinnung zu überzeugen, sind Fragen, die nur unter Zuhilfenahme historischer Forschungen und näherer Untersuchung der noch vorhandenen Originaldokumente zu beantworten sind. Die inhaltliche Analyse gibt immerhin schon zu erkennen, daß Jahnns beispielsweise Beziehungen zu namhaften Künstlern und Kulturschaffenden während der NS-Zeit gelegentlich erwähnte, um Übergriffe auf seine Person zu verhindern (z. B. ein Brief vom 19. März 1933 an die Hamburger Polizei). Nach Kriegsende äußerte sich Jahnns im Bewußtsein, daß es mit der Überwachung endlich ein Ende hatte, um so unverblümt darüber. Am 19. August 1946 schreibt er an Heinrich Christian Meier, ein ehemaliges Mitglied der Glaubensgemeinde Ugrino:

Lieber Heinrich Christian Meier,

Antworten sind abhängig vom Willen der Zensur. Und der Inhalt der Zeilen wird ungeschmeidig, weil ein unbekannter Dritter mitliest. Es sind nicht 8 Jahre her, daß Sie mir schrieben. Ich erhielt Ihren Brief, den Sie als SS-Soldat verfaßten; trotz einiger übergestrichenen Worte war es uns gewiß, daß Sie sich in einer Strafkompagnie befanden.

Ogleich sie zahlreiche Briefe Jahnns aus der NS-Zeit zitieren, ziehen Schweikert und Bürger nirgendwo in Erwägung, daß die regimetreue Gesinnung, die Jahnns in seinen Briefen mitunter an den Tag legt, wie auch ein Teil seiner antisemitischen Äußerungen durch die Zensur motiviert gewesen sein könnten. Bürgers und Schweikerts Umgang mit Jahnns Briefen erweist sich schon unter diesem Gesichtspunkt als fragwürdig. Darüber hinaus ist ihre Jahnns-Darstellung gekennzeichnet von erschreckend wenig Einfühlungsvermögen in einen Menschen, der sich in einer Situation, in der es unmöglich war, sich richtig zu verhalten, darum bemühte, dies zu tun, und daran scheitern mußte. Denn sein Leben und das seiner Angehörigen konnte er nur um den Preis eines Mitläufertums retten, das ihm im Grunde verhaßt war und das er nach dem Krieg gelegentlich auch

bereute. Hiervon zeugt ein Brief vom 25. Juli 1959 an Helwig. Drei Monate vor seinem Tod schreibt Jahn, der aufgrund seiner miserablen Lebensbedingungen von tiefer Resignation und einer massiven Schreibkrise ergriffen war: *Ich kam gestern dazu, einen Stapel Papiere aus dem Jahre 1934 durchzusehen: Briefe, Dokumente, Zahlungsbefehle, amtliche Verlautbarungen, Ausweisungen, Versuche, dennoch in Deutschland Geld verdienen zu können. Ich mußte mich erbrechen wegen meiner eigenen Schwäche damals, meiner Angst, meinen Versuchen durchzukommen – wegen dieser verloderten Kraft, mit der ich wie ein Gauner durch Lügen, Betrug, Untertänigkeit, Verleugnung meiner selbst dem Prozess des Zermahlenwerdens zu entgehen versuchte. Und es wäre besser gewesen, ich hätte dem Schicksal die Stirn geboten, statt zu versuchen, ihm durch die Beine davon zu schlüpfen.*

Sowohl Schweikert zitiert diese Textpassage in seinem Beitrag *Hans Henny Jahn* zu Corinos Sammelband *Genie und Geld. Vom Auskommen deutscher Schriftsteller* als auch Bürger in der *Einleitung* zu seiner Dissertation. Doch kommentiert Schweikert das erschütternde Urteil Jahnns über sich selbst mit keinem Wort und widmet sich sodann ausführlich Jahnns »laxer Zahlungsmoral« (vgl. Schweikert 1987, 449f.). Bürger hingegen bemerkt im Anschluß an die besagte Textpassage: *Während er diese Bilanz zieht, kann Jahn nicht ahnen, wie wenig Zeit ihm tatsächlich noch bleibt.* (Bürger, 12)

Und gibt dann immerhin zu bedenken: *Hätte er sich 1934 und in den Jahren danach wirklich anders verhalten können? Oder erscheint ihm das erst durch den großen zeitlichen Abstand so, aus der Perspektive des Zurückschauenden?*

Die Art und Weise, in der Bürger diese Frage später beantwortet, läßt den Schluß zu, er sei der Meinung, Jahn hätte besser sein Leben geopfert und auf die Niederschrift von *Fluß ohne Ufer* verzichtet. Bürgers editorische Mitarbeit an der Hamburger Ausgabe wäre damit allerdings so obsolet geworden wie die Arbeit von Schweikert, der die Romantrilogie offenbar allein aufgrund ihres ästhetischen Wertes 1986 neu herausgab.

Beide Herausgeber verkennen die politische und moralische Dimension dieses Werkes. Es ist, was die in der Ugrino-Verfassung verlangte Gewissenhaftigkeit betrifft, nicht weniger anspruchsvoll als alles, was Jahn bis dahin in Angriff genommen hatte. Dabei wußte er

bereits in den zwanziger Jahren um die Gefahr, daß Menschen, die den Wert der Ugrino-Projekte nicht zu würdigen wissen, der Organisation unweigerlich ihren Stempel aufdrücken, sofern man sie nicht von vorne herein daran hindern würde. Daher legten die Gründungsmitglieder in den Statuten der Gemeinde fest, daß es zwei Kategorien von Mitgliedern geben sollte.

In seiner Besprechung von Bürgers Dissertation für die Zeitschrift *Literaturen* bemerkt Reiner Stach sichtlich befremdet, der *Sektengründer* Jahnn habe in der Glaubensgemeinde Ugrino *naiv-brutal zwischen Wissenden und Willigen* unterschieden (vgl. Stach 2003, 52 u. 54). Sieht man sich die Kategorie der »Willigen« im § 28 der Verfassung näher an, wird rasch deutlich, wie Stach zu seinem Urteil gelangt: *In den Willigen appelliert die Verfassung an jene, die um den »Schiffbruch« wissen, den »unsere Kultur« erlitten hat, die aber zagend und zögernd sind und vor dem endgültigen Schritt zu Ugrino noch zurückschrecken.* (Hengst/Lewinski 1991, 101)

Diese Beschreibung erweist sich in Bezug auf die Art und Weise, in der Stach und Bürger Jahnn begegnen, als recht zutreffend. Auch sie leugnen nicht ein gewisses, von »Zagen und Zögern« begleitetes Interesse, »schrecken« vor »dem endgültigen Schritt« einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit Jahnn's »Lebensführung« und »Lebensarbeit« jedoch »zurück«. In ihren Augen hat er den »Schiffbruch« erlitten, der sich ihnen beim Blick auf die spiegelnde Oberfläche von *Fluß ohne Ufer* wie auch der Biographie Jahnn's zeigt. Entsprechend freundlich äußert sich Stach in der Zeitschrift *Literaturen* über Bürgers Dissertation.

Mit »periodischen PATRONATSABGABEN« können sie ihre Mitgliedschaft bekunden, und für ihre »Stiftungsabgaben« erhalten sie »PRIVILEGBRIEF«. So heißt es über mögliche Interessensbekundungen der »Willigen« unter den Mitgliedern der Glaubensgemeinde Ugrino. Mit ihren »periodischen« Veröffentlichungen zum Thema Jahnn dürften inzwischen auch die mehr »Willigen« als »Wissenden« Bürger und Stach so viele »Patronatsabgaben« gestiftet haben, daß wir diese als einzige große »Stiftungsabgabe« betrachten und den »Privilegbrief« hiermit ausstellen können.

Die organisatorischen Grundsätze Ugrinos sind bei näherer Betrachtung nicht halb so weltfremd, wie Stach sie in der Besprechung von

Bürgers Dissertation darstellt. Dies zeigt sich beispielsweise daran, daß die Glaubensgemeinde – was Bürger sogar kurz erwähnt (vgl. Bürger, 59) und Stach offenbar nicht zur Kenntnis genommen hat – sich die Organisation der mittelalterlichen Bauhütten zum Vorbild nahm. Damit ähnelt die Organisationsstruktur Ugrinos derjenigen der Freimaurer, die in der Neuzeit aus den Bauhütten hervorgegangen und als Wegbereiter der Aufklärung bekannt sind. Auch die Freimaurer verfügen über ein dreistufiges System der Mitgliedschaft, das sich am Grad der Einweihung und Partizipation der Mitglieder orientiert und einen Aufstieg vom »Lehrling« über den »Gesellen« zum »Meister« vorsieht.

Im Brauchtum der Freimaurer ist bis heute das der Bauhütten lebendig, deren Meister einst über das auch von Jahnn so geschätzte harmonikale und magisch-alechemistische Wissen verfügten. Den »Dienern« und »Gesellen« der Bauhütten wurde dieses nach und nach entsprechend dem Grad ihrer geistigen Reife und der Entwicklung ihres handwerklichen Könnens vermittelt.

Ähnlich gestaltete sich dies in der Glaubensgemeinde Ugrino. Die Wissenden waren den Willigen übergeordnet und besaßen mehr Mitspracherecht in den Gemeindeangelegenheiten als die noch unwissenden Willigen. Diese Organisationsstruktur sollte sowohl einer Erosion der nach außen vertretenen Werte als auch einer Zerschlagung der Organisation von innen vorbeugen. Den Wissenden noch übergeordnet war die sogenannte Oberleitung, eine Institution, die auf der Ebene der Bauhütten mit der »Bruderschaft« vergleichbar ist und die aus den Gründungsmitgliedern Jahnn, Harms und Buse bestand. Der Oberleitung oblag die Entscheidung über die Verwirklichung künstlerischer Projekte und den Beitrag der einzelnen Mitglieder dazu. Prinzipiell war es niemandem verwehrt, sich an den Ugrino-Projekten zu beteiligen oder sie vorzuschlagen. Die Einschränkung der Mitgliederinteressen garantierte jedoch, daß die Unternehmungen und Vorhaben der Gemeinde stets den kulturellen Interessen und Wertvorstellungen vor allem von Jahnn und Harms entsprachen, die sechs beziehungsweise sieben Jahre älter waren als Buse.

Ein Betätigungsfeld der Glaubensgemeinde lag in der Planung von Bauprojekten wie beispielsweise einer monumentalen Kultstätte in

der Lüneburger Heide mit weiträumiger Begräbnisanlage, in der die Gemeindemitglieder in einer Art altägyptischem Bestattungsritual zur letzten Ruhe gebettet werden sollten. Die Gemeinde initiierte Werkstättenprojekte auf allen künstlerisch und kunsthandwerklich zu reformierenden Gebieten wie der Bildhauerei, der Musikedition und dem Instrumentenbau. In öffentlichen Veranstaltungen wurden die Ergebnisse der realisierten Projekte sodann vorgestellt. Als die wichtigsten gelten heute die von Jahnn geleitete Restauration der Hamburger St.-Jacobi-Orgel in den Jahren 1923-30 und die von Harms geleitete Neuedition von Werken der Barockkomponisten Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude und Vincent Lübeck im haus-eigenen Ugrino-Verlag. Die Mitgliedsbeiträge und zum Teil überaus einträglichen Spenden der etwa vierzig Gemeindemitglieder und ihrer Sympathisanten ermöglichten auch zahlreiche öffentliche Veranstaltungen wie Lesungen, Orgelkonzerte oder die Uraufführung von Jahnn's Drama *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* in den Hamburger Kamerspielen.

Abgesehen davon, daß sie ihnen die Möglichkeit bot, zumindest einen Teil ihrer ehrgeizigen künstlerischen Projekte zu verwirklichen, war Ugrino für Jahnn und die beiden anderen freiberuflich tätigen Gründungsmitglieder eine für ihre Arbeit unerläßliche Quelle der Anerkennung und der Entlohnung. Denn wie Jahnn, der sich in jungen Jahren gegen die Inanspruchnahme einer Berufsausbildung entschieden hatte, verfügten weder Harms noch Buse über einen beruflichen Abschluß. Die Ugrino-Dokumentation von Hengst und Lewinski informiert in Anlehnung an den entsprechenden Artikel der Verfassung: *Der Lebensunterhalt der Oberleiter wird aus dem Vermögen der Gemeinde bestritten* (vgl. Hengst/Lewinski 1991, 104). Die Tatsache, daß die drei Gründungsmitglieder von den Mitgliedsbeiträgen lebten, ist wahrscheinlich auch die Ursache dafür, daß die Gemeinde sich eine schriftlich ausgearbeitete Verfassung zulegte. Durch diese sowie die explizite Ausweisung als Religionsgemeinschaft im § 1 der Verfassung hätte die Gemeinde bei genügend hoher Mitgliederzahl nach Artikel 137 Absatz 4 der Weimarer Verfassung als Körperschaft öffentlichen Rechts eingestuft werden können (vgl. Hengst/Lewinski 1991, 87). Auch Hengst und Lewinski gehen davon aus, daß Jahnn eine Anerkennung der Glaubensgemeinde als

Körperschaft öffentlichen Rechts anstrebte, denn als solche hätte sie Anrecht auf staatliche Förderung und die finanzielle Abhängigkeit der Ugrino-Gründer von Mitgliedsbeiträgen und Spenden hätte somit ein Ende gehabt.

Zu einer Anerkennung als Körperschaft öffentlichen Rechts reichte die Mitgliederzahl bei weitem nicht aus. Wenngleich die hierarchische Organisationsstruktur zu verhindern vermochte, daß die Glaubensgemeinde von innen heraus zerschlagen wurde, auf Dauer vermochte sie nicht zu verhindern, daß aus Willigen unwillige Mitglieder wurden, gegen Ende der zwanziger Jahre ein Mitgliederschwund einsetzte und die Organisation zerfiel. Von diesem Zeitpunkt an waren Jahnn und die beiden anderen Ugrino-Gründer finanziell auf sich gestellt. Buse fand eine Beschäftigung im Bauunternehmen seines Bruders und Jahnn, der sich durch die Restauration der St.-Jacobi-Orgel einen Namen als Orgelfachmann gemacht hatte, konnte die schlechtlaufenden Geschäfte mit der Literatur immerhin bis 1933 mit Einnahmen aus seiner Tätigkeit als Orgelsachberater wettmachen. Er ernährte damit seit Ende der zwanziger Jahre sowohl die eigene als auch zum großen Teil die Familie seines inzwischen schwer erkrankten Freundes Harms, der 1931 im Alter von siebenunddreißig Jahren starb.

Finanziell so unbeschwerte Arbeitsbedingungen wie zur Zeit Ugrinos hatte Jahnn nach dem Niedergang der Gemeinde Ende der zwanziger Jahre nie mehr. Gegen Ende seines Lebens verschlechterten sie sich zunehmend. Nach dem Zweiten Weltkrieg gab es weder Geld für den Orgelbau, noch erinnerte man sich, wenn es vorhanden war, des seit fünfzehn Jahren aus dem deutschen Orgelgeschäft ausgeschlossenen Jahnn.

An seinen Freund Ernst Kreuder, mit dem er in der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur zusammenarbeitete, schrieb Jahnn am 26. Juli 1948, ohnehin schlechter Stimmung wegen einer mißglückten Aufführung seines Stückes *Armut, Reichtum, Mensch und Tier: Da ich über keinerlei Reserven verfüge und mir außerdem allerlei kulturelle Aufgaben vorgenommen habe und schließlich ja auch noch ein Privatleben zu führen gedenke, so nähert sich der Augenblick, wo ich die Wahl habe, mich als Schuhputzer aufzutun oder meine Demission als Mensch einzureichen.*

Unter dem Gesichtspunkt, daß Jahn über keinen Berufsabschluß verfügte, war die Perspektive, zum Überleben eine Hilfsarbeit annehmen zu müssen, zu jener Zeit keineswegs unrealistisch. Dies wäre für ihn um so unangenehmer gewesen, als er im Alter von vierundfünfzig Jahren bereits manifest herzkrank war. Zehn Jahre später starb er an einem Infarkt.

Auch diese Fakten werden von Bürger, Schweikert und anderen Autoren biographischer Arbeiten bei der Beurteilung von Jahns Werdegang, seinem Verhalten während der NS-Zeit und seiner Zahlungsmoral kaum berücksichtigt. Die Altersarmut und der andauernde berufliche Mißerfolg sind offensichtlich auch die Ursache für die zunehmend resignative Einstellung, von der Jahns Spätwerk geprägt ist, das größtenteils Fragment blieb und im Nachlaß erschien. Nach der Beendigung des umfangreichen zweiten Teils von *Fluß ohne Ufer* geriet Jahn in eine fast durchgehend bis zum Tod anhaltende Schreibkrise. Als alternder Mann war er gezwungen, sich und seine Familie mit den Einkünften als freier Schriftsteller durchzubringen. Ein einziger größerer Auftrag als Orgelsachberater beim Bau der Ostberliner Rundfunkorgel, einige Preisgelder und die Aufwandsentschädigungen, die er als Funktionär (etwa als Präsident der Freien Akademie der Künste in Hamburg sowie als Mitarbeiter der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz) erhielt, ergänzten den Lebensunterhalt notdürftig.

Nach dem Zweiten Weltkrieg bot Jahn die Literatur kaum noch Zuflucht, im Gegenteil, sie wurde zur Last, die sein seelisches und körperliches Wohlbefinden einschränkte. Die letzte Hoffnung auf Erfolg hatte Jahn in *Fluß ohne Ufer* gesetzt. Das Werk sollte nicht nur ein Beitrag zur Verbesserung der persönlichen Lebenssituation sein, sondern zugleich helfen, die gesellschaftspolitische Situation nach dem Zweiten Weltkrieg zu verbessern. Dies geht aus dem Schlußwort hervor, das Jahn anlässlich jener Lesung aus der *Niederschrift* im Dezember 1946 in Hamburg sprach: *Würde ich in diesen einsamen Jahren zahm geworden sein und keinen anderen Ehrgeiz haben, als eine gute deutsche Sprache zu führen, dann würde ich es mir ersparen können, überhaupt zu schreiben.* (Jahn 1986, 729)

Diese Äußerung widerspricht den Worten Bürgers, der Jahn für die »einsamen Jahre« der *Niederschrift* von *Fluß ohne Ufer* politische

Ignoranz attestiert (vgl. Bürger, 351). Tatsächlich nahm Jahnn beim Schreiben gerade dieses Romans keinerlei Rücksicht auf die Moral- und Wertvorstellungen des von nationalsozialistischem Gedanken- gut infiltrierten deutschen Publikums, sondern spiegelte sie mit der Darstellung von Horns Lebensgeschichte gnadenlos wider. Ob die subversive Wirkungsweise des Textes als solche auch erkannt werden würde, dessen war er selbst sich jedoch keineswegs gewiß: *Die Literatur, die sich all den hundert Zensuren, die in der Welt umherschwirren, unterwirft, wird bestimmt keinen Einfluß auf die Geschehnisse der Menschheit haben. Ob freilich der »Fluß« ein besseres Schicksal haben wird, das wage ich nicht zu glauben.*

Dennoch hoffte Jahnn, wenn schon nichts mehr für sich persönlich, so doch zumindest etwas für die Zukunft der Menschheit erreichen zu können. Er hoffte es um so stärker, als die Leser seines Werkes durch dessen Rezeption zu Mitgliedern einer ganz ohne Mitgliedsbeiträge, Rituale und Embleme auskommenden Wertegemeinschaft werden können. So gesehen ist es kein Zufall, daß Jahnn im Schlußwort der Hamburger Lesung auf das Emblem der Glaubens- gemeinde Ugrino, jenes »Tor«, zu sprechen kommt, »das einsam und verlassen in einem Meere steht«: *Ich möchte Ihnen hier mitteilen, was dies Tor bedeuten soll.* (Jahnn 1986, 728)

Zugleich teilt Jahnn etwas über die Bedeutung von *Fluß ohne Ufer* und die bewußtseinsweiternde Wirkung mit, die das Werk im Idealfall auf den Leser hat. Diese Wirkung war seinem Freund, dem ehemaligen Ugrino-Mitglied Ludwig Voß, schon bei der Erstlektüre des *Holzschiffes* aufgefallen. Kurz darauf hatte er Jahnn am 8. Januar 1937 eine begeisterte Rückmeldung gegeben, in der er den Vergleich zwischen der Sprache des *Holzschiffes* und einem Tor zieht: *Dichtung als Kunstwerk der Sprache deutet darauf, daß sie sich an Menschen wendet. Ich setze mich als Beispiel dafür, daß es durch die Meisterschaft Deiner Wortoffenbarung möglich ist, in seelische Tiefen zu gelangen, die nicht unser geistiges Eigentum sind.* Oder vielmehr – ließe sich präzisieren –: die wir nicht als »unser geistiges Eigentum« erkennen, solange wir uns nicht im Geschehen erkennen. Hierin erkannte Voß schon 1937 die Ursache für den Widerstand, den der Roman im Leser auslöst: *Viele weigern sich noch, durch das Tor Deiner Sprache einzutreten.*

Vielleicht hat diese Äußerung Voß' mit dazu beigetragen, daß Jahnn 1946 im Zusammenhang mit *Fluß ohne Ufer* auf das Motiv des im Meer stehenden Tores Bezug nahm: *Man kann hindurch schwimmen oder mit einem Schiff hindurchfahren. Wenn man hindurchgefahren ist, hat man eine Grenze überschritten.* Auch *Fluß ohne Ufer* ermöglicht eine solche »Grenzüberschreitung«. Indem man sich in das Werk vertieft, vertieft man sich zugleich in die eigene Existenz. *Schaut man sich um, so scheint man auf dem gleichen Meere zu sein, denn es ist Wasser ringsum.* So merkt man lesend meist auch nicht, daß man sich längst nicht mehr im *Fluß*, sondern in jenem »Meer« an Bedeutung befindet, das man selbst aus dem *Fluß* macht. Doch manchmal wird man sich, wie Voß, der Folgen dieser Grenzerfahrung bewußt. Im Schlußwort zur Lesung fährt Jahnn fort: *Der Normalmensch, der aufhört, Normalmensch zu sein, verwandelt sich nicht. Er bleibt der gleiche.* Aber die Welt und die Menschen erscheinen ihm durchsichtig wie der Text, den er liest und in dessen Worten er den Text seines und des Lebens der anderen sieht. Dieser Mensch hat die Fähigkeit erworben, das, was vor und hinter dem »Tor« liegt, gleichzeitig, das eine nicht ohne das andere und den anderen niemals unabhängig von sich selbst zu sehen. Er ist *jenseits einer Grenze, wo man ihn nicht mehr voll zu den Verbrechen mißbrauchen kann. Seine Seele ist bereits die Hoffnung der Zukunft.*

Wer sich der Berührungspunkte mit dem anderen über alle Grenzen hinweg bewußt ist, vermag beim Urteilen niemals von sich selbst abzusehen. Auch wenn die Taten des anderen noch so abscheulich sind, er weiß, daß das, was er am anderen verabscheut, ein Teil seiner selbst ist und daß auch er die Taten des anderen hätte begehen können.

Konkret wirkt sich diese Weltanschauung anlässlich der Frage des Umgangs mit Verbrechern aus. Im Brief an Jahnn vom 13. August 1946 legte Carl Mumm einen Katalog mit Punkten vor, in denen er sich von Jahnn weltanschaulich vertreten fühlte. Der erste Punkt lautet: *1. Grundsatz der Gewissenhaftigkeit ist, keinem Lebewesen Leid zuzufügen. (Großverbrecher wie Göring, Schacht, Keitel, Funk usw. sind durch alsbaldige schmerzlose Tötung zu beseitigen)*

Dadurch forderte er Jahnn zu einer mehrere Seiten umfassenden Entgegnung heraus. Diese beginnt am 13. Oktober 1946 mit folgen-

den Sätzen: *1. Solange ich für mein eigenes Denken verantwortlich bin, habe ich die Todesstrafe bekämpft. Sie ist von Seiten des Staates oder von Seiten der Richtenden und Henkenden ein sadistischer Akt, also das Verwerflichste, was es überhaupt gibt.*

Was Mumm unter Gewissenhaftigkeit verstand, entspricht keineswegs jener »letzte Konsequenzen umfassenden Gewissenhaftigkeit«, die Jahn bereits in § 1 der Verfassung Ugrinos von den Mitgliedern der Glaubensgemeinde einforderte. Jahnns Begriff gewissenhaften Handelns basiert auf menschlicher Wesensverwandtschaft, die Gleichwertigkeit und Gleichbehandlung einschließt.

Daß weder die Todesurteile über die nationalsozialistischen Hauptkriegsverbrecher noch deren Morde dem Grundsatz der Gleichheit Rechnung tragen, geht klar aus Mums Forderung einer »alsbaldigen schmerzlosen Tötung« und »Beseitigung« der besagten »Großverbrecher« hervor: Nicht zufällig ähnelt seine Formulierung denen, die jene »Großverbrecher« verwendeten, um die »alsbaldige Tötung« und »Beseitigung« von Millionen Menschen jüdischen Glaubens in deutschen Konzentrationslagern zu rechtfertigen.

Im Brief vom 13. Oktober 1946 bemerkt Jahn: *Ohne die Abschaffung der Todesstrafe wird es keine Abschaffung der Kriege geben. Solange es eine Vielheit von Menschen gibt, die in ihrer Praktizierung eine »Gerechtigkeit« sehen, ist der Anfang des Mitleids noch nicht da.*

Dieses Mitleid ist nicht identisch mit dem Gefühl, aus dem heraus Mumm »Göring, Keitel, Schacht, Funk usw.« ein »alsbaldiges, schmerzloses« Ende bereiten wollte und aus dem auch die besagten Verbrecher handelten: ein Mitleid, das sich ad absurdum führt, indem es den vernichtet, dem es gilt.

Das von Jahn gemeinte Mitleid gründet sich auf das (urchristliche) Bewußtsein, daß wir das, was wir dem anderen antun, immer zugleich uns selbst antun. Mißbilligen wir die Verbrechen, die er begeht und durch die wir in Mitleidenschaft gezogen werden, und ziehen wir ihn dafür zur Verantwortung, so können und dürfen wir ihm gerade aufgrund unseres Mitleids mit den Opfern kein körperliches Leid zufügen noch ihm das Leben nehmen. Dadurch würden wir uns nachträglich mit ihrem Peiniger gemein machen. Gleichwohl verpflichtet unser Mitleid uns dazu, Gewalttaten Einhalt zu gebieten. Als gewissenhafte und mitleidende Menschen sind wir im Ge-

gensatz zu Mumms Auffassung: *Grundsatz der Gewissenhaftigkeit ist, keinem Lebewesen Leid zuzufügen*, sogar verpflichtet, dem anderen gegebenenfalls »Leid zuzufügen«. Denn ein von der Rechtmäßigkeit seiner Taten überzeugter Straftäter sieht meist nicht von heute auf morgen, möglicherweise sogar niemals ein, daß er sein Handeln zugunsten seiner selbst und der anderen einzuschränken hat. Die Einschränkung seines Handelns empfindet er als tiefe Kränkung. Erkennt er die Einschränkung aber als rechtmäßig an, so hat er Tod und Mißhandlung zwar nicht zu fürchten, einen leidvollen Einblick in die Verwerflichkeit seiner Taten kann und darf der Mitleidende dem Täter jedoch nicht ersparen.

Den mit Qualen verbundenen Erkenntnisprozeß eines Menschen, der die Schuldhaftigkeit seines Denkens und Handelns einsieht, stellt Jahnn in der *Niederschrift* dar. Gustav Anias Horns Schicksal aber wirkt bei allen Widerständen, die die Lektüre auszulösen vermag, deshalb so faszinierend auf den Leser, weil er – auch wenn sich dies seinem Bewußtsein entzieht – am Erkenntnisprozeß des Mörders Teil hat und darin immer wieder mit der Schuldhaftigkeit des eigenen Denkens und Handelns konfrontiert wird.

Nach seiner Erklärung, welche Bewandnis es mit dem Tor im Meer habe, sprach Jahnn das Lesungspublikum im Jahre 1946 direkt an: *Sollten Sie einmal in näherer oder ferner Zukunft mein Epos »Fluß ohne Ufer« in Händen halten und sollte Sie bei einer surrealistischen Darstellung der körperliche Schrecken packen, weil das geschriebene Wort bis in Ihre Eingeweide greift, dann bitte geben Sie es nicht auf, über das nachzudenken, was Sie gelesen haben: denn es ist mein Wunsch, daß die Menschwelt verändert werde.* (Jahnn 1986, 729)

»Surreal« kommt einem das Geschehen der *Niederschrift* nur vor, wenn man vor der Erkenntnis seiner selbst darin zurückschreckt. Nimmt man den Widerstand, den das Werk auszulösen vermag, aber zum Anlaß, Seele und Gewissen zu erforschen, dann öffnet sich einem das Tor nach Ugrino.

2.2.2 Die *Lamdakonstruktion*. Sichtbare Spuren von Jahnns Auseinandersetzung mit der Harmonik

Bevor er das »Tor« durchschreitet, wirkt die Trilogie auf den mit dem Konstruktionsprinzip nicht vertrauten Leser wie eine Wand. Zutritt zur Bedeutung des Geschehens erhält er nur durch die Mitarbeit daran. Insofern handelt es sich bei *Fluß ohne Ufer* wie bei Kayser's *Der hörende Mensch* um ein *harmonikales Buch*: Es läßt sich nicht »lesen« wie ein anderes Buch; es muß schöpferisch verarbeitet werden. (Vgl. Kayser, 44)

Zu Beginn des ersten Kapitels fordert Kayser den Leser auf, sich mit Stift, Zirkel, Lineal und Millimeterpapier alle im Buch enthaltenen, aus der Teil- beziehungsweise Obertonreihe entwickelten Diagramme und arithmetischen Figuren rechnerisch zu erarbeiten und zu zeichnen, um ein Gefühl für die in der Teiltonreihe angelegten harmonischen Tonverhältnisse und musikalischen Gesetzmäßigkeiten zu erlangen. Im Idealfall beginnen die Tonzahlen bei der schöpferischen Erarbeitung zu klingen. Kayser schreibt – und diesen Satz strich Jahn in seinem Exemplar von *Der hörende Mensch* nicht zufällig an (vgl. Hassel, 89) –: *Der Harmoniker ist ergriffen von dem Gedanken, daß Mensch und Weltall in tönender Beziehung stehe, daß alles einen klanglichen, also seelisch faßbaren Sinn habe, daß Freude und Schmerz, mit dem uns das Schicksal nun einmal behaftet hat, auch aus dem Stein, der Pflanze, dem Tier in jenem wunderbaren Melos spricht, welches wir in unserer eigenen Brust empfinden.* (Kayser, 43)

Um die »tönende Beziehung«, in der »Mensch und Weltall« stehen, vernehmbar zu machen, ist es notwendig, daß der Leser die Zahlen der Tonzahlen zueinander ins Verhältnis beziehungsweise in die Verhältnisse setzt, in denen sie aufgrund der klanglichen Struktur der Schöpfung immer schon standen. Das klingende Wesen erschließt sich ihm endgültig, wenn der Leser sich darüber hinaus selbst ins Verhältnis zu den Tonzahlen setzt: *Nichts kann freilich den Leser zum Hören jenes inneren Tones, nichts zu dieser Gewißheit bringen, wenn er sich nicht der Mühe unterzieht, als Harmoniker selbst zu forschen und zu arbeiten. Was hier ausgeführt wird, wären nur Äußerlichkeiten, die ihren Sinn einbüßen, wenn der Leser nicht selbst die angeschlagenen Saiten zum Klingen zu bringen vermag.*

Eine ähnliche Leistung hat auch der *Fluß-ohne-Ufer*-Leser zu erbringen. Er mißt der Kayser-Leser rechnend und zeichnend die *Ton-Räume und Ton-Zeiten* (vgl. Kayser, 41), in die alle Töne eingebettet sind wie die Worte des Textes ins Gefüge der Bedeutung, so ermißt der Jahn-Leser die entsprechenden »Wort-Räume« und »-Zeiten« – zumindest, wenn er zu einem umfassenderen Textverständnis gelangen will.

Um ihm Mitarbeit und Zugang zur tieferen Bedeutung zu erleichtern, stellt Jahn dem Leser in den Worten von *Fluß ohne Ufer* möglichst viel Raum zur Deutung zur Verfügung. So verweisen Worte und Sätze – wie sich in Kapitel 2.1.2.3 anhand des Bronze- beziehungsweise Kupferplattenmotivs zeigte – semantisch zwar stets aufeinander, aber die Verknüpfung der Bildkomponenten bleibt dem Leser überlassen. Den Bezug der erwähnten »kaum korrodierten Kupfer- oder Bronzeplatte« (vgl. Jahn 1959, 237) hinter der vermeintlichen Innenwand zu den »vom Seewasser korrodierten Kupferplatten« (vgl. Jahn 1959, 246) der Schiffsaußenwand kann der Leser nur herstellen, wenn er sich zuvor gefragt hat, ob der Untergang des Schiffes Zufall ist oder einer Absicht (und zwar der des blinden Passagiers) entspricht. Ist er nicht imstande, sich aus Gustavs Perspektive zu lösen, erscheint ihm auch die absichtliche Wortwiederholung zufällig. Gleichgültig aber, zu welchem Schluß er gelangt, stets zeugt das Verhalten des Lesers von einer vom Autor intendierten, weitreichenden Verschmelzung der Seelenwelt mit der fiktiven Welt des *Holzschiffes*. Durch das Werk tritt der Leser zu sich selbst in Beziehung und vermag auch in Beziehung zum Autor zu treten.

Unter diesem Gesichtspunkt ist die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* ein Kultgegenstand, der eine Art heilige Kommunion, eine *Unio Mystica* ermöglicht. Mit den üblichen christlichen Ritualen hat diese Form des Kultus' nicht viel zu tun. Das Konstruktionsprinzip der Trilogie entspricht Jahns tiefem, wenn auch von Zweifeln niemals freien Glauben an die menschliche Erkenntnis und Selbsterkenntnis. Von diesem zutiefst gnostischen Glauben, der seine Wurzeln in der platonischen Philosophie und der pythagoräischen Buchstaben- und Zahlenmystik hat, sind auch die Werke 'Thimus' und Kayser geprägt. Sowohl Kayser als auch Jahn lehnten das Gottesbild des institutionalisierten Christentums ab, das Gott als Übermensch propagiert.

giert, der letztlich nichts als den Größenwahn derer widerspiegelt, die ihn geschaffen haben.

Am 13. Oktober 1946 schreibt Jahnn in jener umfassenden, die Eckpunkte seiner Weltanschauung umreißenden Antwort an Carl Mumm: *Es ist mir völlig unmöglich, an einen persönlichen Gott zu glauben. Das Prinzip ist für mich völlig unfaßbar und darum auch eingeschränkt, also nicht zu Eigenschaften hinaufgelogen. Ich glaube an Engel, ich glaube auch an Geister des Ortes, denn sie sind vernichtbar.* Wie der Mensch entsprechen sie dem göttlichen Prinzip nur bedingt. Gott hingegen ist alles, was Menschen, Engel oder »Geister des Ortes« sind, nicht. *Das Prinzip ist für mich in die Null zurückgezogen.* Daher ist dieser Gott auch weder in der Lage, ein in sich widersprüchliches Gebot auszusprechen wie »Du sollst dir kein Bild von mir machen« (wie dies der demiurgische alttestamentarische Schöpfer tut) noch besitzt er irgendwelche dem Menschen wesentlichen körperlichen oder seelischen Eigenschaften. ER, der weder er noch sie ist, ist keiner (nullus; lat. = keiner), ist die negative Summe all dessen, was der Mensch und die Schöpfung ist, nimmt weder Raum noch Zeit ein, ist weder gut noch böse, männlich oder weiblich und ist gerade dadurch der einzige, in ihrer Verschiedenheit und Vielfalt allen Lebewesen gemeinsame Bezugspunkt, ist der Punkt beziehungsweise der Unraum, die Unzeit und die Uneigenschaft, an die das Denken und die Welt des Menschen grenzen. In der Harmonik nach Thimus und Kayser nimmt dieser Punkt, der trotz beziehungsweise aufgrund seiner Abgeschiedenheit der wesentlichste Bestandteil unserer Wirklichkeit ist, denn auch eine überaus prominente Stellung ein.

In Kapitel 1.2.1 wurde das Teiltonkoordinatensystem (vgl. Abb. 3) erwähnt, anhand dessen Kayser dem Leser die in der Teiltonreihe wie in den einfachen Ganzzahlen enthaltenen harmonikalen Grundgesetze erläutert. Bereits Albert von Thimus hatte das Teiltonkoordinatensystem in seiner *Harmonikalen Symbolik des Alterthums* entwickelt und es in Anspielung an die esoterische Bedeutung des elften Buchstabens des griechischen Alphabets Λ (= Lambda) als Lambdoma bezeichnet. Unter einem bestimmten Gesichtspunkt gleicht das Lambdoma in der Tat einem Λ : Das sich zwischen den im rechten Winkel aufeinanderstehenden Achsen und den Ergebnissen der mit den einfachen Ganzzahlen multiplizierten Teiltonverhältnisse

entspinnende Gitternetz wird strukturiert durch eine Fülle von rot in das Koordinatensystem eingezeichneten Linien, den sogenannten Gleichtonlinien (vgl. Abb. 4). Auf diesen Linien, die Kayser gelegentlich als *rote Strahlen* (vgl. Kayser, 319) bezeichnet, liegen die Multipeln und Submultipeln der die Teiltöne bezeichnenden Zahlenverhältnisse. Die »roten Strahlen« der Gleichtonlinien treffen sich in einem Punkt oberhalb des auf dem Schnittpunkt von x- und y-Achse liegenden Grundtones, dem sogenannten Zeugerton mit dem Zahlenwert 1/1, aus dem die Teiltöne entwickelt wurden. Von diesem Punkt 0/0 aus durchwirken sie das Gitternetz des Systems in einem ähnlichen Winkel wie das griechische Λ . Ihrem Wert nach ergeben die auf den »roten Strahlen« liegenden Multipeln und Submultipeln der aus dem Grundton entwickelten Teiltöne stets denselben Ton, und zwar genau den, der den Ausgangspunkt der Entwicklung bildet und gemeinsam mit der Entwicklung der anderen Teiltonverhältnisse die Ergebnisse hervorbrachte, die in der graphischen Darstellung die Schnittpunkte der Gitternetzlinien markieren.

Die »roten Strahlen« der Gleichtonlinien bezeichnen somit die allgemeine Wesensverwandschaft der verschiedenen, aus dem Grundton entwickelten Teiltöne; zum einen dadurch, daß sie in ihren Reihen Doppelgänger ihrer Submultipeln produzieren, die sich zu eigenen, die Reihen ihrer höherwertigen Nachbarn kreuzenden Entwicklungsreihen zusammenschließen, und zum anderen, indem all diese Reihen wiederum einen gemeinsamen Bezugspunkt (0/0) außerhalb des Systems besitzen, der sie und die das System bildenden Teiltöne miteinander verbindet. Kayser schreibt: *Diese, für den Mathematiker selbstverständliche, für den Harmoniker jedoch überaus wichtige Beobachtung wird bei späteren symbolischen Betrachtungen eine schöne harmonikale Deutung fast aller religiösen und mythologischen Urlehren geben, welche immer dem eigentlichen Schöpfer (dem Demiurgen, der die Welt erschuf, und der mit der 1/1 zu identifizieren ist) einen in sich ruhenden, keine Gestalt und Größe habenden Urgrund (= 0/0) vorangehen lassen, von dessen Wesen die geschaffenen Kreaturen (= Tonpunkte) erfüllt sind und von dem sie ihre eigentliche Bestimmung empfangen.* (Kayser, 65)

Das Lambda ist ein regelrechtes Weltdeutungsmodell. Es lassen sich damit nicht nur verschiedene (vor dem Hintergrund harmonika-

ler Betrachtungsweise stets vergleichbare) Schöpfungsmythen, sondern auch die durch diese Mythen gedeutete Schöpfung selbst deuten. Denn diese beruht auf derselben Gesetzmäßigkeit wie die harmonikal klingenden Zahlen- beziehungsweise Tongebilde. Wie sie alle von einem ihnen gemeinsamen nicht klingenden Wesen erfüllt sind, dem sie – was sich anhand der zahlreichen von den »roten Strahlen« bezeichneten formalen Verwandtschaftsverhältnisse zeigt – alle entstammen, so sind auch die Dinge und Lebewesen der Schöpfung trotz ihrer äußerlichen Verschiedenheit eines Wesens. Von all den Kreaturen der Schöpfung vermag allerdings nur der Mensch die ihm und der Welt immanente Gesetzmäßigkeit so weit geistig und seelisch zu durchdringen, daß er ihr in seinem Dasein nicht nur zu entsprechen, sondern sie auch zu beschreiben vermag – was sich sowohl anhand der harmonikalen Theorie als auch der Schöpfungsmythen zeigt und schließlich auch anhand der Literatur, die Welt und Schöpfungsgesetz in ähnlicher Weise gleichnishaft deutet.

Nichts anderes tat Jahnn, indem er die Geschichte des Gustav Anias Horn erzählte, in der die Geschehnisse zahlreicher Menschen aus Fleisch und Blut enthalten sind. Auch wenn sich deren Geschichte noch so sehr von der Horns unterscheidet, im Wesentlichen gleicht sie dieser und ist wie die des papierenen Helden von Anfang an an jenes Nichts gebunden, aus dem sie sich scheinbar zufällig entwickelt und in das sie mit dem Tod wieder eingeht. Bevor Gustav Anias Horn am Ende der *Niederschrift* das Schicksal ereilt, äußert er sich im Sinne seines Schöpfers Jahnn noch ein letztes Mal über die Bedeutung seines Daseins; und wie sich zeigt, erweist sich seine Äußerung auch im Hinblick auf das Dasein seines Schöpfers als bedeutsam. In der *Niederschrift* erklärt der mit der harmonikalen Theorie offenbar bestens vertraute Horn seinem Bekannten, dem Tierarzt Daniel Lien: »Im harmonikalen System ist ER, der Ursprung, die unauffindbare NULL, die irgendwo in einem unbetretbaren Keller die Macht des Nichts ausübt – – und den Strahl des Zufalls ins Unbekannte schleudert«. (Jahnn, *Niederschrift* II, 593)

Wie die verschiedenen, sich scheinbar stetig auseinanderentwickelnden Töne im Lambda durch die »roten«, Λ -förmig ausgerichteten »Strahlen« miteinander verbunden sind, so ist auch jedes noch so

zufällig erscheinende singuläre Dasein und Ereignis ein Teil jenes Schicksals, das ER, der keiner ist, in Gestalt des »Zufalls« aus dem »Keller« des »Nichts« »schleudert«. Der »Tonpunkt« eines einzelnen Daseins – um Kaysers Begriff für die Kreatur der Schöpfung zu gebrauchen – mit seiner Vielzahl scheinbar singulärer Ereignisse, ist Teil einer riesigen, Zeiten und Räume überdauernden Komposition, die in zahlreichen unterschiedlichen Tönen und Akkorden im Großen der Welt und der Menschheitsgeschichte und im Kleinen der Lebensgeschichte das immer Gleiche darstellt. Mehr als allen neben ihm verzeichneten Tonpunkten aber ist es dem Menschen in seinem kurzen, einen einzigen Ton bezeichnenden Dasein möglich, diese Komposition, deren Bestandteil er ist, sich und seinen Mitmenschen zu Gehör zu bringen.

Daß Jahn dies mit *Fluß ohne Ufer* gelungen ist, zeigt vor allem die formale Gestalt des Werkes, die sehr dem Lambdaoma gleicht: Die Textkomposition ist wie ein Teppich aus Worten von roten Fäden durchwirkt, die sich, auf den ersten Blick kaum erkennbar, zwischen den Zeilen entspinnen, wie etwa das Motiv der Bronze- beziehungsweise Kupferplatte oder das Motiv des Sammlers und Gesammelten. Wie die auf den »roten Strahlen« liegenden Multipeln und Submultipeln der Teiltöne sich in ihrer Zahlengestalt unterscheiden, doch über denselben Zahlenwert verfügen und denselben Ton erklingen lassen, so unterscheiden sich auch die Varianten jener Motive des Textes in Wortgestalt und Begrifflichkeit, verfügen jedoch über denselben Bedeutungsgehalt und können sogar den »Klang« des gesamten »Stückes« verändern. Die erste Motivvariante wie auch die nachfolgenden Varianten wirken dabei zunächst unscheinbar und zufällig wie die Worte und Sätze in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft, tatsächlich aber handelt es sich um Vertreter einer schicksalhaften Reihe, um Exponenten jener Schöpfung, durch die Jahn sich zum Bildner und Gestalter (1/1) des göttlichen Prinzips (0/0) machte. In seiner künstlichen Schöpfung entpuppt sich jedes scheinbar noch so zufällig verwendete Wort als schicksalhaftes Phänomen, von dem aus sich ein weit verzweigter roter Faden durch das gesamte Werk zieht.

Etwas der Motivstruktur von *Fluß ohne Ufer* Vergleichbares stellt Kayser bei der Auswertung des Teiltonkoordinatensystems auch im

Hinblick auf das Wesen des Tones und dessen Entfaltung im Musikstück fest: *Das Tonindividuum hat also innerhalb des Tonleiterproblems zunächst neutralen Charakter, wenn es auch deutlich einer höheren Einheit (0/0) entspringt, erst durch seine Stellung in irgendeiner akkordischen oder melodischen Konfiguration bekommt es sein Tätigkeitsfeld im Fluß des musikalischen Geschehens.* (Kayser, 320)

Vernehmen aber wird den unhörbar dahinströmenden Bedeutungsfluß der Motive beim Lesen der Trilogie nur, wer sich in den *Fluß* vertieft und dem unbekanntem Wesen auf den Grund geht. Hiermit tut er es dem blinden Passagier gleich, der zu Beginn der Reise ins finstere Schiffsinne hinabsteigt und, in seinem Versteck im Kielraum kauern, Folgendes wahrnimmt: »*Ich dachte ein paar Vorstellungen, die wir mit der Lichtlosigkeit verbinden. Die Nacht. Die Blindheit. Den Schlaf. Den Tod.*« (Jahnn 1959, 34)

Vier verschiedene Dinge, die sich darin gleichen, daß sie in der Reihenfolge ihrer Nennung in immer höherem Maße die sinnliche Wahrnehmung einschränken. »*Und das Unbekannte, jene Null im Gebrause des Unendlichen.*« An dem Punkt, an dem der blinde Passagier von sich und seinesgleichen am weitesten entfernt ist, hört er die Schritte des Reeders sich ihm durch die Dunkelheit nähern, und die schicksalhafte Begegnung mit dem Fremden bahnt sich an, der sich achtundzwanzig Jahre später als er selbst entpuppt.

Das Konstruktionsprinzip von *Fluß ohne Ufer* entspricht ganz jenem göttlichen Prinzip, das die Projektionen der Menschen zu allen Zeiten magisch anzog, wie sich dies anhand von Gustavs Begegnung mit dem Reeder darstellt. So sehr entspricht das Werk jenem Prinzip, daß es Jahrzehnte nach der Veröffentlichung vielen Interpreten ähnliche Erlebnisse mit Jahnn beschert wie dem blinden Passagier mit dem Reeder.

Der Autor selbst, der die Wirkung seines Werkes zwar einzuschätzen wußte, aber keinen konkreten Eindruck mehr davon empfing, sah – wie Kayser und Thimus – das sein Werk prägende Prinzip in erster Linie in den kulturgeschichtlichen Zeugnissen verwirklicht, die er persönlich als von hohem Wert erachtete – darunter die altägyptische Sepulkralarchitektur. Nicht nur, daß das Λ in der Dreiecksgestalt der Pyramiden anklingt, die wie riesige steinerne Prismen die Strahlen der Sonne einfangen, als sollte die ihr abgerungene Energie den

Toten zugeführt werden, die in der Tiefe begraben liegen. Vor allem faszinierten Jahn die unter den Steinmassen liegenden, fest vermauerten Gelasse und Scheintüren, deren geheimnisvolle Ausstrahlung ihm aus der archäologischen Fachliteratur geläufig war. In diesen mehr oder weniger imaginären Gelassen sah Jahn offenbar den »Keller, in dem ER die Macht des Nichts ausübt«. Er war sogar so überzeugt von der *Lambdakonstruktion ägyptischer Denker*, wie Horn das in der ägyptischen Architektur verwirklichte depersonalisierte Gottesprinzip in der *Niederschrift* nennt (vgl. Jahn, *Niederschrift* II, 501), daß er es gerne als Teil der Kultbauten europäischer Prägung gesehen hätte.

In jenem Brief vom 13. Oktober 1946 an Mumm schreibt Jahn: *Wenn es in Tempeln oder Kathedralen (man könnte auch Kirchen sagen, denn es ist ein heidnisches keltisches Wort) Ausdruck finden sollte, dann wäre sein Platz in einem völlig abgeschiedenen, unbetretbaren Sagreb.* Womit Jahn, der die Briefe direkt in die Schreibmaschine tippte und die Durchschläge, die der Hamburger Ausgabe zugrunde liegen, selbstverständlich nicht korrigierte, den altägyptischen Serdab meint, eine kultische Einrichtung, über die zahlreiche ägyptische Königsgräber verfügen. Als solche wird sie auch im zweiten Band der *Niederschrift* in einem Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler Horn und dessen Lebensgefährten Tutein beschrieben: *»Hältst du es für möglich«, fragte ich nochmals, »daß es einen persönlichen Gott gibt?«*

»Ich halte es für vollkommen unmöglich«, sagte er, [...] »Gott ist nirgends; sein Gleichnis ist die Null, die aus sich selbst wirkungslos unter allen Zahlen, ein Nichts an Ausdehnung und Bewegung. Sein Ort ist das Unzugängliche, die Steingruft eines Serdabs, in der sich nicht einmal eine Statue findet, einzig leere glatte granitene Wände, die schweigen können und des Lichtes der Tatsachen nicht bedürfen. – Ohne Zutritt, auch den tollsten und höchsten Priestern verboten.« (Jahn, *Niederschrift* II, 35)

Betreten läßt sich der unzugängliche Raum nur über die Vorstellung derjenigen, die davorstehen und sich fragen, was er in sich birgt. Dadurch weitet sich der Raum, der die Fülle an Bedeutung in sich birgt, die ihm die Davorstehenden verleihen, ins Unermeßliche. Einem solchen Monument voll unzugänglicher, die Vorstellung des Lesers anregender Räume gleicht auch *Fluß ohne Ufer*. Für Leser, die sich, wie Iser, weigern, den Bedeutungsraum der Worte zu betreten,

besteht der großartige Kultbau allerdings aus leeren Räumen. Wer den Schritt in das sich »hinter den Worten« öffnende Reich seiner Vorstellung nicht wagt und sich mit der begrifflichen Bedeutung begnügt, dem erscheint das Werk kleingeistig und banal. Er verdächtigt den »Erbauer«, ihn mit der Konstruktionsweise des »Bauers« täuschen zu wollen. Im Brief vom 13. Oktober 1946 schreibt Jahnn über den Serdab: *Die Tür dazu müßte eine Scheintür sein, eine nicht überschreitbare Tür, die ein für alle Mal verschlossene Tür. Ein Teil der ägyptischen Baumeister war schon so weise, der Null, dem Unbetretbaren einen gültigen Ausdruck zu geben.*

Ihr Werk führt Jahnn fort, indem er dem Leser in seinem Werk Raum beziehungsweise Nicht-Raum für die Vorstellung von ihrem persönlichen Gott gibt. Da die wenigsten sich in ihm erkennen, spielte Jahnn – und dies ist der Preis, den ihn seine Meisterschaft kostete – für die Leser bisher die Rolle des demiurgischen Schöpfers. Als gewissenhafter Mensch, der sich berufen sah, etwas für die Allgemeinheit zu tun, riskierte er, daß die Deuter ihm all die Eigenschaften zuschreiben, die sie mit sich selbst nicht in Verbindung bringen. An Mumm schreibt Jahnn: – *Ich bin der Ansicht, daß es Stätten geben muß, die durch Feierlichkeit dem Bedrängten die Gewissensprüfung erleichtern. [...] Sie müssen nur geheimnisvolle Orte sein und völlig zwecklos erscheinen.* Denn die Zwecklosigkeit erlaubt es dem Gläubigen wie dem Leser eines literarischen Textes, sich durch die Übertragung darauf des eigenen und des Zwecks der anderen Menschen bewußt zu werden. Was vielen Lesern als ästhetischer Selbstzweck, als »l'art pour l'art« erscheint, ist in Wirklichkeit die ethisch-moralisch hervorragendste Eigenschaft, die anspruchsvolle literarische Texte zu bieten haben.

Im Brief vom 19. August 1946 an Heinrich Christian Meier kritisiert Jahnn den Schönheitsbegriff, der die ästhetischen Qualitäten eines Werkes isoliert von den moralischen betrachtet. In diesem Zusammenhang distanziert er sich von Autoren, die seiner Meinung nach diese falsche Vorstellung von Schönheit bedienen: – *Mein »Fluß« versucht einen anderen Weg. – Er ist voller Greuel und Widersprüche, die insgesamt zu einer Gewissensprüfung zusammenrinnen.*

Mit dieser »Gewissensprüfung« meint Jahnn vor allem die des Gustav Anias Horn. Die Reaktionen der Leser auf dessen Lebensbeich-

te aber zeigen, daß der »Fluß« auch ihnen die Gewissensprüfung ermöglicht. Wenn sie möchten, können die Leser bereits im Beichtstuhl des *Holzschiffes* Buße tun.

2.2.3 Die Wirkung der harmonikalen Ästhetik auf den Leser

2.2.3.1 *Die Verwandlung des Matrosenlogis*. Wie sich der Anspruch, die Grenze zwischen Vorstellung und Wirklichkeit zu durchbrechen, ästhetisch verwirklicht

Auf Scheintüren, welche die »Gewissensprüfung« erleichtern, stößt man an zahlreichen Stellen des *Holzschiffes*. In der Mitte des Romans hat Jahnn, wie es sein fiktiver Verwandter, der Erbauer des Schiffes, in der Mitte des Kielraumes tat, ein gewaltiges »Portal« von ebensolcher Bedeutung eingebaut.

Die Deuter des *Holzschiffes* sahen darin bisher nur jenes »Ungeheuer eines verschlossenen Blockes«, das auch das Versteck des Reeders zu sein scheint.

Es handelt sich um das »mittschiffs« gelegene Kapitel *Mann, zweihundert Jahre begraben*, das der Meinung seines »Erbauers« Jahnn zufolge von zentraler Bedeutung für das Verständnis des Romangeschehens ist. Am 5. April 1936 verkündet er Karl Müller-Touraine, genannt Charlie: *Das Holzschiff hat eine überraschende, eine echte H.H.J.-Wendung genommen, »Mann, 200 Jahre begraben« wird wohl der Schlüssel zum ganzen sein.*

Muschg setzt er am 31. Mai 1936 vom Abschluß des *Holzschiffes* in Kenntnis und fügt nicht ohne Stolz hinzu: *Das Kapitel: »Mann, zweihundert Jahre begraben« mit der Episode »Kebad Kenya« ist möglicherweise überdurchschnittlich.*

Doch war Jahnn bewußt, daß sich gerade die Überdurchschnittlichkeit seiner Leistung am Ende negativ auf die Rezeption des Werkes auswirken könnte. Einen Tag später, am 1. Juni 1936, verrät er Müller-Touraine seine Ängste: *L. Ch. ich bin ziemlich niedergeschlagen. Nicht, daß ich mich unwohl fühlte oder Grund hätte, mich über das Holzschiff zu beklagen. Bis jetzt gefällt es mir; rückblickend meine ich funkelnde Steine im Nachtdunkel der Worte aufleuchten zu sehen.* Ob aber der Leser in den Worten des *Holzschiffes* mehr sehen würde als die Druckerschwärze

der Buchstaben war vollkommen ungewiß: *Aber das gewöhnliche Leben. Ohne Geld, abhängig nach allen Seiten; und kein Ausweg. Fischer hat geschwiegen bis jetzt.*

Mit »Fischer« ist das gleichnamige Verlagshaus gemeint, dem Jahnn im April 1936 auf Aufforderung des Verlagsleiters Peter Suhrkamp das erste Kapitel des *Holzschiffes* zur Prüfung vorgelegt hatte. Erst im August aber forderte der noch immer bei Fischer tätige Loerke Jahnn auf, den Rest des inzwischen fertiggestellten Typoskriptes zur endgültigen Entscheidung zu übersenden.

Nicht zufällig steht wiederum in der Mitte jenes zentralen Kapitels *Mann, zweihundert Jahre begraben* die »Episode«, nach der es benannt ist. Diese handelt von einem Untoten namens Kebab Kenya, der nach zweihundert Jahren lebendigen Begrabenseins wieder zum Leben erwacht. Lebendig begraben fühlte sich mitunter auch der Autor der »Episode ›Kebab Kenya« auf seinem Bornholmer Hof – von der politischen Lage beunruhigt und von den Gewährsleuten in der deutschen Verlagsbranche im Stich gelassen. In einem Brief vom 5. September 1936 an Walter Muschg schreibt Jahnn im Hinblick auf die Kebab-Kenya-Episode: *Es ist das Aufbäumen darin, die Geschichte von Kebab Kenya rechtfertigt mich wahrscheinlich.* Doch war man bei Fischer offenbar nicht dieser Auffassung: Einige Wochen später erteilte Suhrkamp persönlich Jahnn die Absage und ließ damit die Zweifel gerechtfertigt erscheinen, die Jahnn bereits im Vorfeld Muschg gegenüber geäußert hatte: *Aber vielleicht ist ja das Ganze nicht rund, zu schwerfällig und außerhalb der bewegten und lebendigen Welt.*

Da sich die Kebab-Kenya-Episode als verdichtete Fassung der ersten beiden Teile der Trilogie lesen läßt und den Rahmen des *Holzschiffes* sprengt, ist ihre ausführliche Deutung dem Schlußteil dieser Arbeit vorbehalten. Hier beschäftigen wir uns lediglich mit den ersten Seiten des Kapitels *Mann, zweihundert Jahre begraben*. Diese bringen die Überdurchschnittlichkeit der besagten Textpassage bereits deutlich zum Vorschein und beginnen mit der Anspielung auf ein Gerücht, das in den zwanziger Jahren in Hamburg kursierte. Am 29. August 1937 berichtet Jahnn Hilmar Trede, Harms' Nachfolger im Musiklektorat des Ugrino Verlages: – *Als die Jacobiorgel wiederhergestellt wurde, konnten die Gerüchte nicht kleiner sein als: ich hätte Holz aus*

der Orgel gestohlen, um mir einen unterirdischen Harem daraus zu machen. Dies Gerücht hat eine gewisse Berühmtheit erlangt.

Jahnn schildert es im Zusammenhang mit einer Affaire, die ihn soeben um die Veröffentlichung des *Holzschiffes* im Henry Goverts Verlag gebracht hatte, wo er den Roman nach dem Mißerfolg bei Fischer unterzubringen versuchte.

In beruflicher Hinsicht waren ihm die Gerüchte, die sich seit der Veröffentlichung von *Pastor Ephraim Magnus* um ihn rankten, zunehmend zum Verhängnis geworden. Im Allgemeinen fühlte er sich von Geschwätz nicht persönlich betroffen, nahm es eher belustigt zur Kenntnis und brachte die eine oder andere Halbwahrheit über sich sogar selbst in Umlauf. Nach 1933 verwandelten sich Gerüchte jedoch in effiziente Waffen, die es Gegnern und Konkurrenten im Orgelbau wie in Literatenkreisen ermöglichten, Jahnn zu denunzieren.

So ist es kein Zufall, daß jenes Gerücht, das Jahnn zufolge »eine gewisse Berühmtheit erlangte«, auch dem Koch des in der NS-Zeit entstandenen *Holzschiffes* zu Ohren gekommen ist. Er, der schon mehrfach verdächtige Geräusche im Schiff vernommen haben will und vor der versammelten Mannschaft behauptet, »in den unteren Laderäumen hätten Mädchen gesungen« (vgl. Jahnn 1959, 123), findet jedenfalls eine Erklärung, die sehr dem Gerücht über Jahnn's unterirdischen Harem aus Orgelholz gleicht: *Abgründige Tatsachen. Ihm war erzählt worden, vor einem halben Jahrhundert, oder mochte es ein ganzes her sein, war solche Fracht (und er bezeichnete sie, weibliche Kinder oder doch kaum erwachsene Mädchen) nach Kairo verladen worden. Der Sultan oder ein Tyrann mit einem anderen Titel, es war nicht mehr zu ermitteln, hatte das lebendige Menschenfleisch in Grotten versenkt. Unvorstellbare Leiden. Unvorstellbare Lüste.* (Jahnn 1959, 124)

Wie die Hamburger Spießbürger, in deren Augen sich der Autor des *Pastor Ephraim Magnus* mit seinen »unzüchtigen« Händen an der Kirchenorgel vergriffen hatte, vermögen auch die Leser dieser Textpassage zu der Auffassung zu gelangen, daß der Perverse, von dem hier offenbar die Rede ist, den Titel »Autor« und den Namen desjenigen trägt, der den Text geschrieben hat. Zumindest wenn die Leser sich in derselben Verfassung wie die Hamburger Spießbürger befinden und dazu neigen, ihr unterdrücktes und daher um so un-

mäßigeres sexuelles Verlangen auf den Autor zu übertragen. Damit tun sie es auch den Matrosen gleich, welche die sexuellen Anspielungen des Kochs begeistert aufnehmen: *Man schrie Hurra, während dem Koch vor entzückter Qual die Augen vortraten. Er bestand auf seinen Wahrnehmungen.* Bei der theatralischen Grimasse und der Beteuerung des Kochs, die Geschichte vom »Sultan oder Tyrannen« entspreche der Wahrheit, bleibt es. Mit den angeblich so »unvorstellbaren Leiden« und »unvorstellbaren Lüsten« regt er gezielt die Phantasie des Publikums an: *»Und die Soldaten mit aufgepflanztem Bajonett, was ist mit ihnen?« rief jemand.*

Das war das Stichwort. Die Mannschaft begann mit feuchten Zungen sich die blutstrammen Lippen zu lecken. Unvorsichtige Sehnsucht nach dem Glück. Gierig nach Schönheit, nach sündiger Schönheit. Sich rekelnd sagten sie herb süße, schweinerische Worte.

Der genaue Inhalt dieser »Worte« wird hier so wenig zufällig ausgespart wie die nähere Beschaffenheit jener »unvorsichtigen Sehnsüchte« und »Gier nach sündiger Schönheit«. Denn diese Worte bieten dem Publikum Raum für die »schmutzigen« Vorstellungen, die es damit verbindet. *Paul Raffzahn*, heißt es über den Koch, *widerrief die Soldaten nicht. Mit Verachtung verwies er den Matrosen die wollüstige Ungehörigkeit. Mit entblößten Füßen seien die Mädchen über den Decksboden gehuscht.* Doch gibt es »unvorstellbarere Leiden«; und die Phantasien der Matrosen über die vom Sultan verfrachteten Mädchen erweisen sich auch nicht als sonderlich gewalttätig: *»Und seekrank waren sie auch«, sagte jemand. Ein harmloser Einwand, dem Dutzend drastische folgten, von anderer Seite beigesteuert.*

Näheres wird auch über die »drastischen Einwände« nicht ausgesagt. Die Leser müssen sich selbst helfen, wenn sie eine Vorstellung davon gewinnen wollen, was mit den Haremsdamen »in den unteren Laderäumen« geschehen ist. *Paul Raffzahn aber beteuerte mit wässrigem Munde, sie hätten gesungen. Vor Vergnügen etwa? Die Schicklichkeit zog dem Gespräch keine Gitter. Das derbe Wunder breitete sich aus. Zeugt möglicherweise aber von nichts als natürlichem sexuellen Verlangen – angeregt durch seefahrtbedingte Enthaltbarkeit. Man wollte sich nicht mit den entblößten Füßen der Mädchen begnügen. Es konnte kein Kleidungsstück an den unglücklichen Opfern unvorstellbarer Lüste bleiben.* Die von den Matrosen offenbar überaus geschätzt werden: *Jemand sagte:*

»Brüste wie Perlen.« Niemand widersprach ihm. Aber die Wahrheit des Fleisches funkelte mit roten Rubinen.

Für das »Mädchen«, das ich war, entsprach das »mit roten Rubinen funkelnde Fleisch« dem blutigen der »unglücklichen Opfer«, die der Autor, wie ich glaubte, in seinen Phantasien sexuell mißbraucht hatte. Dabei hatte ich selbst den Interpretationsspielraum seiner Worte mit Vorstellungen gefüllt, die ich mit mir nicht in Verbindung brachte und in einem Akt verbaler Gewalt ihm andichtete. Daher sehe ich noch immer ein luzides Funkeln im »Nachtdunkel« von Jahnns Worten. Der Teufel aber, der maßgeblich dafür verantwortlich ist, präsentiert sich mir in Gestalt meiner selbst: *Es kam der Augenblick, wo die Wände des Logis sich verwandelten und zu Spiegeln wurden.* (Jahnn 1959, 125)

So heißt es unmittelbar im Anschluß an den zuletzt zitierten Satz. *Weite Glaslandschaft, in der das Bild jedes einzelnen gefangen wurde. Auch meines. Aber es waren nicht nur ebene glitzernde Spiegelscheiben, in denen man das eigene Antlitz, den ganzen Körper, anfangs bekleidet, dann nackt und schließlich durchscheinend sah. Der Raum hinter den Dingen zeigte sich.* Der, in dem ich, die Leserin, sitze, vor Jahren bereits saß und der Vorstellung der Matrosen von einem der »Mädchen« im Laderaum entsprach. Dieser »Raum hinter den Dingen« der fiktiven Welt wie auch der »hinter den Dingen« der wirklichen Welt ist der Raum der Vorstellung, dessen scheinbar unüberwindbare Grenze zur Wirklichkeit ich hier so spielend überwinde, daß ich die in wenigen Augenblicken vor sich gehende Verwandlung der Matrosen als Verwandlung meiner selbst in all ihren Facetten darzustellen vermag: *So begann es.* Im ersten, der Erkenntnis der Spiegelbildlichkeit des Geschehens noch sehr fernem Stadium meiner Verwandlung, das folgendermaßen beschrieben wird: *zaghafte Fetzen eines ungenügenden Glückes, anzuschauen wie das irdische Paradies einer Vergnügungsstätte.* Zu entscheiden, welcher Art sie ist, stand mir damals schon und steht mir heute noch frei. *Grelle Scheinwerfer – man sparte nicht mit bunten Farben – zeigten die prangende Last unechten Goldes.* Vor meinem inneren Auge stand der Autor im Kostüm des Schiffskochs auf einer Bühne und offenbarte Lesern, die es nötig haben, seine gewalttätigen Phantasien. Heute erkenne ich, daß auf dieser Bühne schon damals ein Stück aus meinem Leben gespielt wurde: *Aus Pfeilern und*

Balkonbrüstungen wuchsen Frauen und gemästete Kinder hervor. Denn die Karyatiden und Putten in den Stützpfeilern und an den Balkonbrüstungen der Logen deuten darauf hin, daß dieses Stück hier, im »Zuschauerraum«, und nicht auf »der Bühne« spielt. Satttheit und Sinnlichkeit, der Überfluß, die lachende Schauseite des Lebens wurde ausgestellt. Die Muskeln der Goldmensen, man beachtete sie kaum, weil ein Dunst von Staub und Tabakrauch sie umschwelte.

Vor Jahren assoziierte ich die »Muskeln der Goldmensen« mit den Matrosen – obwohl nirgends davon die Rede ist, daß es sich bei den »Goldmensen« um Männer handelt. Es kam mir nicht in den Sinn, daß es sich um die »Muskeln« derer handeln könnte, die in Gestalt »nicht zu Ende geborener« Leser und Leserinnen vor der hölzernen Bühne sitzen, als die das Schiff sich zu präsentieren vermag. Ich wurde zum willfähigen Opfer der Verwandlung, die während der und durch die Lektüre vor sich ging: *Die Verwandlung des Matrosenlogis, anfangs entlehnt aus jener Welt des matten Rausches und der augenlosen Huren, folgte bald eigenen Gesetzen. Es war eine frischere Durchsichtigkeit, in die man starrte, eine härtere Täuschung.* Denn hinter der »Vergnügungsstätte« des Autors kam die Welt meiner Vorstellung zum Vorschein. *Das Ganze war geräumig wie ein Feld oder wie ein Garten.* Meine Abgrenzung von den Figuren und dem dahinter vermuteten Autor bewirkte, daß die Welt im Buch mit der meinen zu verschmelzen begann. *Es war wirklicher als ein zurückgeworfener Schein,* heißt es über das, was die Matrosen im »Raum hinter den Dingen« und die Leser im Spiegel des Textes sehen. *Es war selbständiges Leben in den erspiegelten Doppelgängern.* Wie ich die Figuren zu Werkzeugen eines mir unbewußten Teils meiner selbst machte, so wurde auch ich zum Werkzeug, das ihre Taten auf seine Weise verwirklicht: *Ihre Bewegungen waren willkürlich, und ihre Handlungen schienen bestimmt durch die tiefen Schichten vergrabener Wünsche oder längst abgefallener Träume.* Im Spiegel ihrer Taten, die ich in meiner Vorstellung konkretisierte, kam ich mir als eine entgegen, die ich nicht sein wollte. *Schließlich war jeder peinlich verzerrt, mit Auswüchsen behaftet, triefend von Unzulänglichem und Entartetem.* Vor Haß gegen all das konnte ich nicht mehr an mich halten. *Es war wie ein bis ins kleinste vorbereiteter Protest gegen das Gewissen, das jedermann daran hinderte, nach seinem Wohlgefallen zu tun.* Ich droch verbal auf den Autor ein, der mit kei-

nem Wort sagt, daß es sich bei jenem »bis ins kleinste vorbereiteten Protest gegen das Gewissen« – wie ich vermutete – um die Mißhandlung »weiblicher Kinder oder doch kaum erwachsener Mädchen« handelt. *In den großen Glasblöcken zeigte sich die Erfüllung mit Herrlichkeit und Häßlichkeit gleichermaßen.* Auch meine Tat findet in den »Glasblöcken« Raum, die so »groß« sind wie die kriminelle Energie der Leser. *Und es war keine Weltverbesserung. Und es war kein heidnisches Entzücken über die Allgewalt des Daseins. Kaum, daß ein Hauch der ersten Ursache sie umspülte.* Meine Unterstellungen raubten mir ein für alle Mal die Unschuld. *Wäre das Gewissen nicht zermalmt gewesen unter den Türmen aus Glas, man hätte eingestehen müssen, alle Beschuldigungen des Superkargos, in einer nüchternen Stunde gegen ihresgleichen vorgetragen, waren gerechtfertigt. Die Greuel, die die menschliche Kreatur unter dem Schädeldach trägt, waren verdutzendfacht.* Gewiß verführten mich Jahns Worte dazu, aber im selben Maße ließ ich mich verführen und gierte schon damals danach, mich in irgendeiner Form schuldig zu machen. *Jeder wälzte sich, befreit vom Zwang, in einer Schande, in der Schande, die er sich als Lebensziel gesetzt hatte und die ihm wichtiger war als alle erhabenen Beteuerungen.*

Dies zu erreichen, beabsichtigte auch Oscar Wilde mit dem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray*. Ebenso wenig wie Jahn die »Schande« der Matrosen charakterisiert Wilde die »Schande« Grays näher. *Das Bildnis des Dorian Gray*, das Wilde zeichnete, sollte dem Leser zum Spiegel der eigenen Lasterhaftigkeit werden. Dies geht aus den Worten hervor, die Wilde auf einen Verriß des Romans im *Scots Observer* vom 5. Juli 1890 erwiderte. Auf sie wie auf die besagte Literaturkritik bezog sich fünf Jahre später der Rechtsanwalt Edward Carson in einem Kreuzverhör, in das er Wilde anlässlich des Verleumdungsprozesses nahm, den Wilde gegen den Marquis von Queensbury führte. Dieser hatte Wilde beschuldigt, homosexuell zu sein und seinen, Queensburys, Sohn Lord Alfred Douglas, verführt zu haben. Im Rahmen der Verleumdungsklage mußte Wilde sich von Queensburys Anwalt über die Gerüchte um seine etwaige Homosexualität befragen lassen. Die literarischen Werke Wildes, insbesondere *Das Bildnis des Dorian Gray*, spielten in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Dies belegen die Prozeßprotokolle, die Wildes Enkel Merlin Holland 2003 unter dem Titel *Oscar Wilde im Kreuzver-*

hör. Die erste vollständige Niederschrift des Queensberry-Prozesses herausgab.

Folgende Passage zitierte der Queensbury-Anwalt Carson in Anwesenheit von Oscar Wilde damals im Gerichtssaal aus der im *Scots Observer* erschienenen Dorian-Gray-Rezension: »Die Geschichte, die Fragen behandelt, die sich nur für die Kriminalpolizei oder für ein Verhör hinter verschlossenen Türen eignen, ist sowohl für den Verfasser als auch für den Herausgeber ein Schande.« (Holland, 147)

An Wilde gewendet fuhr Carson sodann kurz darauf fort: Sie haben darauf am 19. Juli 1890 eine Erwiderung geschrieben, und am Ende sagen Sie dort: »Sir, es war für die dramatische Entwicklung dieser Geschichte erforderlich, Dorian Gray mit einer Atmosphäre moralischer Korruption zu umgeben.«

Wilde: Ja.

Carson: »Sonst hätte die Geschichte keine Bedeutung und die Handlung keine Thematik gehabt. Diese Atmosphäre vage und unbestimmt und wunderbar zu belassen, war das Ziel des Künstlers, der die Erzählung geschrieben hat.«

Wilde: Ja.

Carson: »Ich behaupte, Sir, dass ihm dies gelungen ist. Jeder sieht in Dorian Gray seine eigene Sünde. Worin Dorian Grays Sünden bestehen, weiß niemand. Wer sie findet, hat sie selbst hineingetragen.«

Wilde: Ja.

Carson: Kann ich daraus schließen, dass Sie offen gelassen haben und es dem Leser zur Erschließung überlassen, ob die Sünden des Dorian Gray, zumindest einige, womöglich auch Sodomie waren?

Wilde: Das hängt vom Temperament eines jeden Lesers dieses Buches ab; wer die Sünde findet, hat sie hineingetragen.

Ähnliches schreibt Jahn im Brief vom 18. Dezember 1936 an Muschg über die nur vage angedeuteten Vorgänge im Kapitel *Mann, zweihundert Jahre begraben*: – In der Geschichte des Kebab Kenya wird immer von der Sünde gesprochen. Aber die Sünde wird niemals benannt. Die Sünde hat keinen Namen.

Wenn überhaupt, so muß der Leser sie benennen, der sie dem Autor oft leichtsinnig unterstellt, de facto aber meist öfter selbst begeht. So auch im Falle von Wildes Zeitgenossen: Die Mehrheit der Geschworenen schloß sich dem Urteil von Queensburys Anwalt an, der Wilde im Verleumdungsprozeß der »Sünde« der »Sodomie« überführte.

Daraufhin sah Wilde sich gezwungen, die Klage gegen Queensbury zurückzuziehen, wurde verhaftet und in einem zweiten Prozeß vom Staatsanwalt der konstatierten »Sodomie« angeklagt. Die Beweislage war erschlagend. Wegen Homosexualität in mehreren Fällen wurde Wilde zu einer zweijährigen Zuchthausstrafe verurteilt, an deren Folgen er fünf Jahre später verstarb.

Worte waren nur der dünnste Abglanz dieser gefährlichen Verzauberung. (Jahnn 1959, 126)

In vielen Fällen artet sie in Schlimmeres aus. Die unbewußte Spiegelung im anderen, seien es Figuren oder Menschen, bewirkt nicht nur die kleinen vorurteilsgeladenen Verrisse, sondern auch die großen Verbrechen der Menschheit. *Die Reden waren gleichsam erstickt in der überwältigenden Verirrung, mit der die Seelen verbrannten.* Ob Unterstellung, Diskriminierung oder Mord und Totschlag. *Die Taten, die jeder beging, waren dringlich, unabwendbar, jenseits aller Selbsterhaltung, geradezu die eigene Zukunft, alle Verheißungen ausrottend. Mit unverhohlener Gier fraßen sie von einem fluchbeladenen Schatz.*

Doch die verbotene Frucht, zu deren zweifelhaftem Genuß Jahnn's Worte verführen, birgt zugleich die kostbare Erkenntnis der auch dem Leser eigenen Boshaftigkeit, in deren Bewußtsein sich dieser fortan hinsichtlich all seiner Handlungen einer Gewissensprüfung zu unterziehen vermag. Unter diesem Gesichtspunkt wirkt sich der Sündenfall also heilsam aus. Daß auch der »Verführer zum Bösen« sein Werk in diesem Sinne auffaßte, geht aus jenem Schlußwort Jahnn's zur Lesung aus der *Niederschrift* hervor: *Daß sich unsere Seele durch Gifte und durch das Gift der Bücher verwandeln kann, ist unsere einzige Hoffnung für die Zukunft. Bei der Macht ist keine Hoffnung, wohl aber in der Musik, im Wort, in Tempeln, in den Alleen der Bäume.* (Jahnn 1986, 729)

Nach allem, was ich damit erlebt habe, vermag ich seine Worte vollauf zu bestätigen. Sie vergegenwärtigten mir den Haß, den ich in einem verborgenen Winkel meiner Seele gegen mich wie gegen meine Mitmenschen hegte – und die Vorstellung meiner selbst, die schon während der *Niederschrift* meiner wissenschaftlichen Arbeiten zu bröckeln begann, fiel in sich zusammen: *Der Rausch, mit dem die Verwandlung begann, die mehr trübbunten als lichten Farben zertöten sich, das falsche Gold blätterte ab.* (Jahnn 1959, 126)

Ich wurde eins mit meinem Widersacher. *Als ob die Begrenzungen wie dürres Laub wirbelnd zerstäuben.* Ich erkannte alles, was ich in seinem Werk gesehen hatte, als Teil meiner selbst, und erkannte, daß Jahnn ein anderer gewesen war als der, den ich mir vorgestellt hatte. Ich erkannte auch, daß er in seinem Text anderes gesehen hatte als ich: zum Beispiel in jener »Vernügnungsstätte«, in der das angedeutete Theater mit der Vorstellung verschmilzt, die ich hier vom Interpretationsspielraum der Worte vermittele.

Man stelle sich vor, wir Leser säßen statt vor dem aufgeschlagenen Buch im Zuschauerraum eines Theaters. Auf der Bühne vor unserem inneren Auge sitzen die Matrosen auf roh gezimmerten Bänken, die sich gleich den Sesselreihen im Zuschauerraum zeilenweise wie die Sätze einer noch nicht aufgeblättern Buchseite im Dunkel des »Raumes hinter den Dingen« verlieren. Wind kommt auf, Blätter rascheln, und durch die Dunkelheit, in der wir noch immer, wenn auch kostümiert, auf unseren Sesseln sitzen, schimmert das Papierweiß einer bedruckten Seite. *Requisiten des Theaters*, lautet der Titel einer am 10. April 1953 im *Mindener Tageblatt* erschienenen Schrift, in der Jahnn Grundelemente des Theaters aus seiner Sicht erläutert:

1) *Von den Personen*

Das Theater ist eine vielgestaltige Einrichtung, und es ist schwer sich zu entscheiden, von welcher Seite man an das komplizierte Gebilde herantreten soll. (Jahnn 1993, 1002)

In unserer Vorstellung fällt es uns zwar leicht, uns dem »komplizierten Gebilde« von beiden Seiten gleichzeitig zu nähern. Der Ordnung halber und um das Ganze transparenter zu machen, wollen wir jedoch auch hier zunächst *Vom Zuschauerraum*. sprechen, den Jahnn in seinen *Requisiten des Theaters* folgendermaßen beschreibt: *Natürlich muß es festlich sein!* (Jahnn 1993, 1003)

Und siehe, da sind sie wieder die »trübbunten Farben« und das »falsche Gold«, die im Raum hinter den Logiswänden bereits »abgeblättert« waren. *Wer bezweifelt das? Das Theater ist doch keine Fabrik oder ein Warenhaus in Hosenarchitektur (wie die Franzosen sagen) aus Glas und Eisen. Und die negative Akustik der Nachhalldämpfungen, wem schmeckt denn die? – Sind alle Ohren vom Rundfunk verdorben? –* Nicht doch, die skeptischen Blicke, die uns zwischen Pfeilern hindurch und von Logen herab mustern, haben eine andere Ursache – und es hilft

nichts, wenn du – wenn Jahnn beteuert: *Die fetten Putten, männliche und weibliche Karyatiden und der Stuck alten Stils hatten eine akustische Funktion.* Gewiß, sie werden einsehen, daß dergleichen auch im Spiegelraum des Logis' vorkommt. Doch sie werden darum nicht weniger entsetzt sein. *Da hilft kein Leugnen.* Eine glasklare Formulierung wäre ihnen lieber als das Theater hier. Sie sehen von ihren Sesseln aus ja nicht einmal, daß ihre Füße im Raum zwischen dieser und der nächsten Zeile stehen; und daß wenige Zeilen über ihrem Kopf, unter Punkt 4) *Von der Kurzweil des Theaters.* zu lesen steht: *Man muß sich das Echte selbst zurechtdenken.* Dies gilt schließlich auch für mich, die ich auf den »Brettern« stehe, die den Text bedeuten. Bei einem Blick nach unten kann ich etwa entziffern:

7) *Von den Bühneneinrichtungen*

Die meisten Bühnenhäuser sind nicht zeitgemäß eingerichtet. Sie hindern den Dramatiker sich zu entfalten. So bleibt ihm nichts übrig, als die »Bühnenhäuser« in seinen Texten den vom Theater nicht befriedigten Bedürfnissen anzupassen. *Er möchte den Zuschauern Illusionen geben, schnelle Verwandlungen der Schauplätze – und der schwerfällige Apparat belastet ein Dutzend Szenen mit wenigstens 25 Minuten verlorener Zeit.* Im Roman dagegen funktioniert alles wie von selbst, nachdem Worte und Sätze an der richtigen Stelle zu stehen gekommen sind. Zumindest in der Vorstellung des Autors. *Nötig wären Drehbühnen, deren Scheibe einen sehr großen Durchmesser hat und – hoppla! –, mitten im Satz geht schon wieder das Licht aus, Wind kommt auf, Blätter rascheln, das Licht geht wieder an.* Auf dem Boden steht jetzt Folgendes: *Forderung an die Bühneneinrichtung,* der Titel eines Artikels, den Jahnn 1959 in einem Sonderheft der Zeitschrift *köln. vierteljahresschrift für die freunde der stadt* publizierte (vgl. Jahnn 1993, 1058). *Ich denke dabei freilich nicht an eine leere Scheibe. Sie soll mit festen Aufbauten versehen sein, eine »Bühnenstadt« bilden. Ich rechne mit vier großen und vier kleinen Sektoren, Zwischengängen, Treppen aufwärts und abwärts; das ganze sinnvoll in einem Funktionsplan vereinigt.* Raumplanung wie im Holzschiff. Doch dessen »Funktionsplan« bietet zugleich höchste Variabilität der Wort- und Satzkulissen. Sie stellen dem Leser einen so flexiblen Raum zur Verfügung, daß er sein eigenes Stück darin zu inszenieren vermag. *Die festen Begrenzungen der Gebäude und Straßen dieser »Bühnenstadt« würden den Vorteil bringen, daß der Spielraum wenig-*

*stens mit der akustischen Funktion in den Zuschauerraum einbezogen wäre; die jeweilige Szene würde real, massiv – nicht etwa durch beleuchtete Leinwand (imaginär) – mit den Logen und Sitzreihen verbunden sein. Tatsächlich ist die Wand hier, wenn ich einmal dagegen klopfe: Fest! Unverrückbar wie die Wände unserer wirklichen Welt oder die Sessellehne des Vordermannes. Wie bitte? Man glaubt mir nicht? Weil ich der wirklichen Welt nicht angehöre? Nun, dann werde ich – – *Durch die völlig anders geartete Konstruktions-Architektur der Bühne würde man gelegentlich zu wirklicher Geist-Architektur vorstoßen*, ich brauche nur wenige Schritte zu machen, die Tür in der Wand zu öffnen, im schwarzen Loch zu verschwinden, dann geht das Licht aus, obwohl der Satz gleich weitergeht – das Geräusch – nein – – kein Blätterrascheln – der Mechanismus der Drehbühne – *etwa derart, daß einer der größeren Abschnitte des Zylinders einen »Festsaal« als Bühnenbild erhielte, architektonisch bis in alle Einzelheiten durchgestaltet, der ausschließlich in seiner spezifischen Form, Scheinwerfer! Saalbeleuchtung! dem einen Theater angehört; großartig etwa wie ein Renaissance-Prospekt.**

Man öffne die Augen, die man, vom gleisenden Licht geblendet, kurz geschlossen hatte! Hier ist das »irdische Paradies einer Vergnügungsstätte«, das unsere Vorstellung perfekt mit der Wirklichkeit des Textes eint: *Grelle Scheinwerfer – man sparte nicht mit bunten Farben – zeigten die prangende Last unechten Goldes. Aus Pfeilern und Balkonbrüstungen wuchsen Frauen und gemästete Kinder hervor. Satttheit und Sinnlichkeit, der Überfluß, die lachende Schauseite des Lebens wurde ausgestellt.* (Jahnn 1959, 125)

Die Bühne würde den überhöhten Schnürboden einschränken oder ganz verlieren. (Jahnn 1993, 1059)

So daß wir die Grenze zwischen Vorstellung und Wis – Wirklichkeit in Zukunft spielend überwinden werden. Ein Schritt nach vorne, eine Handbewegung – und der Schlips sitzt wieder – Wie bitte? – Gewiß, ich trage einen Matrosenanzug, aber unser aller Kluft stammt doch aus irgendeinem muffigen Fundus! – Aha! – – Naja, behaupten können – – Seufzend schlage ich *Dramen II* zu. Ob sie das schlucken? Ich weiß nicht, wie ich ihnen den Interpretationsspielraum sonst hätte – schließlich hat Jahnn selbst einmal – wo stand es noch gleich ... Ja, hier sagt er über die Trilogie: *In der Tat, ich habe den Versuch gemacht, den Schauplatz, zu dem wir Menschen werden, vom Ort der*

Betrachter und von dem der Bühnenarbeiter aus anzuschauen. (Jahnn 1986, 727)

Das kommt meiner Vorstellung vom Interpretationsspielraum doch recht nahe. Es wäre vielleicht nicht schlecht, das Zitat in diesem Zusammenhang noch aufzunehmen. Es paßt doch wunderbar zu Jahnn's Vorstellungen von Theaterarchitektur, die ich zur Verdeutlichung meiner Idee heranziehen und damit ein passant den Beweis liefern werde, daß meine Deutung vollkommen im Einklang mit seinem Text steht. Aber läßt diese Form der Darstellung überhaupt noch meine schöpferische Leistung erahnen? Erweckt sie nicht vielmehr den Eindruck, daß die Idee, dem Interpretationsspielraum die Gestalt eines Theaters zu geben, von Jahnn stammt? Dabei war der sich, als er seine *Forderung an die Bühneneinrichtung* formulierte, wahrscheinlich nicht einmal darüber im Klaren, wie ähnlich diese der Einrichtung des Holzschiffes sieht! Hat er nicht selbst in seinem Vortrag *Über den – – Augenblick*, wer spricht hier eigentlich? Das ist eine Zumutung – macht doch das Licht an, das Licht! – – Ok, ok, ich verspreche: Jetzt ist Schluß mit dem Theater. Gehen wir zurück ins *Holzschiff* und erinnern uns, was zuletzt geschah: *Als ob die Begrenzungen wie dürres Laub wirbelnd zerstäuben.* (Jahnn 1959, 126)

Weiter heißt es: *Die Glastürme wuchsen wie Gletscher bis an die Wolken heran. Die feisten Muskeln der sinnlichen Gestalten, wie von einer Feuersbrunst heimgesucht, schmolzen dahin.* Ich hatte im Akt der Deutung meinen persönlichen Sündenfall erlebt und in ihm zugleich das Böse in all seinen Variationen erkannt. *Ein herzerreißender Gegensatz von bröckelnder Verödung und ausschreitender Unendlichkeit tat sich auf. Wie wenn der Weg der Freiheit über das Verbrechen oder durch den Tod führte, so war es hier dargestellt.* Ebenso gut aber hätte mein Sündenfall unterbleiben und ich dem ursprünglichen Bild meiner selbst treu bleiben können. *Die schweißnasse Erschöpfung eines Todeskampfes oder die Müdigkeit nach erhaderten Exzessen, hier einander gleichgesetzt, lösten sich allmählich in das Bild der frömmsten Unterwürfigkeit auf. In das Urteil. In den Verzicht.* Auf das fleischliche wie das auf die Literatur gerichtete Begehren. *Kaum, daß dem einen oder anderen ein Wunsch erhalten blieb.* Der sich mir im dritten Stadium der Verwandlung jedoch erfüllt. *Ein Wald von Säulen, das haben Millionen Gehirne gegen den wachsenden Wald gedacht.* Nicht nur die Architekten, die sich die Tempel von Luxor

und Karnak ausdachten. *Durch die Jahrtausende*. Auch Jahnn dachte dergleichen, als er *Das Holzschiff* schrieb. *Stämme, wie sie auf keinem Boden gedeihen. Aus Worten und Sätzen. Nur schwer verwitterbar. Und eine Krone darüber, dicht wie schwarze Nacht: Gewölbe, anzuschauen wie gebuchtete Segel, aber steinern, gleich erhöhtem Fels. Daß sie ihrer unbeschützten Haut und ihren weichen Gedanken selbst eine Zuflucht gäben gegen die Unbill.* Die jene unbarmherzige Wirklichkeit außerhalb des Buches für dessen Leser bereit hält. *Die Tempel kippten noch einmal zwischen zwei Wimpernzuckungen durch den Raum. Die Männer starrten. Ihre Augen starrten.* (Jahnn 1959, 127)

Doch im Falle der Matrosen ist die Verwandlung nicht von Dauer. *Und wie mit Flügelschlägen eines Vogels schoben sich die Schiffswände in die Glaswelt.* Wie wir dies von den Augenblicken kennen, in denen wir, in die Lektüre eines Buches vertieft, aufsehen: Um uns herum wirkt alles für den Bruchteil einer Sekunde unwirklicher als das, was wir eben noch vor dem inneren Auge erblickten. *Erst eingegossen, eingewachsen, noch dem Abtasten verschlossen. Unnahbar.* Wie jedes gute Buch versucht *Das Holzschiff* die sich nach erfolgreicher Auflösung in Sekundenbruchteilen wieder aufbauende Grenze zwischen Vorstellung und Wirklichkeit dauerhaft zu durchbrechen. *Dann drängte die durchsichtige Materie vor, gleichsam geschleudert, stoßend, drohte die Brust der Männer einzudrücken.* Doch um die Grenze zu schützen, die auch die Grenze ihrer selbst bildet, gleichen die Leser die Spannung, die sich zwischen der Welt im Buch und der ihren aufgebaut hat, mit einem Gefühl unendlicher Langweile aus. *Zersprang aber unerwartet an den müde pochenden Herzen. Blitzende Splitter, wie Julbaumschmuck, sanken abwärts und waren zersetzt, dem Schnee gleich, der im Sommer fällt, ehe sie den Boden erreichten.* Die Welt im Buch scheint kein geschlossenes Bild der Wirklichkeit wiederzugeben, sie bleibt fragmentarisch. *Die Wirklichkeiten, an denen die Schöpfung durch die kleinen Zwecke des Menschen so arm geworden war, hatten sich auf Augenblicke in das Matrosenlogis hereingewuchtet. Und konnten doch nicht bestehen. Sie gingen unter in diesem Kreis des Schweigens.* Das seine beendete der S. Fischer Verlag am 20. November 1936 mit der Nachricht, die Lektoren hätten sich mehrheitlich gegen eine Publikation des *Holzschiffes* in ihrem Hause entschieden. *Sie wollten nicht der unbekanntem Tiefe geopfert sein. Sie bestan-*

den darauf, sich zu kennen. Und so zersandete, zerbröckelte, verfaulte der tödliche Komet.

2.2.3.2 *Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen.* Suhrkamps (un-) fruchtbare Auseinandersetzung mit dem *Holzschiff*

Um so deutlicher offenbart die Begründung der Absage heute die zersetzende Wirkung, die *Das Holzschiff* schon auf die ersten Leser hatte. Tatsächlich finden sich in dem Schreiben des damaligen Verlagsleiters Suhrkamp Hinweise darauf, daß die Lektoren unter anderem an dem Kapitel scheiterten, das Jahnn zu Recht als den »Schlüssel zum Ganzen« betrachtete.

Folgendermaßen faßt Suhrkamp zunächst den Eindruck zusammen, den er bei der Lektüre des Textes gewann: *Wir werden mit einem geheimnisvoll gebauten und geheimnisvoll beladenen Schiff bekannt gemacht. Das Schiff geht unter, bevor von den Geheimnissen etwas gelöst ist. Der einzige Zweck der Motive der Erzählung war die Verwirrung der Schiffsbesatzung.* (Vgl. Schweikert 1986, 972)

Mit keinem Wort bringt Suhrkamp sich hier als Leser ins Spiel. Doch die Art und Weise, wie er die auf den Leser zielende Wirkungsabsicht des Autors mit der Wirkung der fiktiven Ereignisse auf die Figuren in Verbindung bringt, offenbart Suhrkamps Identifikation mit den »verwirrten« Matrosen. Ohne sich auf eine konkrete Textstelle zu beziehen, fährt er fort: *Es handelt sich um einen Spuk, aber hinterher ist dieser nicht anerkannt, sondern er ist nur ein Anlaß zu breiter Psychologie.*

Die Deutungsoffenheit des Geschehens veranlaßte Suhrkamp allerdings mitnichten dazu, die seines Erachtens offenbar zu »breite Psychologie« der Romanhandlung durch eine gründliche Analyse der Psychologie seiner eigenen Handlungen, beispielsweise als Leser des Textes, zu vertiefen: *Die Psychologie aber verläuft in ihren Bahnen, als würde Alltägliches in alltäglicher Nüchternheit verhandelt.*

Dabei hätte Suhrkamp in diesem Sinne durchaus konstruktiv zum Verständnis des Textes beitragen können. Denn mit derselben »alltäglichen Nüchternheit«, mit der seiner Meinung nach im Roman »Alltägliches verhandelt wird«, verhandelte er zu diesem Zeitpunkt bereits seit längerem mit Jahnn über etwas zumindest für Suhrkamp

so »Alltägliches« wie eine Buchveröffentlichung. Hätte er diese sinnfällige Analogie zur Kenntnis genommen, hätte Suhrkamp vielleicht auch mehr Sinn in der »breiten Psychologie« des *Holzschiffes* gesehen, die er als spekulativ und wirkungslos empfand und die ihm beim Lesen offenbar nicht mehr entlockte als ein gelegentliches Gähnen: *Darüber vergeht so viel Lesezeit und der Vorstellungsraum wird von diesen Dingen so weit eingenommen, daß die märchenhaften Dinge in eine Isolierung geraten, von der aus sie nicht mehr fortwirken.*

Darauf, daß statt des Märchenhaften das Psychologische des *Holzschiffes* in Suhrkamp »fortwirkte«, auch wenn ihm dies nicht bewußt war, deutet schon seine Klage über die übermäßige Inanspruchnahme seines »Vorstellungsraumes« hin. Von der enormen Wirkung des Textes auf ihn zeugt aber vor allem die Tatsache, daß in dem zuletzt zitierten Satz seines Schreibens ein Satz aus der Kebab-Kenya-Episode des *Holzschiffes* anklingt: *Zwischen der Sünde und ihrem Erkennen schien so viel Zeit verloren zu gehen, solche Einöden von Einsamkeit taten sich auf, daß die Identität zwischen dem Sünder und dem Zerknirschten nicht aufrechtzuerhalten war.* (Jahnn 1959, 143)

So heißt es im Kapitel *Mann, zweihundert Jahre begraben* über den Jahrzehnte und Jahrhunderte tief unter der Erde ruhenden Kebab Kenya, der ursprünglich vorhatte, die Zeit zu einer gründlichen Gewissensprüfung zu nutzen. Suhrkamps Satz: *Darüber vergeht so viel Lesezeit und der Vorstellungsraum wird von diesen Dingen so weit eingenommen, daß die märchenhaften Dinge in eine Isolierung geraten, von der aus sie nicht mehr fortwirken*, ähnelt dem Satz aus der Kebab-Kenya-Episode nicht nur in Wortwahl und Satzbau; auch inhaltliche Bezüge lassen sich erkennen. Durch die Lektüre drang Suhrkamp so tief in den Raum seiner unbewußten Vorstellungen und Gefühle ein und sah sich diesen so unmittelbar ausgeliefert, daß er ihnen nur durch die Absage an Jahnn entkommen zu können glaubte. Er »wollte nicht der unbekanntten Tiefe geopfert sein«, doch opferte er sich ihr paradoxerweise gerade im Versuch zu entkommen. Denn in der Absage an Jahnn präsentiert sich Suhrkamp als Verlagsleiter mit fragwürdiger Deutungs- und Beurteilungskompetenz. Der ihm »unbekanntten Tiefe« seiner Auseinandersetzung mit dem Text »opferte« Suhrkamp damals freilich den Autor.

Wie immer rechnete Jahn auch im Falle des *Holzschiffes* mit einer Absage, doch schien er zu ahnen, daß dieses Kapitel mit Suhrkamps Urteil nicht abgeschlossen sein würde. Über den im Grab ruhenden Kebab Kenya heißt es direkt im Anschluß an den Satz, auf den Suhrkamp sich in seinem Schreiben offenbar unbewußt bezog: *Wieso bei dieser Sachlage in den Ewigkeiten jemals ein Urteil, gar ein gerechtes Urteil entstehen sollte, lag ganz außerhalb aller Vorstellungen. Wahrscheinlich würde sich der Ablauf der Ewigkeit in Instanzen erschöpfen.* (Jahn 1959, 143)

Eine davon sind wir. Schon aus diesem Grund sehe ich mich berufen, weitere Textpassagen vorzustellen, die Suhrkamp dazu brachten, die tiefgreifende Wirkung des *Holzschiffes* zu verkennen und ein so oberflächliches wie nüchternes Urteil darüber zu fällen. Auch der blinde Passagier zeigt sich vom Schiff des »alten Lionel Escott Macfie Esq.« (vgl. Jahn 1959, 5) so überwältigt, daß er dessen Schönheit und den Sinn des Ganzen, der für ihn in der Lösung des Rätsels um das Verschwinden seiner Verlobten liegt, nicht zu fassen vermag. Dennoch geht auf der täglichen Suche nach Hinweisen etwas in ihm vor: *Trotz des grausamen und peinlichen Vorhabens, das er seine Pflicht nannte, hatte Gustav Erlebnisse.* (Jahn 1959, 184)

Kaum anders erging es Suhrkamp, dessen »grausame und peinliche Pflicht« es war, *Das Holzschiff* zu beurteilen, und der den Text so gründlich auf seine Bedeutung zu untersuchen hatte wie Gustav das Schiff auf Spuren der Verlobten. *Oder doch, seine Seele war noch ungeschwächt genug, Eindrücke zu beziehen, die ihn über den Anlaß hinaus bewegten.* Wenn Suhrkamp diese »Eindrücke« auch keineswegs zu beherzten Deutungsversuchen veranlaßten. *Schier unbegreiflich, daß er immer wieder aus der Betäubung des Beranntseins erwachte.* Denn wenn gleich er als Deuter kaum an Jahnns Werk mitwirkte, sein Blick darauf stand in perfektem Einklang mit dem des blinden Passagiers auf das Schiff. *Mit neuer Verwunderung stellte er die mannigfach gestaltete innere Form der schwimmenden Arche fest.* Auch Suhrkamp entgingen die »märchenhaften Dinge« nicht, von denen er sich wünschte, sie hätten stärker »fortgewirkt«. *Er sagte sich, daß das alles nicht der phantasievolle Einfall eines einzelnen, des Schiffbauers sei, vielmehr die Aufeinanderhäufung konstruktiver Erfahrungen.*

Hierbei handelt es sich – was Suhrkamp entging –, vor allem um die »konstruktiven Erfahrungen«, die Jahn im Schaffensprozeß des Werkes nachvollzog und die dieses in eine bedeutende kunsthistorische Tradition stellen: um die harmonikalen Forschungen der Pythagoräer, Keplers, Thimus' und Kayzers oder die religiösen und architektonischen Erfahrungen und Werke der alten Ägypter und der mittelalterlichen Kathedralenbauer. *Einbildungen, Durchdringungen des Raumes seit Jahrtausenden. Uralte Bilder, wenn auch überraschend für den Neuling.* Den Bezug zu den im *Holzschiff* abgebildeten, archetypisch wirkenden Produktionserfahrungen gewinnt der Leser nur, wenn er sie mit seinen gegenwärtigen Rezeptionserfahrungen in Verbindung bringt und die »uralten Bilder« damit zum Leben erweckt. *Neben diesem allmählich Gewordenen stand die selbständige und plötzliche Offenbarung, die vom Ineinandergefügten ausgeht.* Vom Motivgefüge, wie es sich bereits am Beispiel des Sammler- oder des Kupferplattenmotivs zeigte. *Das Nichtvorausdenkbare.* Das der Leser erst als ein Teil des Gefüges erkennt, wenn er Seiten später auf das dazugehörige andere stößt: *Ein Balken, der sich einem anderen auflagert, mit Knaggen aufgefangen wird, mit Dübeln befestigt, mit seinesgleichen ein dreidimensionales Ausmaß umspannt, einen begrenzten und einen unendlichen Ausblick hat, ist dem Kristall vergleichbar, der eine rhythmisch aufgeteilte Umwelt schafft.*

Die zunächst unsichtbar miteinander verbundenen Motivvarianten bilden den »nach innen« klar begrenzten Raum der Bedeutung des Geschehens. Nach außen hin, das heißt im Hinblick auf den Akt der Deutung, ist dieser Raum jedoch offen. So lassen sich in jenem »Ineinandergefügten« des *Holzschiffes* also auch all die in es gefügten Texte der Deuter erkennen, etwa Suhrkamps Schreiben, das deshalb so perfekt mit dem Roman harmoniert, weil es über dasselbe bildlich-metaphorische Wesen verfügt. *So geschieht das Wunder der sechskantigen gleichmäßigen Form – wachsender Quarz – die sich nicht nur dem umschriebenen Kreis genau einfügt, auch in der Wiederholung der Gleichmäßigkeit nahtlos zum Geflecht der Bienenwabe wird.* Der Leser findet die Worte, die sich dem bildhaft »umschriebenen« »Kreis« »genau einfügen«, und liefert damit eine von zahllosen möglichen Deutungen. In diesem Sinne erweist sich auch Kayzers *Der hörende Mensch* als Deutung des *Holzschiffes* und zentrale Quelle von *Fluß ohne Ufer*, in der zahlreiche Motive aus dem Werk vor- beziehungsweise

nachgebildet sind: *Ich rate dem Leser, sich in irgend einer Bibliothek einmal V. Goldschmidts »Atlas der Kristallformen« zeigen zu lassen und sich im III. Band dieses Werkes nur etwa die Schneekristalle mit Muße anzusehen oder sich das Buch von Hellmann: »Schneekristalle«, Berlin 1893, zu bestellen.* (Kayser, 168)

Hiermit stimmt Kayser den *Holzschiff*-Leser beispielweise auf das Motiv des Schnees ein, das in der *Niederschrift* von großer Bedeutung und in Gestalt des »wachsenden Quarzes« im *Holzschiff* bereits angelegt ist. *Wenn man bedenkt, daß es sich bei dieser ungeheuren Formenmannigfaltigkeit nur um einen Stoff, nämlich die Kristallisation des Wassers handelt, und nur um eine (hexagonale) Kristallform, so bekommt man einen ungefähren Begriff von dem, was Reichtum der Natur heißt, aber auch von dem, was der »Klang im Stein« bedeutet.*

Dieser Satz aus Kaysers *Der hörende Mensch* bestätigt den Eindruck des blinden Passagiers, daß die »mannigfach gestaltete innere Form« der »schwimmenden Arche« nicht der »Einfall eines einzelnen, des Schiffbauers« ist, sondern teilweise auch das Werk Kaysers, auf das Jahn im *Holzschiff* anspielt. Dies erkennt jedoch nur, wer sich in die Wortgestalt von Jahns Text vertieft wie Kayser in die Zahlengestalt der Schöpfung. Über den im *Holzschiff* anklingenden, nach harmonikalem Gesetz verlaufenden Kristallisationsvorgang schreibt Kayser: *Denn ebenso wie dieser Reichtum aus einer so einfachen Gesetzmäßigkeit, nämlich der formenden Dynamik der ersten Ganzzahlen fließt, ebenso verdankt die Musik ihren Reichtum den 12 Tönen, welche sich nach den Multipeln und Submultipeln der Zahlen von 1 bis 6 ordnen.* Was bei Kayser der aus Zahlen- beziehungsweise Tonverhältnissen bestehende »Klang im Stein« beziehungsweise Kristall ist, das ist im Hinblick auf *Fluß ohne Ufer* der aus Bedeutungsverhältnissen bestehende »Klang im Wort«. Kayser schreibt: *Das Geheimnis beider Reiche, das des Kristalls und das des Tons, liegt aber nicht in der Zahl als solcher, sondern in der gestaltenden Wertung der Zahl, welche erst die Form gebiert.* Für die »gestaltende Wertung« von Zahl und Wort aber ist der Mensch verantwortlich, der die »Form« aus dem *Holzschiff* erkennt und in dessen Ohr sie anklingt, wenn er in Kaysers harmonikaler Studie liest: *Die wunderbare Fähigkeit der Bienen im Bau ihrer sechsteiligen Waben ist allgemein bekannt, kann aber selbst durch den exaktesten Zweckmäßigkeitbeweis nicht erklärt werden.* (Kayser, 226)

So geschieht das Wunder der sechskantigen gleichmäßigen Form – wachsender Quarz – die sich nicht nur dem umschriebenen Kreis genau einfügt, auch in der Wiederholung der Gleichmäßigkeit nahtlos zum Geflecht der Bienenwabe wird. (Jahnn 1959, 184)

Auch die »wunderbare Fähigkeit« der Menschen »im Bau ihrer« Wortkunstwerke erklärt sich nicht aus dem zweckmäßigen Gebrauch der Sprache. Dies zeigen die mangelhaften Ergebnisse, die zahlreiche Interpreten bisher bei dem Versuch erzielten, ihr »Hexagramm« dem in jenem »Kreis« »umschriebenen« Werk Jahnn's »einzufügen«. *Man versuche es nur einmal, mit der freien Hand ein reguläres Sechseck genau zu zeichnen und wird schnell einsehen, daß dies selbst für einen Menschen sehr schwer ist. (Kayser, 226)*

So scheint Kayser die *Holzschiff*-Leser vor einer Geringschätzung von Jahnn's Leistung zu warnen. Nur weil er schlicht wirkt wie das »Geflecht der Bienenwabe«, war der Text (lat. = Gewebe, Geflecht) längst nicht leicht herzustellen. *Ein Ergebnis, das sich mit masseloser Leichtigkeit einfindet; aber die Vernunft und die Vorstellungskraft des Menschen wird beschämt. (Jahnn 1959, 184)*

Nähert man sich der »unzweckmäßigen« Sprache Jahnn's, ohne auf den »Klang im Wort« zu achten und deutet man es unter rein logischen Gesichtspunkten, entgeht einem der »Reichtum«, den *Das Holzschiff* dem »hörenden« Leser bietet, die Mannigfaltigkeit der textinternen und -externen Bezüge, die auch Suhrkamp nicht im Geringsten zur Kenntnis nahm. Um ein Auge für die umfangreiche Bedeutung des Geschehens zu entwickeln, war er zu tief in es verstrickt. *So erlebte Gustav die Größe des Schiffes, um, nachdem er alle Winkel durchstöbert, ohne ein Zeichen von Ellena gefunden zu haben, kleinmütig die Unzulänglichkeit, die grobschlächlige Rohheit dieser menschlichen Arbeit als das Hervorstechendste in sich zu behalten.*

Dennoch vermittelte Suhrkamp die Tatsache, daß er den »Schauplatz«, dessen Teil er geworden war, nicht »vom Ort des Betrachters aus anzuschauen« vermochte, zugleich das unbedingte Gefühl, daß es etwas, das er nicht zu benennen wußte, mit diesem Werk auf sich habe. *Die ihm verbotenen und versiegelten Laderäume lagen, vergleichbar einem überschaubaren Massiv, bald über, bald unter, bald neben ihm. (Jahnn 1959, 185)*

Tatsächlich scheint jeder Satz dieser Textstelle von dem Rätsel zu handeln, das Suhrkamp seine Existenz als Leser des *Holzschiffes* war. Wie der blinde Passagier war auch er anfangs guten Mutes, dem Rätsel um den Inhalt der Frachtkisten und damit der Bedeutung des gesamten Geschehens näher zu kommen. Über die den blinden Passagier stets begleitenden unzugänglichen Laderäume heißt es: *Sie verloren die unheimliche Anziehungskraft des Unbekannten, nachdem Gustav sie so begrenzt fand und von außen einzukreisen fähig war.* – Doch wuchs mit der Ungewißheit, in die Suhrkamp die Lektüre stürzte, auch seine Verzweiflung; zumal er als Verlagsleiter noch andere »Pflichten« hatte, als Jahnns Typoskript zu prüfen. So daß sein Drang, sich im Stile des blinden Passagiers der Verblendung zu bezichtigen, wahrscheinlich zu einem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt in eine Schuldzuweisung an den Autor umschlug. *Da war die Blendlaterne des Superkargos vor ihm aufgetaucht. Das einzige feurige Auge eines Drachens, der einen Schatz hütet, und Gustav fühlte sich sogleich schreckhaft ernüchtert und entmutigt.* Auch der in Suhrkamp aufkeimende Verdacht gegen Jahn verdichtete sich zur Vermutung, daß dieser ihm etwas vorenthielt, das Suhrkamp als potentieller Herausgeber zu wissen beanspruchte. *Erstaunlich, wieviel sengender die Lampe des anderen leuchtete als Gustavs eigene, die nur verschleierte gelben Schein spendete.* Oder aber – und diese zweite Möglichkeit wurde Suhrkamp innerhalb so kurzer Zeit zur Gewißheit, daß er die erste, die ihn in weit schlechteres Licht rückt, vollkommen aus den Augen verlor – oder aber es steckte in Wirklichkeit überhaupt nichts hinter dem *Holzschiff*, und der Leser, Suhrkamp wie auch der, der das Werk im Falle einer Veröffentlichung käuflich zu erwerben gedachte, wurde von Jahn für dumm verkauft: *Während man anfangs ohne Weiteres bereit ist, die sonderbare Konstruktion des Schiffes und das Geheimnis seiner Fracht und Bestimmung hinzunehmen, so beginnt man an der Möglichkeit eines solchen Schiffes, einer solchen Besatzung, einer solchen Aus- und Weiterfahrt zu zweifeln, je mehr logische Schlüsse man unter Ihrer Führung gemacht hat.* (Vgl. Schweikert 1986, 972).

Dies warf Suhrkamp Jahn in seiner Absage vor und verkannte völlig, daß nicht der Autor »an Bord« die »Führung« innehat, sondern der Erzähler, der das Geschehen aus der Perspektive des blinden Passagiers berichtet. Dessen »Führung« aber vertraute Suhrkamp

sich offenbar blind an, ohne sich des eigenen, literarisch gebildeten Verstandes zu bedienen. In seinem Schreiben präsentiert er sich als Wortführer eines arglistig getäuschten Lesepublikums: *Sollte aber die Ausbreitungsmöglichkeit eines Hirngespinnstes im luftleeren Raume gezeigt und in der ganzen Übersteigerung erprobt werden, so darf doch mindestens ein realer Anfang und ein reales Ende gefordert werden. Soll die Psychologie nicht Selbstzweck sein, dann muß die Fabel erst recht Fabulierzweck haben.*

Daß die »Psychologie« der *Holzschiff*-Handlung kein »Selbstzweck« ist, sondern ihre Grundlage in der Psychologie der Leserhandlungen hat, zeigt sich daran, daß auch andere Leser dem Autor den beunruhigend wirkenden Realismus der sonst so symbolischen Handlung vorwarfen. In deutlich aggressiverem Tonfall äußert sich der Kritiker Max von Brück in seiner *Holzschiff*-Rezension, die 1949 in der Zeitschrift *Die Gegenwart. Eine Halbmonatsschrift* erschien: *Dem Autor ist es nicht erlaubt, wie in einem Vexierspiel ständig die Kulissen zu wechseln. Das Gegenständliche darf nicht symbolisch verdunsten, noch darf sich das Symbolische eines bloß gegenständlichen Scheines bedienen. Sonst kommt ein Mischgebilde zustande, das von beidem etwas und keines ganz ist. Der Genasführte dabei ist der Leser.* (Vgl. Vogt, 48)

Auch Brück verkannte, daß »das Symbolische« im *Holzschiff* vor allem deshalb so wirkt, weil der Leser es mit positiven oder negativen Gefühlen auflädt. Das »Mischgebilde«, das von Brück im *Holzschiff* sah, ist also ein Produkt seiner persönlichen Wahrnehmung und entspricht nur insofern der Realität von Jahnn's Kunstwerk, als dieses von den Rezipienten regelmäßig zum Schauplatz eines Dramas zwischen ihnen und dem Autor umfunktioniert wurde. Als der »Genasführte« präsentiert sich unter diesem Gesichtspunkt eher Jahnn, dessen Leser die Wut über ihre Niederlage am »Reeder« und dessen »Schiff« ausließen. *Affen und Papageien, Geduldspiele, die den Ungeschickten in blinden Zorn versetzten, daß er aufheulte und mit Fäusten das japanische Machwerk zersplitterte.* (Jahnn 1959, 68)

Suhrkamp läßt sich den Zorn allerdings weit weniger anmerken als Brück, der sich durch seine Aggression lächerlich und der Niederlage verdächtig macht: *Gustav horchte bei diesem Ausfall aus der Sphäre des Wahnsinns auf.* (Jahnn 1959, 189)

So heißt es im *Holzschiff* über den blinden Passagier, der fasziniert Tuteins Worten über den Schiffszimmermann lauscht, der im Lade-

raum die tote Mutter vermutet. *Aber seine Versuche, die Richtung oder die Größe der absonderlichen Kraft zu ermitteln, blieben schwach.* Als Geschäftsmann lag es Suhrkamp fern, Jahnn für einen Verrückten oder einen Versager zu halten. Eine sachliche Begründung der Absage war unerlässlich.

Am dritten Abend der Suche, der im Kapitel *Die Falle* geschildert wird, läßt der blinde Passagier die Eindrücke Revue passieren, die er von den Räumlichkeiten des Schiffes gewonnen hat. Dies tat auch Suhrkamp, nachdem er *Das Holzschiff* gelesen hatte und zur Entscheidung gelangt war, es nicht zu veröffentlichen und Jahnn abzusagen. *Überdeutlich trat ihm der Plan des Schiffes auf die Purpurhaut der halbgeschlossenen Augen.* (Jahnn 1959, 190)

Beim Durchgang im Geiste drängten sich Suhrkamp all die Bilder und Passagen auf, die seinen ihm unbewußten Standpunkt gegenüber dem fiktiven Geschehen spiegeln. *Einzelheiten, die er mit seinem Bewußtsein nur flüchtig gestreift hatte, fügten sich in die starre Form des Ganzen.* Beispielsweise die hier zitierten Sätze, die einen so nachhaltigen Eindruck in Suhrkamp hinterließen, daß er sich in seinem Schreiben mitunter unbewußt auf sie bezog. *Auf Schritt und Tritt glaubte er sich hinterher bei Mängeln seiner Wachsamkeit und seines Spürsinnns ertappen zu können. Aber gerade diese übernatürliche Deutlichkeit der Eindrücke, die sich am Ort selbst, wenn er das Versäumte nachholen wollte, wieder verlieren mußte, erschreckte ihn.* Denn diese Sätze vergegenwärtigten Suhrkamp stets erneut, daß es etwas mit dem Werk auf sich hatte, das er anhand des Textes nicht zu belegen vermochte. Dies ließ ihn wie zahlreiche seiner Nachfolger nach einigen halbherzigen Untersuchungen »am Ort selbst« vor weiteren zurückschrecken. *Er war in unmittelbarer Nachbarschaft der Furcht vor dem Wunder.* Dem »Wunder«, als das sich uns die Vorbildung von Suhrkamps Verhalten in dem des blinden Passagiers offenbart. *Das Mißverhältnis zwischen seiner Unfähigkeit, in das Geheimnis, das ihn umgab, einzudringen – und die Schärfe, sozusagen die vergeistigte Lauterkeit der Gegenstände und Konstruktionsglieder rückten das Resultat, die Wirklichwerdung eines Todes, in unerreichbare Fernen.* Sichtbar wird hinter der Leiche der Verlobten diejenige »im Keller« des Verlegers Suhrkamp, der Jahnn hochmütig und zugleich zutiefst gedemütigt vorwarf: *Bei Ihnen muß man Gespenstisches bald als Einbildung, bald als Tatsache gelten lassen. Die Besatzung vollzieht*

die Realisierung nur im Subjekt, nicht im Objekt. (Vgl. Schweikert 1986, 972)

Die »Realisierung« des Geschehens wäre allerdings die Aufgabe Suhrkamps gewesen, der es offenbar vorzog, die Perspektive der Figuren einzunehmen. Damit trug er als Leser weder zur »Objektivierung« des Geschehens noch zu der des ästhetischen Wertes bei, der sich durchaus zu offenbaren vermag. *Je hohler und leerer, gleichsam entblättert wie ein Laubbaum im Winter, die innere Ausstattung des Schiffes für ihn wurde – das Bekannte, durch und durch Stoffliche, war davon wirbelndes dürres Laub – desto inbrünstiger war sein Glaube an eine plötzliche Erleuchtung.* Doch sie stellt sich nicht ohne das Zutun dessen ein, der sich darum bemüht. Suhrkamp klagt: *Das kleine Segelschiff wächst während der Reise um immer neue Binnenräume, dagegen schrumpft die sie umrätzelnde Phantasie der Seelen an ihrem geistigen Raum.* (Vgl. Schweikert 1986, 972)

Trotz der treffenden Worte, die er zur Beschreibung seiner Leseerfahrung fand, erkannte Suhrkamp nicht, daß er damit im Begriff war, den »geistigen Raum« des »Schiffes« mit einem »neuen« wunderbaren Sinn zu erfüllen, der seiner eigenen reichen Phantasie entstammte. *Als ob das Geheimnisvolle der kahlen Wände bedürfe, um rasch, vergleichbar dem Windstoß, der durch nackte Äste streicht, in den durchlüfteten Räumen einherzugehen und die Begrenzungen zu durchdringen.* (Jahn 1959, 190)

Lange genug war Suhrkamp im Labyrinth des *Holzschiffes* umhergeirrt. Schließlich begann er seine Eindrücke in Gestalt des Absgeschreibens in Worte zu fassen.

Im Kapitel *Die Falle* heißt es über den blinden Passagier, der nach kurzer Überlegung neuerlich zur Untersuchung aufbricht: *Als er hinabstieg, bemerkte er sogleich, es war keine zufällig schreitende Bewegung auf einer Stiege, sondern ein planvoller Fall gegen den Schiffsboden hin.* (Jahn 1959, 191)

Auf dieser »Stiege«, die den »Stiegen« in Jahnns »Bühnenstadt« verdächtig ähnelt, bewegte sich offenbar auch Suhrkamp zielsicher auf den Schauplatz der Tragödie zu. *Tief unten, er hatte es schon vor zwei Tagen mit Erstaunen festgestellt, eingelassen in Kassetten aus Balkenwerk, lagerten angebolzt Bleiblöcke. Gewichte, nicht leicht mit Zahlen zu benennen, [auch mit Worten nicht] aber mehr als ausreichend, um den*

Holzbau auf den Meeresgrund hinabzuziehen, wenn einmal Wasser eindringen sollte.

Hat der blinde Passagier die Absicht, das Schiff zu versenken? *Diesen Metallklötzen schien Gustav entgegenstreben zu müssen.* Wenig später aber wirkt es, als »strebte« Gustav dem Inhalt der Frachtkisten »entgegen«. *Als er zwei Stiegen hinab war, öffnete er eine Tür nach achtern, die, wie er wußte, in eine Art Vorraum führte.* Scheinbar macht Gustav auf dem Weg in den Kielraum einen Abstecher auf das Packdeck. Denn der eben betretene »Vorraum« scheint geradewegs in die verbotenen Laderäume zu führen. Über den besagten »Vorraum« heißt es: *Von dort leitete eine zweite Tür in den hinteren Laderaum. Dieser Durchgang war abgesperrt und versiegelt. Gewohnheitsmäßig leuchtete Gustav Wände, Boden, Decke ab, um sich zu bestätigen, daß er haltmachen und umkehren müsse.* Doch wie es scheint, ist die Tür zum »hinteren Laderaum« an diesem Abend offen: *Er erstarrte fast: das Siegel war gebrochen! Bleimärke und Hanfseil lagen auf dem Fußboden.* (Jahnn 1959, 192)

Doch Vorsicht, der blinde Passagier erstarrt nur »fast«! Möglicherweise wundert ihn der Anblick der offenen Tür gar nicht. Entgegen dem Eindruck, den der Gustavs Lügen zum Teil deckende Erzähler erweckt, könnte der blinde Passagier sich statt im »Vorraum« zum »hinteren Laderaum« im »Vorraum« zum »hinteren« Kielraum befinden, der frei zugänglich ist und dessen am Boden »angebolzte« und in »Kassetten aus Balkenwerk eingelassene Bleiblöcke« den Kisten im Laderaum zum Verwechseln ähnlich sehen. Ob der blinde Passagier ein wahrhaftiges Interesse daran hat, den Inhalt der Kisten zu ergründen, wie es im Folgenden den Anschein hat, ist also ebenso fragwürdig wie Suhrkamps Interesse an einer Enträtselung des schon unter logischen Gesichtspunkten anspruchsvollen fiktiven Geschehens. Oder aber dessen Enträtselung nahm ihn geistig so sehr in Anspruch, daß er kein Auge mehr für die mitunter deutlich auf die Beziehung zwischen Schiff und Text anspielende Metaphorik hatte: *Gustav konnte zum Verbotenen vordringen. Er kam in ein Gelaß, dem ersten ähnlich, das er bei sich als Vorraum bezeichnet hatte.* Mit etwas Phantasie läßt sich in diesem »Gelaß« die hinter dem Deckblatt zum Vorschein kommende erste Seite des Textes erkennen, hinter der sich noch etwa zweihundertfünfzig vergleichbare »Räume« erstrecken. *Seine Augen nahmen ein Bild auf, ein recht gewöhnliches; einen Packraum, in dem*

Kisten standen. Mag sein, daß Suhrkamp dieses »Bild« von den im »Packraum« stehenden »Kisten« beim Anblick der mit bedeutungsschwangeren Worten gefüllten Typoskriptseiten an etwas erinnerten, das ihn mitunter so stark berührte, daß ihm beim Lesen eine Gänsehaut über den Rücken lief. *Der Umstand aber, daß Gustav in unmittelbarer Nähe eines Teiles der Ladung war, bewirkte: seine Haut zog sich kalt und trocken zusammen.*

Gegen Ende seines Schreibens nimmt Suhrkamp scheinbar folgendermaßen Bezug auf diese Textstelle: *Auch das Fortwuchern der Räume ist für sich stark in der trockenen Anschaulichkeit. Jedoch wirkt das menschliche Geschehen daraufhin auf dieses tatsächliche Geschehen aufgepfropft.* (Vgl. Schweikert 1986, 973)

Die außer den Räumen und Kisten in der Textstelle beschriebenen Emotionen des blinden Passagiers berührten Suhrkamp beim Lesen offenbar unangenehm. *Die Laterne zitterte in seinen Händen, ihr Schein jagte sprunghaft über die gleich großen Kisten, die in Reih und Glied angeordnet standen.* (Jahnn 1959, 192)

Täuschte er sich womöglich in seinem Urteil? Ein gelegentliches erneutes Festlesen ergab noch immer keinen Hinweis auf Doppeldeutigkeiten, die ihm verborgen geblieben sein könnten. Über die »Kisten« im »Laderaum« heißt es: *Es waren ihrer keine übereinandergestellt.* Den Bezug der »Kisten« zu den Worten des Textes und dessen Bedeutungsraum vermag in der Tat nur der Leser herzustellen. Doch das ausgeklügelte System textueller Bezüge begünstigt eine solche Deutung zweifellos. *Damit bei schwerem Seegang keine Verschiebung der Ladung eintreten konnte, war ein kunstvolles Lattenwerk aus unbehobeltem Tannenholz errichtet, das eine Kiste mit der anderen verband und schließlich das Ganze gegen die Decke und Schiffswände mit Kreuzlatten absteifte.* Suhrkamp sah auch in diesem »kunstvollen Lattenwerk« nur das, was er las und nach einer unergründlichen Ordnung zu funktionieren schien. *Eine nicht unbeträchtliche Sorgfalt,* urteilt der blinde Passagier über die durch den Raum gewebten hölzernen Verstrebenungen. *Gustav entsann sich des Trupps der Handwerker.* Mehr als Handwerk aber schien *Das Holzschiff* nicht zu sein. *Nummern auf den Kisten, Buchstaben. Gierig versuchte er sich alles einzuprägen.* Doch da gab es Stellen wie im Kapitel *Mann, zweihundert Jahre begraben*, die Suhrkamp der Gefahr aussetzten, in die Abgründe seiner Seele vorzu-

stoßen. *Er fürchtete sich, ertappt zu werden, und daß eine Beschämung für ihn daraus entstünde oder ein Verdacht sich ihm anhängte.* Im Grunde wollte er weder mit dem Text noch mit den Absichten des Autors etwas zu schaffen haben. *Er strengte sein Hirn an, noch schnell den einen oder anderen Zweifel aufzuwerfen, damit er angesichts der Wirklichkeit sogleich zur Entscheidung käme. Aber Gustavs Hirn hatte keinerlei Einfälle. Die Gedanken von ehemals lagen reglos wie in einer dumpfen Grube. Sollten doch andere sich die Hände am Holzschiff schmutzig machen. Plötzlich, mit grenzenlosem Schrecken, bemerkte er, daß er nicht allein war.* (Jahnn 1959, 193)

Die auch in Suhrkamps Absage erwähnte, ihm wie auch dem blinden Passagier nahe stehende »Schiffsbesatzung« findet sich zum rechten Zeitpunkt ein: *Und er erkannte sie. Ganz vorn Klemens Fitte, der Zimmermann. Neben ihm, mit bleichen bebenden Lippen, der Koch. Auf der Schwelle Alfred Tutein. Dahinter, im Vorraum, sechs oder sieben Männer der Freiwache.*

Der einzige Zweck der Motive der Erzählung war die Verwirrung der Schiffsbesatzung. (Vgl. Schweikert 1986, 972)

Mit diesem Vorwurf stellt Suhrkamp die Existenzberechtigung des Holzschiffes in Frage. *Gustav schleuderte seinen Fuß gegen eine der Latten. Krachend knickte sie an einer verasteten schwachen Stelle.* (Jahnn 1959, 195)

Auch Suhrkamp führt in seinem Schreiben die »Schiffsbesatzung« ins Feld, mit der er sich und die potentiellen Leser, für die er sprach, identifiziert. *Es war keine Handlung des Willens: ein Ausbruch aus einer untragbar gewordenen Verhaltung.* Die »Drecksarbeit« überläßt auch Gustav den anderen: *Klemens Fitte hielt im nächsten Augenblick einen Hammer in den Händen. Man erkannte nicht, woher er ihn genommen hatte.* Der blinde Passagier scheint nichts damit zu tun zu haben. *Krachend zersplitterte das Holz; blanke kantige Nägel zogen sich aus dem Gefüge heraus. Der Zusammenhalt zertrümmerte.* Der Autor würde sein »Verwirrung« stiftendes Werk nicht wiedererkennen. *Der Lärm stellte Gustavs Bewußtsein wieder her. Nicht, daß er beim Anblick der Zerstörung bereute.* Doch den Anschein persönlicher Zurückhaltung hatte Suhrkamp zu wahren. *Er fühlte sich einer gerechten Sache verhaftet. Aber er wollte seinen Gegner, den Superkargo, nicht feige hintergehen. War Gustav auch das Haupt einer Verschwörung, so hatte er doch eine Räuberehre.* Die Berufsch-

re gebot es Suhrkamp, nicht aggressiv gegen einen Autor vorzugehen, den er selbst aufgefordert hatte, sein Werk zur Begutachtung vorzulegen. *Der graue Mensch sollte sich verteidigen können. Oder der Übermacht weichen.* Überzeugender würde Suhrkamps Argumentation wirken, wenn er sich und die anderen Leser diskret hinter der »Schiffsbesatzung« verbarg, Jahnn hingegen mit Formulierungen wie »unter Ihrer Führung« und »Bei Ihnen« persönlich ins Spiel brächte. *Oder angesichts zahlreicher Zeugen überführt werden. Vielleicht, daß er sich der Meuterei anschloß, wenn er [der Superkargo] unschuldig war.* Und Jahnn selbst einsähe, daß es *Das Holzschiff* nicht wert war, publiziert zu werden. *Gustav sprang zur Tür hinaus, eilte mit fliegender Hast die Stiegen hinauf. Schon war er bei der Kammer des Superkargos. Wollte hineinstürmen. Da wurde von innen geöffnet.* (Jahnn 1959, 195f.)

Jahnn ahnte längst, bevor er Suhrkamp *Das Holzschiff* vorlegte, daß sich potentielle Verleger wie schon so oft auch mit diesem Werk schwer tun würden. Daher fand die stets aufs Neue unerfreuliche Auseinandersetzung dieses Mal schon beim Schreiben unmittelbar Eingang in den Text: *Der graue Mann trat heraus.*

»Wir meutern«, schrie ihm Gustav entgegen.

»Ich weiß es«, antwortete der Superkargo.

Gustav lief zurück. (Jahnn 1959, 196)

Die Szene läßt den Schluß zu, daß tatsächlich der »allwissende« »Superkargo« die »Führung« »an Bord« inne hat. Es sieht aus, als führte der Autor Regie bei dem Drama, das sich bei der Lektüre ansatzweise auch vor Suhrkamps innerem Auge abspielte. Denn er schreibt: *Sollte aber die Ausbreitungsmöglichkeit eines Hirngespinstes im luftleeren Raume gezeigt und in der ganzen Übersteigerung erprobt werden, so darf doch mindestens ein realer Anfang und ein reales Ende gefordert werden.* (Schweikert 1986, 972)

Den »luftleeren Raum« von Jahnn's Text zur Inszenierung des »Hirngespinstes« zu nutzen, zu dem das fiktive Geschehen ihn sichtlich inspirierte, kam für Suhrkamp nicht in Frage. Indem er unbewußt in die Rolle des blinden Passagiers schlüpfte, trug er jedoch maßgeblich zur Realisierung des sich scheinbar ausschließlich im *Holzschiff* abspielenden Dramas bei. Wie sich zeigen wird, fügte Suhrkamp der hier präsentierten Szene, ohne es zu merken, sogar je-

nes »reale Ende« hinzu, dessen Fehlen er im Hinblick auf das Ganze so kritisch anmerkte.

Daß auch der blinde Passagier im »Schiff« mehr Einfluß auf das Geschehen hat, als er sich und dem Superkargo einzugestehen bereit ist, zeigt sich in der totalen Abhängigkeit der Matrosen von ihrem »Führer«: *Im Laderaum fand er die Männer untätig inmitten der Trümmer des Lattenwerks neben dem Frachtgut stehen. Wie Figuren eines Panoptikums.* (Jahnn 1959, 196)

Oder wie Romanfiguren, die erst zum Leben erwachen, wenn die Vorstellung des Lesers ihnen Geist und Leben einhaucht. *Die gleichen Stellungen, die sie innehatten, als Gustav sie verlassen. Als ob ihre Entschlüsse während der geraumten Weile seines Fortseins entrückt gewesen wären.* So gewinnt auch der blinde Passagier sein Leben durch das der Leser, die sich mehr oder weniger bewußt mit ihm identifizieren. *Sogleich nahmen sie die unterbrochene Arbeit wieder auf.* Das Lattenwerk wird weggeräumt, und schon vergreifen sich die Matrosen auf Anweisung des Schiffszimmermanns, Gustavs Vertrauensperson in Sachen Zerstörung, an einer der Kisten: *Vier gekrümmte Rücken. Acht knochige Hände vermochten die Kiste nicht zu heben. Die Männer versuchten es mit ihrem härtesten Griff, sodaß die angewitterte Haut ihrer Finger sich am rauhen Holz verschabte.* (Jahnn 1959, 196f.)

Auch Suhrkamp und anderen Lesern fehlte der »Zugriff« auf die rätselhaften Kisten, deren Existenz nur im Licht einer passenden Deutung sinnvoll erscheint. *Bestürzt und ratlos machten sie sich an die benachbarte Kiste.* (Jahnn 1959, 197)

Doch die Kisten lassen sich so wenig von der Stelle bewegen wie die Worte, die sie beschreiben. »Bleiblöcke«, denkt der blinde Passagier daraufhin und stellt damit jene Verwechslung von Lade- und Kielraum in Rechnung, die sich schon beim Gang die Stiege hinab andeutet. *Eine unheilvolle Stimmung kam auf. Man war auf falscher Fährte.* Die Spekulationen der Mannschaft über Leichen und Mädchen in den Kisten werden hier eindeutig widerlegt: *Ersichtlich, man mußte alle Vermutungen in sich ertönen. Menschenfleisch war zu leicht, um sich mit so viel Beharrlichkeit am Boden festzusaugen.* Diese Erkenntnis bescherete offenbar auch Suhrkamp eine jener schweren Enttäuschungen hinsichtlich der Handlungslogik, die sein Urteil über *Das Holzschiff* maßgeblich beeinflussten. In Brücks Fall fiel dieses sogar vernich-

tend aus. *So wie Klemens Fitte vorher einen Hammer von irgendwoher genommen, so langte er jetzt aus dem Dunkel des Vorraumes einen eisernen Kuhfuß herein. [...] Er hieb mit unhemmbarer Raserei die eisernen Klauen ins Deckelholz. Die Nägel knirschten, die Hirnholzkanten zerspalteten.* (Jahnn 1959, 197f.)

Julie. Du kennst mich, Danton.

Danton. Ja, was man so kennen heißt. Du hast dunkle Augen und lockiges Haar und einen feinen Teint und sagst immer zu mir: lieber Georg! Aber (er deutet ihr auf Stirn und Augen) da, da, was liegt hinter dem? Geh, wir haben grobe Sinne. Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zerren. – (Büchner, 5)

Was geschieht, wenn man den Vorschlag von Büchners Danton befolgt, offenbart die »Kadenz«, die der »fremde Virtuose« Jahnn als intimer Kenner von Büchners Werk in Gestalt jener Textpassage des *Holzschiffes* »anbrachte«: *Er wuchtete, polterte die Stange auf den Kasten hinab, wuchtete wieder. Mit ruckartigem Kreischen wich der Deckel einer letzten Anstrengung, kippte sich auf. Die Männer stürzten herzu, verdeckten auf Augenblicke die Lichtquelle in Gustavs Händen. Der Deckel wurde hochgerissen, umgebogen nach der Seite, an der ihn noch Nägel festhielten. Dann war Gustav mit seiner Lampe unmittelbar neben der Kiste. Er starrte hinein. Alle starrten hinein. Sie war leer.* (Jahnn 1959, 198)

So wenig wie eine Republik auf der Grundlage von Todesurteilen verwirklichen kann man durch das Aufbrechen der Schädeldecke der Gedanken des anderen habhaft werden. Man kann es nur, indem man sich in ihn hineinversetzt, ohne den Anteil seiner selbst an ihm aus den Augen zu verlieren. Der Leser, der dies im Hinblick auf Jahnn's Figuren und damit auf seine Weise dasselbe getan hat wie deren Schöpfer, sieht auch den roten Faden, der sich aus dem Kapitel *Mann, zweihundert Jahre begraben* bis in die »leere Kiste« im Kapitel *Die Falle* zieht: *Er starrte hinein. Alle starrten hinein.* (Jahnn 1959, 198)

Über den Augenblick, in dem die Matrosen in den »Raum hinter den Dingen« blicken, heißt es: *Die Tempel kippten noch einmal zwischen zwei Wimpernzuckungen durch den Raum. Die Männer starrten. Ihre Augen starrten.* (Jahnn 1959, 127)

Und weil sie nur mit den Augen und nicht mit dem Herzen sehen, verlieren sie die »Tempel« augenblicklich wieder aus den Augen. *Und wie mit Flügelschlägen eines Vogels schoben sich die Schiffswände in die Glaswelt.*

Der leibhaftige Leser sieht im *Holzschiff* eine Kiste, die leer ist wie die Stelle, die Iser in einer Fülle literarischer Werke erblickte, leer wie der Raum, in dem Suhrkamp die »Ausbreitungsmöglichkeit eines Hirngespinnstes« sah und leer wie die »Kiste« sein muß, um diesen Deutungen Raum zu geben. Aus diesem Grund ist sie in Wirklichkeit allerdings randvoll mit den Vorstellungen, die Leser und Deuter im Interpretationsspielraum des Textes um das »festinstallierte Bühnenelement« von Jahnns Worten herum bisher eher »erprobt« als »gezeigt« haben – um Suhrkamps Worte zu gebrauchen.

Da der Zweck von Jahnns Werk hiermit erfüllt ist, kann der »Superkargo« es sich beim Auftritt im »Laderaum« auch leisten, ein wenig aus der Rolle des enttäuschten Autors zu fallen: *Hinter den keuchenden Menschen wurde die Stimme des Superkargos vernehmbar. Scharf, aber kaum erregt, sagte er: »Nun ist es genug.«* (Jahn 1959, 198)

Der Leser, dem Lauffers Auftreten zu »lau« erscheint, sei daran erinnert, daß das auf den ersten Blick so überflüssig wirkende Drama im »Laderaum« für die Vorstellung Suhrkamps und anderer Leser unabdingbar ist. *Die Aufgabe der Matrosen war beendet, begreiflich. Sie wichen zurück.* Nicht aber, um den Leser »an der Nase herumzuführen«, wie Brück vermutete, sondern um **ihm** die »Führung« zu überlassen: *Wenn etwas geantwortet werden sollte, mußte Gustav es tun. Und er tat es.*

»Wir haben eine Kiste geöffnet«, sagte er, »die Kiste ist leer.« Zu einem ähnlichen Urteil gelangte auch Suhrkamp. *Der Superkargo trat nahe herzu, betrachtete den Schaden und sagte:*

»Es ist vollendete Meuterei. Ich werde den Kapitän bitten, daß er sich und die Offiziere bewaffnet und die Ordnung auf dem Schiff wiederherstellt.«

Was hiermit getan wäre. Doch verfolgen wir den Dialog zwischen Suhrkamp und Jahn interessehalber noch ein wenig weiter: *»Aber die Kiste ist leer«, sagte Gustav.* Womit auch Suhrkamp sich geschickt aus der Affaire ziehen zu können hoffte.

»Wen darf das kümmern?« antwortete der Superkargo. »Und wer wird dadurch unschuldig?«

»Ich habe Ihre Gnade nicht erfleht, wie Sie vordem meinen Beistand«, sagte Gustav. Etwas in diese Richtung hätte womöglich auch Suhrkamp geantwortet, hätte Jahnn ernsthaft versucht, dessen Urteil zu hinterfragen. Zumal Suhrkamp die an seiner Seite wußte, die sich von jeher skeptisch über Jahnn's Werke geäußert hatten: »Und diese Männer, die sich mit mir aufgemacht haben, ein verschwundenes Mädchen, meine Braut, zu suchen, sind sicherlich auf das Schlimme vorbereitet. Dennoch schulden Sie uns die Antwort, warum in einem versiegelten Raum leere Verpackungen aufgestellt sind.« (Jahnn 1959, 198f.)

Die geforderte Antwort hatte Jahnn dem Verleger in seinem Werk allerdings längst geliefert: »Ich habe auch das unkluge Verbrechen einer rebellischen Mannschaft vorsorglich bedacht«, sagte der Superkargo.

»Sie haben«, schrie Gustav, »um die Versuchung übermächtig zu machen, die Siegelplomben vom Eingang entfernt.« (Jahnn 1959, 199)

Wie sich zeigte, aber ist der »blinde Passagier« selbst für das mangelhafte Ergebnis der Suche nach dem »Kisteninhalt« verantwortlich: »Sie irren«, unterbrach ihn der Superkargo, »ich habe niemand zur Meuterei versucht oder ihm Wege und Mittel dazu gewiesen. Das Verbrechen ist freiwillig.« Denn Suhrkamp hätte sich durchaus um eine der Komplexität des Werkes angemessenere Deutung bemühen können. Der Superkargo fährt fort: »Meine Sorge um die Ladung entspricht ihrer Wichtigkeit. Meinen Worten hat man nicht geglaubt. Vielleicht hinterläßt eine leere, an den Fußboden festgeschraubte Kiste einen bleibenden Eindruck.«

2.2.4 Er spürte, es waren ungenaue Töne in seiner Rede. Das harmonikale Prinzip des Ausgleichs in *Fluß ohne Ufer*

Auch wenn sich dieses Gespräch zwischen blindem Passagier und Superkargo so wunderbar auf den Konflikt zwischen Leser und Autor übertragen läßt, die Wahrheit der Standpunkte trifft es nur zum Teil. Die Behauptung des Superkargos: »Es ist vollendete Meuterei«, ist beispielsweise insofern nicht ganz zutreffend, als ein derart reflektiertes und reflektierendes Werk wie *Das Holzschiff* in der Tat provozierend wirkt, insbesondere auf den Leser, der innerhalb kurzer Zeit schlau daraus werden möchte. Auch die Anklage des blinden Passagiers: »Sie haben, um die Versuchung übermächtig zu machen, die Siegelplomben vom Eingang entfernt«, beschreibt den

Standpunkt des Autors nicht zutreffend. Denn »in Versuchung« führt Jahn den Leser durch *Das Holzschiff* zwar, aber nicht in der ihm (beispielsweise durch Brück) unterstellten täuschenden Absicht. Jahn hoffte vielmehr, daß der »in Versuchung« geführte Leser seine Verblendung letztlich erkennen würde und damit auch die Wahrheit, die zwischen den Zeilen jenes hitzigen Dialoges schwingt. Jahn hoffte, daß der Leser ein Ohr habe für die Nebentöne des Gesagten, die im Zusammenhang mit jenem ersten Gespräch zwischen blindem Passagier und Superkargo sogar explizit zur Sprache kommen. Über den in einem längeren Monolog mit allen Mitteln um das Vertrauen des blinden Passagiers werbenden Superkargo heißt es: *Er spürte, es waren ungenaue Töne in seiner Rede. Er heischte Mitleid, tummelte sich aber zugleich mit boshafem Wohlgefallen in der Niederung verschlagener Beleidigungen.* (Jahn 1959, 57)

Nicht zufällig ist hier von »ungenauen Tönen« und nicht von »Untertönen« die Rede, wie die in mündlichen und schriftlichen Äußerungen mitschwingenden Nebenbedeutungen von Worten in der Regel bezeichnet werden. Die Bezeichnung »Nebentöne« wird hingegen selten verwendet. Selbst im Zusammenhang mit bewußt eingesetzten Nebentönen wie etwa ironischen sprechen wir meist von »Untertönen«. Zwei- oder mehrdeutige Sprachhandlungen scheinen grundsätzlich negativen Charakters zu sein und sind in literarischen Texten daher den Äußerungen teuflischer Figuren vorbehalten. Im Falle des Superkargos stellt sich dies anders dar: Zum einen widerspricht die Figur durch ihr zum Vorschein kommendes Bewußtsein über den Tonfall, den sie anschlägt, dem Klischee der teuflischen Figur. Zum anderen verlieren auch die Untertöne selbst durch ihre in der Szene dargestellte bewußtseinsfördernde Wirkung den negativen Charakter und entpuppen sich als wertneutrales Phänomen.

Als solches erweisen sich die Untertöne auch in Kaysers *Der hörende Mensch*. Darin setzt Kayser sich mit einem ähnlichen Klischee bezüglich der Obertöne in der Musik auseinander, wie es bezüglich der Untertöne auf dem Gebiet der Sprache herrscht. Wie in ihr nur Untertöne so scheint es in der Musik nur jene im 17. Jahrhundert von Mersenne entdeckten Obertöne zu geben, die den Ton erst zu dem machen, was unser Ohr vernimmt. Der einzelne Ton ist physikalisch gesehen der harmonische Zusammenklang der Grundschiwingung

des Tones mit seinen Ober- oder Teilschwingungen, wie die in der Grundschwingung mitschwingenden ganzzahligen Vielfachen derselben auch bezeichnet werden. Auf der Grundlage dieser in der Obertonreihe angelegten Gesetzmäßigkeit, die einen maßgeblichen Einfluß auf unser ästhetisches Empfinden hat, entwickelten Thimus und Kayser ihr System der Teiltonkoordinaten.

Dennoch ist die Harmonik keine Harmonielehre im klassischen Sinne. Es geht ihr nicht in erster Linie um klangliche Perfektion, sondern um die Erkenntnis des musikalischen Wesens der Welt und der Schöpfung und um die Begründung einer Ästhetik, die diesem Wesen Rechnung trägt. Daher spricht Kayser im Hinblick auf die Obertöne auch stets von Teiltönen. Er bedient sich eines neutralen Begriffes, unter dem er nicht nur die in der Harmonielehre so zentralen Obertöne, sondern auch die Untertöne subsummiert, deren Existenz sich rechnerisch aus der der Obertöne ergibt. Im Hinblick auf die Musik sind die musikalischen Untertöne ähnlich verfemt wie die Obertöne auf dem Gebiet der Sprache. Kayser schreibt: *Das Wort »Untertonreihe« hat für die Musikwissenschaft einen unangenehmen Beigeschmack, und zwar deshalb, weil es »Untertöne« in der Natur angeblich nicht gibt.* (Kayser, 53)

Die Untertöne sind den musikalischen Obertönen immanent und können mit Hilfe unseres naturgegebenen Verstandes daher ebenso herausgearbeitet werden wie die positive Wirkung sprachlicher Untertöne. Über die Bedenken bornierter Fachkollegen setzt Kayser sich kurzerhand hinweg: *Für unsere Zwecke ist jedoch das Problem der physikalisch-akustischen Existenz der Untertöne ohne Bedeutung. Die Harmonik zeigt nämlich einen Weg, auf dem sich sozusagen die Entdeckung der »Untertöne« von selbst ergibt, und zwar nur mittels einer konsequenten, dabei ebenso natürlichen wie einfachen Interpolation der Obertonreihen.*

Daß sie »Obertöne« heißen, heißt noch lange nicht, daß sie über keinen »unangenehmen Beigeschmack« verfügen, im Gegenteil, die seitens der Wissenschaft betriebene Verkitschung des Phänomens der Obertöne, verleiht diesen einen nicht minder negativen Charakter wie die Verkitschung der sprachlichen Untertöne diesen letztlich einen positiven Charakter beschert. Kayser schreibt: *Um dem unfruchtbaren Streit zwischen Obertönen und Untertönen aus dem Wege zu gehen, bezeichnet die Harmonik daher ihre Tonentwicklung insgesamt mit*

»Teiltönen«; es ist die Entdeckung dieses Buches, daß es nicht nur »Ober«- und »Unter«-Töne, sondern neben diesen beiden horizontal (eben) liegenden Koordinaten noch eine senkrecht auf ihnen stehende dritte Teiltonkoordinate gibt.

Sie stellt den Ausgleich zwischen den beiden scheinbar so unverwandt einander gegenüberstehenden Phänomenen der Ober- und Untertöne dar. Diesen Ausgleich können wir als Betrachter des Phänomens auch ohne graphische Darstellung vornehmen, allein durch differenzierte Betrachtung und Bewertung. Bei genauem Hinhören verfügen selbst die häßlichsten Untertöne über etwas Schönes und Gutes. Dies zeigt deutlich Suhrkamps Absageschreiben, anhand dessen sich die ästhetischen Qualitäten des *Holzschiffes* herausarbeiten lassen. Und auch die schönsten Obertöne verfügen, wie die verheerende Wirkung von Jahnns Worten zeigt, über zutiefst Häßliches und Böses.

Die Harmonik wie auch Jahnns musikalischer Umgang mit dem Wort zeigen, daß musikalische und sprachliche Äußerungen durch ihre Gebundenheit an ein wertneutrales Prinzip letztlich gleichwertig sind. Dies wirkt sich auch auf den Begriff des Schönen aus, den weder Kayser noch Jahnns absolut faßten. Unter harmonikalen Gesichtspunkten, die auch Jahnns Schaffen zugrundeliegen, gibt es Schönes im Sinne von etwas vollkommen Schöner so wenig, wie es vollkommen Häßliches gibt: *Wie schafft der Harmoniker als Künstler? Da muß zunächst gesagt werden, daß er auf jede Ästhetik verzichtet. »Gut« und »Böse« (die Schärfung der Weltentwicklung durch das Zerrüttungsmoment sei hier noch außer acht gelassen!) sind für ihn Dur-Moll-Komponenten des Zeugertons, also gleichwertig; »Schön« und »Häßlich« bedingen sich dadurch gegenseitig, eines kann niemals als Wertungsmittel gegen das andere dienen. Eine »Lehre vom Schönen«, als welche sich die Ästhetik bisher immer produzierte, ist für den Harmoniker ein Unding.* (Kayser, 251)

Dennoch gibt es Schönes für Kayser. Das Schöne ist das Wirkliche, das immer verhältnismäßig schön und häßlich, gut und böse ist. Das zentrale ästhetische Kriterium zur Beurteilung von Kunst liegt für den Harmoniker in der Frage, inwiefern die Kunst die Wirklichkeit in ihrer Verhältnismäßigkeit von Schöner und Häßlichem, Gutem und Schlechtem spiegelt. Dies ist kein völlig neuer Begriff des Schönen, er reiht sich ein in eine von der griechischen Antike bis in

die Moderne reichende Tradition, die den populären Begriff eines absolut Schönen stets in Frage stellte. Nicht umsonst stellt Kayser dem ersten Kapitel seiner Studie ein Motto von Aristoteles voran: *Der Zusammenklang ist der Logos der Zahlenhöhe und Zahlentiefe*. Mit vier weiteren Motti bezieht Kayser sich auf Goethe, dessen Naturforschungen und Dichtungen ebenfalls stark von griechischem und gnostischem Gedankengut geprägt sind. Mephistopheles' Aussage, er sei *Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft* (vgl. Goethe, 40), ist beispielsweise im harmonikalen Sinne zu verstehen. Ein entsprechend mephistophelisches Prinzip findet sich auch bei Kayser in Gestalt jenes »Zerrüttungsmomentes«, über das er bemerkt, es »schärfe die Weltentwicklung« (vgl. Kayser, 251). Bei der »Zerrüttung« handelt es sich um ein scheinbar grundlos Böses, das die Neutralität der Schöpfungswirklichkeit zu zerstören droht und sich in allen Bereichen der Natur beobachten läßt (vgl. Kayser, 365). Doch gelangt Kayser schließlich zu dem Schluß, daß auch dieses böartige »Zerrüttungsmoment«, das sich anhand der menschlichen Natur vorzüglich beobachten läßt, letztlich dazu beiträgt, die verhältnismäßig gute Ordnung der Schöpfung durchzusetzen. Das Gute in ihr ist eine Errungenschaft, die in beständiger kritischer Auseinandersetzung mit dem Bösen (auch und vor allem dem eigenen) erkämpft werden muß. Der Versuch, das Gute zu erringen, führt dem Menschen stets die Möglichkeiten und die Grenzen seiner persönlichen Freiheit vor Augen. Auf der letzten Seite von Kayser's sozusagen am Vorabend der Machtergreifung veröffentlichter Studie steht zu lesen: *Freiheit war niemals ein Geschenk der Lässigkeit, der Faulheit, des Sich-Auslebens, als welche sie so oft mißverstanden wurde. Sie ist ihrem innersten Wesen nach das Schwerste und Verantwortungsvollste, was es für die Menschen gibt, und hat immer, wenn sie ihrem innersten Sinn nach gefaßt wurde, die größten Opfer erfordert.*

Auch die Freiheit ist in dieser vollkommen unvollkommenen Welt relativ wie Gutes und Böses. Freigeister wie Jahn und Kayser beispielsweise, die auch im Bösen stets Gutes erkannten und deshalb vor der Verabsolutierung des Guten zurückschreckten, drohten die Freiheit der Nationalsozialisten einzuschränken, die für Deutschland und die Welt das Beste wollten, de facto aber derart Schlechtes bewirkten, daß die Nachwehen davon bis heute spürbar sind. Bevor es

daher zur Einschränkung ihrer Freiheit durch die Nationalsozialisten kommen konnte, flüchteten Jahn und Kayser mit ihren Angehörigen außer Landes.

Kaum ein Forscher hat die Harmonik bisher im Zusammenhang mit Jahns literarischem Werk thematisiert. So wurde auch die in prominenter Tradition stehende, Kayser und Jahn gemeinsame Auffassung von der Verhältnismäßigkeit der Gegensätze ihrem Stellenwert entsprechend noch nicht herausgearbeitet. Wagner gibt sich in seiner Studie *Hans Henny Jahn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel. Dichtung. Mythos. Harmonik* zwar Mühe, Jahn und Kayser in die besagte ästhetische und weltanschauliche Tradition zu stellen: *Aus der Antike, über Kepler und Leibniz zu Herder und Goethe und von diesen über die romantischen und nachromantischen Dichter und Forscher (Novalis, Bachofen, Thimus) spannt sich ein Band organischen und morphologischen Philosophierens und Forschens bis in die zwanziger und dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts.* (Wagner, 133)

Mit fortschreitender Lektüre gewinnt der Leser von Wagners Studie den Eindruck, daß ihr Autor die diesem »morphologischen Philosophieren und Forschen« zugrundeliegende Idee selbst nicht »geschaut« hat, wie Platon die einzige Möglichkeit des Zugangs zur Idee in seinen Schriften beschreibt. Wagners Unsicherheit im Umgang mit dem harmonikalen Gedankengut manifestiert sich auch anhand folgender Beschreibung: *Zurückgedrängt vom Positivismus und dem Siegeszug der reinen und angewandten Naturwissenschaften verdünnte sich der Stellenwert organischen und morphologischen Denkens und Spekulierens.*

Es ist zwar richtig, daß das »morphologische Denken« im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert »zurückgedrängt« wurde, doch deshalb hat sich nicht unbedingt sein »Stellenwert« geändert. Im Gegenteil vermag dieser sich im Sinne morphologischen Denkens durch den Akt der Verdrängung sogar noch erhöht zu haben. Nur wenn man ihn unter einem dem morphologischen Denken gänzlich unangemessenen, rein quantitativen Gesichtspunkt betrachtet, gelangt man wie Wagner zu dem Ergebnis, daß »der Stellenwert« dieses Denkens »sich verdünnte«.

Auch bei der Darstellung von Kayser's Denken zeigt Wagner Schwierigkeiten, unterschiedliche Perspektiven auf ein und denselben Ge-

genstand zueinander ins Verhältnis zu setzen. So meint er beispielsweise, Jahn, der sich am 29. Dezember 1934 im *Bornholmer Tagebuch* mit den Worten: *Kayser sagt: »Für den Harmoniker gibt es weder Gut noch böse«* (vgl. Jahn 1986, 538), explizit auf die oben zitierte Textstelle aus *Der hörende Mensch* bezieht (vgl. Kayser, 251), verkenne Kaysers Weltanschauung: *Diesen oder einen ähnlichen Satz hat Kayser meines Wissens nie geschrieben, er stünde in seiner apodiktischen Kürze und in der Richtung der Aussage im vollen Gegensatz zu Kaysers Implikationen.* (Wagner, 154)

Zum Beleg setzt Wagner Jahns völlig korrekter Auffassung von Kaysers Weltanschauung sodann das »Zerrüttungsmoment« entgegen, ohne dieses entsprechend in den Kontext der oben erläuterten Verhältnismäßigkeit von Gutem und Bösem einzuordnen. Da er selbst kein Verhältnis zu dem Denken entwickelte, von dem sowohl Jahns als auch Kaysers Werk geprägt ist, erkannte er auch die ihren Werken anhaftenden scheinbaren Widersprüche nicht als verschiedene Ausdrücke einer einzigen Wahrheit.

Diese Erkenntnis erfordern Jahns Werke vom Leser jedoch. Im *Holzschiff* findet sich in jeder Szene Widersprüchliches, das sich bei näherem »Hinhören« als einander Entsprechendes entpuppt: etwa im Kapitel *Sturm*, dem letzten, in dem Ellena eine Rolle spielt. Diese spürt, daß der Verlobte ihr etwas verheimlicht und betritt in einer Szene seine Kammer, um ihn zur Rede zu stellen. Gustav verhält sich Ellena gegenüber im Gespräch abgeklärt und beherrscht. Die bereits zitierte Morddrohung, die er gegen Ende des Gespräches ausstößt, scheint in eklatantem Widerspruch zu dieser Stimmung zu stehen. Eine sinnvolle Erklärung dafür findet der Leser nur, wenn er die Morddrohung als Ergebnis eines sowohl ihm als auch der Verlobten weitgehend verborgen bleibenden Gefühlsausbruches des blinden Passagiers betrachtet. Dessen unterdrückte Haßgefühle deuten sich fast ausschließlich in dem zu Beginn des Kapitels beschriebenen Sturm an, der das Schiff zu überwältigen droht. Im Sturm der zwischen den Zeilen tobenden Gefühle des blinden Passagiers löst sich der Widerspruch auf der Handlungsebene auf.

Um die sich häufig mehr zwischen als in den Zeilen abspielenden Ereignisse wahrzunehmen beziehungsweise semantisch entsprechend zu ergänzen bedarf es auch beim Leser eines ausgeprägten,

harmonikal geschulten Gehörsinnes. *Und die Ohren des Mannes waren scharf*, wird der Schiffskoch Paul Raffzahn vor dem »Sturm« aus der Sicht des blinden Passagieres charakterisiert. *Möglicherweise eine Art Hellsichtigkeit, eine graue Sinneswahrnehmung, die den Menschen in der Stadt und auf den Schulbänken ausgetrieben wird. In der Freiheit, an den Grenzen zwischen Luftozean und Wasser hängt sie sich wieder über manche. Die Entfernungen zerbrechen und das Feinste, der Hauch einer Manifestation, wird in den Ohren zum Donner, vor den Augen zu leibhaften Gestalten.* (Jahnn 1959, 81)

Wer die Eigenschaften des Schiffskochs als Leser mitbringt, vermag auch zu »sehen«, daß der blinde Passagier am Ende des Kapitels *Sturm* ebenso über seine Verlobte herfällt wie der Sturm zu Beginn des Kapitels über das Holzschiff. Die letzten Sätze des Kapitels lauten: *So verebte das Gespräch der Verlobten. Die Nacht war da. Über dem Meere lag vollkommene Schwärze. Und der Sturm ritt hindurch, unsichtbar. Stimme, die wir wohl hören, aber nicht deuten können.* (Jahnn 1959, 122)

Nichts daran scheint auf ein von Gustav verübtes Verbrechen hinzuweisen. Unspektakulär wie das Ende des Kapitels klingt auch, was sich zu Beginn der Gesprächsszene ereignet. Über Gustav und Ellena heißt es: *Er lag unausgekleidet auf dem Bett. [...] Er ging aus dem Bett, nötigte sie, seinen Platz einzunehmen. Er selbst hockte sich auf den Bettrand.* (Jahnn 1959, 110)

Doch wer die Trilogie weiterliest und die Gabe des Kochs für sich zu nutzen weiß, der stößt etliche Seiten später auf einen Hinweis, daß am Ende des Gesprächs zwischen den Verlobten etwas vorgefallen ist, was der Erzähler des *Holzschiffes* offenbar verschweigt. »Die Entfernungen zerbrechen«: In der *Niederschrift* berichtet der nunmehr neunundvierzigjährige Gustav, was geschehen sei, nachdem Tutein, der Ellenas Mörder gewesen sein soll, auf dem Schiff die Kammer seines Opfers betreten habe: *Er sah, Ellena lag in ihrem Bett.* (Jahnn, Niederschrift I, 60)

Auch im *Holzschiff* liegt Ellena auf einem Bett, wenn auch auf dem ihres Verlobten, über den es, noch bevor Ellena im Kapitel *Sturm* seine Kammer betritt, heißt: *Er wollte die Aussprache mit Ellena. In Leidenschaft erglühen. Sich entfalten in den Fluten des Angenehmen, der Torheiten und krasser Begehrlichkeit.* (Jahnn 1959, 103)

Das dann folgende unterkühlte Gespräch zwischen ihm und Ellena scheint damit nichts mehr zu tun zu haben. Um so mehr aber gleicht der kurzen Vision des blinden Passagiers das, was er in der *Niederschrift* über das Verbrechen Tuteins berichtet: *Mit einem Satz war er neben ihrem Lager. Er sah sie nahe vor sich wie eine Erfüllung. Er stieß ihr das linke Knie in den redenden Mund. Er preßte ihr die Nasenlöcher zu. Sie wurde augenblicks reglos.* (Jahnn, Niederschrift I, 61)

Die zum Tötungsritual Gilles de Rais' gehörende Vergewaltigung des Opfers deutet Gustav Anias Horn hier nur zart an. Ihre detaillierte Beschreibung würde seinen »Freund« Tutein und mit diesem auch ihn, Horn selbst, in ein allzu schlechtes Licht rücken. Der »hellsichtige« Leser aber erkennt die Vergewaltigung auch in der Finsternis tintenschwarzer Wortwogen: *Über dem Meere lag vollkommene Schwärze. Und der Sturm ritt hindurch, unsichtbar. Stimme, die wir wohl hören, aber nicht deuten können.* (Jahnn 1959, 122)

Der »hellsichtige« Leser hört stets mehr, als der Erzähler sagt. Wenn es über die Verlobten, die soeben die ersten Worte ihres letzten Gesprächs gewechselt haben, heißt: *Inzwischen rauschte es über ihnen* (Jahnn 1959, 111), und im nächsten Satz die Erklärung folgt: *Die bespülten Decksplanken*, dann schwingt für ihn im »Rauschen« der »bespülten Decksplanken« noch anderes mit: *Dazu ein unablässiger einschläfernder Ton, die vielfältigen, zu einer Stimme zusammengezogenen Laute des Orkans.* Für ihn ist das »Rauschen« der »bespülten Decksplanken« und der »Orkan«, der es verursacht, nur der Grundton dessen, was diese Bilder ausdrücken. Darin mit schwingen zum Teil die Gefühle des blinden Passagiers sowie die Gefühle des Lesers, der den »Sturm« zu deuten weiß oder nicht und dementsprechend entweder Abneigung empfindet gegenüber dem »Bildner« des »Sturms« oder aber Entzücken über den Einklang, in dem die Interpretation mit dem *Holzschiff* steht: *Der hölzerne Bau war ein großer Resonator, der erbebend die Schallschwingungen ausströmte.*

»Wie ein Kor von Menschen, der ferne singt«, sagte Gustav, »mir ist das vorhin eingefallen.« So »fällt« auch dem Leser »ein«, was ihn bei der Lektüre des *Holzschiffes* bewegt: sei es der »unablässig einschläfernde Ton« des »Orkans«, dessen Bedeutungsvielfalt er nicht wahrnimmt, oder das Aufhorchen des blinden Passagiers, das ihn der zauberhaften Wirkung des Textes nachgehen und sich in andere Texte

des Autors vertiefen läßt, die ihm diese Wirkung schließlich zufriedenstellend erklären. In der *Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst* schreibt Jahn: *Große Dichter versuchen, der Sprache eine magische Bedeutung zurückzuerobern. Sie verdichten einen Sinn, schaffen ihm Beziehungen zur Umwelt, zum Universum, zur Vergangenheit, Zukunft.* (Jahn 1988, 917)

Auch zum Leser, der das Werk einmal in Händen halten wird. *Neben dem einfachen Bericht des Wortes tritt ein Abbild im Ewigen.* Darin vermag der Leser sich zu erkennen, wie er zugleich vor und, in Gestalt des blinden Passagiers, mitten im Text steht: »*Ich stehe zwischen den Hügeln der Gewölbe einer Kathedrale*«, sagt Gustav, nachdem er den »Kor von Menschen« bemerkt hat, »*der ferne singt*« (Jahn 1959, 111). *Die Schilderung wird ihrer Tatsächlichkeit zum Teil entkleidet.* (Jahn 1988, 917)

Sie wird zum Teil des Lebens ihrer Leser. »*In Danzig, auf dem Boden der Marienkirche, habe ich dergleichen einmal erlebt.*« (Jahn 1959, 111)

In der »Kathedrale« von Jahns Text: *Der offene Mensch vernimmt plötzlich Musik wie von Chören, den raumhaften Hauch einer Sturm gefüllten Einsamkeit, die Wirklichkeit raumhafter Handlungen, die Erschließung zu einer Wahrheit, die ihm an sich vollkommen fremd und unwillkommen, die in seiner Gegenwart sogar nutzlos, böse.* (Jahn 1988, 917)

Denn diese »Wahrheit« vergegenwärtigt dem Leser seine unabänderliche grenzüberschreitende Verbundenheit mit der Welt und dem anderen. »*Von unten, oder aus den Wölbungen selbst, die man für lehmige Erdaufschüttungen nimmt, kommt die Musik. Die Töne haben keine genaue Gestalt.*« (Jahn 1959, 111)

Ob sie gut, böse, schön oder häßlich sind, mag jeder für sich beurteilen und ist kraft jener »nutzlosen« und »bösen« »Wahrheit«, die ihm durch *Das Holzschiff* zuteil wird, des Urteils doch längst enthoben.

Im Schlußwort zur Lesung aus der *Niederschrift* berichtet Jahn: *Seufzend berichtete mein Freund Helwig: wäre der Fluß eine Musik, so wäre er die tiefste Symphonie. Aber nun sind es Worte, deren Eindeutigkeit für die meisten Leser keineswegs feststeht.* (Jahn 1986, 727)

Worte, die sie zu deuten haben wie ein Musiker die Komposition, die er interpretieren will. *Zu meiner Entschuldigung möchte ich anführen, daß die geschriebenen Worte rhythmisch eingeordnet sind, daß sie nicht nur eine Bedeutung vermitteln, die durch Übereinkunft festgelegt wurde, daß sie viel-*

mehr, wie seit Urzeiten an den Rhythmus, an die Musik der Sprache gebunden sind. Die »Musik der Sprache« aber gehorcht ganz bestimmten, jedem Text zugrundeliegenden Regeln, die auch der Leser des *Flusses* zu beachten hat, wenn er ihn angemessen interpretieren will: *Ich meine, daß es für einen einsichtigen Leser unmöglich ist, zu verkennen, daß Motive, Themen und Strophen die Grundlagen meiner Darstellung geworden sind. Wie weit es mir gelang, Berge und Täler, menschliche Erlebnisse in das harmonische Gesetz einzufangen, will ich als Autor unentschieden lassen.*

2.3 Die musikalische Struktur des *Holzschiffes* und der Texte Jahnns im Allgemeinen

2.3.1 Der Zusammenhang der Textstruktur mit der Klangstruktur von Jahnns Orgeln

Die Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* ist eine Textkomposition, deren ästhetische Qualität vor allem durch die Nebentöne des in Worten dargestellten Geschehens zum Tragen kommt. Diese Nebentöne ergeben sich großteils aus der Verdichtung von Themen und Motiven, die der Leser im Akt der Deutung nachvollziehen muß, wenn er in den vollen Genuß des Sprachklanges gelangen will. Für Jahnns waren die Nebentöne seiner Worte so präsent wie die Klänge musikalischer Kompositionen, von denen er auf der Grundlage der Partituren eine umfassende Klangvorstellung gewinnen konnte. Seine Textkompositionen waren in seinen Ohren nicht weniger polyphon und kontrapunktisch (lat. punctus contra punctum = Note gegen Note) als die Musikkompositionen der von ihm geschätzten Barockkomponisten. Der Mehrwert an Bedeutung, der durch Verdichtung von Themen und Motiven des Textes entsteht, stand in seinen Augen weit über jener Bedeutung, die ohne Rücksichtnahme auf die komplexe musikalische Textstruktur »durch Übereinkunft festgelegt« wurde. Bei näherem »Hinhören« ist diese sich am Alltagsgebrauch der Worte orientierende Bedeutung nur eine und keineswegs die Hauptstimme in den vielstimmigen Klanggebilden von Jahnns literarischen Werken.

In ihrer Vielstimmigkeit gleichen diese den Orgelwerken, die Jahnns als begeisterter Hörer und Leser barocker Kompositionen konstru-

ierte. Diese kamen, wie sich zeigt, dem Klangideal, das sich als maßgeblich sowohl für Jahnn's Orgel- wie auch für seine Texterstellung erweist, sehr nahe: *Musikalisch nun wird versucht vor allen Dingen Rücksicht zu nehmen auf den ungeheuren kultischen Literaturschatz aus der Zeit vor Bach bis Bach, und hingewiesen, daß der Typus eines vollkommenen Kultinstrumentes sowohl für die protestantische als auch für die katholische Kirche in der Zeit vor 1650 geschaffen worden ist.* Dies schrieb Jahnn am 17. August 1925 im Zusammenhang mit seinem Vortrag *Welche Forderungen sind an eine Orgel zu stellen?* an den Kantor Herbert Mattheus.

Die Barockzeit betrachtete Jahnn als Blütezeit des Orgelbaus, in der die besten der bis ins zwanzigste Jahrhundert erhaltenen Instrumente entstanden seien. Tatsächlich waren viele der später erbauten historischen Orgeln unter klangästhetischen Gesichtspunkten nicht mehr dazu geeignet, die anspruchsvollen polyphonen Kompositionen des Barock erklingen zu lassen. Die ästhetischen und technischen Ansprüche an den Qualitätsorgelbau waren bis ins Jahr 1906, als Albert Schweitzer mit seiner Schrift *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* die sogenannte Orgelreformbewegung einleitete, in stetem Niedergang begriffen. Jahnn, der mit Schweitzer in Sachen Orgelbau eine Zeitlang persönlich in Kontakt stand, trug maßgeblich zur Durchsetzung der Reformbewegung in Norddeutschland bei, entwickelte daneben jedoch eine ganz eigene Sichtweise auf den Barockorgelbau, die vor allem auf seiner intensiven Auseinandersetzung mit den barocken Partituren und dem ihnen eigenen musikalischen Geist basierte. Die nach seinen Vorstellungen geschaffenen Orgeln sollten nach einer Jahrhunderte währenden Zeit der Fehlinterpretation sowohl der Kompositionen als auch des Instrumentes endlich wieder eine angemessene Wiedergabe der Barockmusik leisten. Der erste Satz des grundlegenden Aufsatzes *Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges*, den Jahnn 1922 als *Kleine Veröffentlichung der Glaubensgemeinde Ugrino* herausgab, lautet: *Ich fasse die Orgel als ein Instrument zur Hervorbringung musikalischer Klänge auf, die als irdischer Leib die Seele ewiger Musiken aufnehmen sollen.* (Jahnn 1991 I, 437)

In seinen Orgeln schuf Jahnn den dem Geist der polyphonen Orgelmusik angemessenen Körper. In Gestalt des in sich stimmigen Klangkörpers, über den jedes seiner Orgelwerke verfügte, besaßen

diese darüber hinaus eine eigene Seele, die ihnen der Geist ihres Erbauers eingehaucht hatte. Dieser verstand sich nicht als Orgelbauingenieur oder -techniker, sondern als Künstler und Musikliebhaber. In seinem Aufsatz *Die Orgelreform und ihre Annexe*, der 1929 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, schreibt Jahn: *Die Planung [einer Orgel] kann nur die Tat eines begabten Menschen sein, eines Künstlers, der so und so viele Einsichten in die Gesetze erlangt hat; der sich auch nicht scheut, täglich hinzuzulernen. Der die Fähigkeit besitzt, mit Genauigkeit hören zu können, um die Grenzen des Möglichen zu ermitteln; der Erfahrung besitzt, um aus Andeutungen zu Klangvorstellungen zu gelangen, die trotz größter Überraschungsmomente nicht befremden, sondern Entzücken hervorrufen.* (Jahn 1991 I, 997)

Ein solcher, unter vorwiegend ästhetischen Gesichtspunkten planender Orgelkonstrukteur, erklärt Jahn, müsse dem unter technischen und ökonomischen Gesichtspunkten schaffenden Orgelhersteller zur Seite stehen, um die Orgelwerke klanglich zur Perfektion zu bringen.

Zum einen meint Jahn mit jenen »Gesetzen«, von denen im obigen Zitat die Rede ist und in die der Orgelkonstrukteur »so und so viele Einsichten« haben solle, also die Gesetze der Kompositionskunst, zum anderen aber auch die harmonikalen Gesetze. Diese kamen nicht nur in Jahns eigenem Orgelbau zur Anwendung, sie waren auch den Komponisten und den Orgelbauern des Barock bekannt, die für die ästhetische Konzeption und die technische Herstellung der Instrumente noch gleichermaßen zuständig waren. In seinem Vortrag *Die zukünftige Orgel – eine neue Leistung aus der geisteswissenschaftlichen Fortsetzung des frühbarocken Instruments*, den er 1931 in Lübeck hielt, erklärt Jahn: *Die Orgelbaukunst des Frühbarock kann nicht ohne harmonikale, um nicht zu sagen, sakrale Mathematik gedacht werden. Die großen Meister waren fest verwurzelt in der Tradition und Spekulation der Bauhütten und mathematischen Gelehrsamkeit.* (Jahn 1991 I, 1001)

Wie schon der Orgelbau seiner Vorgänger war der Jahns praktisch angewandte harmonikale Theorie und brachte die in der Obertonreihe enthaltenen harmonischen Ton- und Zahlenverhältnisse, auf deren Grundlage Jahn Durchmesser und Höhe der Pfeifen verschiedener Register errechnete, nicht nur im Geiste, sondern auch für das Ohr zum Klingen. Besonderen Wert legte Jahn dabei wie

die Barockorgelbauer auf die Oktave (1:2), deren Stellenwert sowohl dem Klangkörper seiner eigenen Orgelwerke wie auch dem der barocken einen harmonisch gegliederten pyramidalen Aufbau bescher- te. *Dieser Typus*, schreibt Jahn am 17. August 1925 an den Kantor Herbert Mattheus, *wird im Einzelnen geschildert, vor allen Dingen aber die Tugend seiner unübertrefflichen und heute unerreichten Messuren hervor- gehoben. Es wird nun zwar nicht etwa eine Nachahmung dieses Typusses angestrebt, vielmehr eine Vertiefung.* Denn ideell gesehen und im Hin- blick auf die Disposition knüpften Jahns Orgeln zwar erkennbar an die Instrumente aus der Barockzeit an, technisch gesehen wiesen sie jedoch allerlei Neuerungen und Verbesserungen auf, die Jahn va- riabel einsetzte, je nach Maßgabe des zu restaurierenden oder kon- struierenden Werkes und der Raumverhältnisse, in die es eingebun- den war.

Auch unter musikalischen Gesichtspunkten handelt es sich bei Jahns Orgeln um eine Weiterentwicklung der historischen Instru- mente. Denn Jahns Orgeln verfügten über eine Klangeigenschaft, die er anhand der alten Orgelwerke zwar in der Tat entdeckte, die er in der Folge akustisch jedoch erstmals systematisch erforschte und durch entsprechende Mensurierung und die Wahl entsprechenden Baumaterials erstmals auch gezielt klanglich zu nutzen wußte. Es handelt sich um die spezifische Raumeigenschaft des Klanges be- ziehungsweise der Pfeifen, die ihn hervorbringen – eine Eigenschaft, die dem Ohr des Hörers ebenso unhörbar ist wie dem Auge des Le- sers der Bedeutungsraum des Textes. Auf das Klangerlebnis des Hörers hat diese Raumeigenschaft jedoch mindestens einen so be- deutenden Einfluß wie der Bedeutungsraum auf das Leseerlebnis. Beide Eigenschaften, die des Textes und die des Klanges, erwecken beim Rezipienten den Eindruck, es mit einer ungeheuren Fülle von Klang beziehungsweise Text zu tun zu haben, ohne daß sich auf den ersten Blick eine Erklärung dafür findet. Erst die nähere Untersu- chung erbringt das Ergebnis jener semantisch so offenen Sprache, die etwa im »Sturm« des gleichnamigen Kapitels den Orkan mit- schwingender Bedeutungen entfesselt. Eine dieser Bedeutungen läßt sich auch in der »Wind« genannten Luft erkennen, die sich in der Orgel in obertonlastige räumliche Klänge zu verwandeln vermag. Vor diesem Hintergrund erklingt das im *Holzschiff* Gelesene erneut

anders: *Inzwischen rauschte es über ihnen. Die bespülten Decksplanken.* (Jahnn 1959, 111)

Oder die Grundschiwingung eines Registers, welche die Klangintensität bewirkt. *Dazu ein unablässiger einschläfernder Ton, die vielfältigen, zu einer Stimme zusammengezogenen Laute des Orkans.* Harmonische und disharmonische Teilschwingungen, welche die Klangfarbe des Registers erzeugen. *Der hölzerne Bau war ein großer Resonator, der erbebend die Schallschwingungen ausströmte.*

Nicht zufällig fühlt sich der in der engen Kammer sitzende blinde Passagier in einen Kirchenraum versetzt. Denn das Werk, das die »Stimmen« – wie die Register auch genannt werden – hervorbringt, besitzt ein so hohes Maß an »Eigenakkumulation« – wie Jahnn die von ihm erforschte Klangfülle bezeichnet –, daß Gustav wie der »offene Mensch« in Jahnn's *Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst* beim Lauschen wie beim Lesen »den raumhaften Hauch einer Sturm gefüllten Einsamkeit, die Wirklichkeit raumhafter Handlungen vernimmt«, obwohl der Raum dafür gar nicht vorhanden ist.

Anlässlich der Gespräche, die er 1933 im Schweizer Exil mit Muschg führte und die dieser 1967 unter dem Titel *Gespräche mit Hans Henny Jahnn* herausgab, klärt Jahnn über das Phänomen der Klangfülle auf: *Es gibt in der Akustik auch eine Höreigenschaft, die nicht meßbar ist. Ein Klang zerfällt nicht nur in die Eigenschaften der Farbe (das heißt der Frequenz, der Zusammensetzung der Obertöne) und der Intensität, sondern auch noch der »Fülle«. Der Ausdruck stammt von Töpfer, ich habe ihn in der Folge durch den Terminus Eigenakkumulation ersetzt.* (Muschg, 130).

Denn Jahnn unterschied im Vergleich zu Töpfer, dem Verfasser eines im neunzehnten Jahrhundert erschienenen Standardwerkes zum Orgelbau, die von ihm, Jahnn selbst, erforschte Klangfülle streng von der Klangintensität. In dem Vortrag *Gesichtspunkte für die Wahl zweckmäßiger Pfeifenmessungen!*, den er 1926 in Freiburg hielt, erklärt Jahnn: *Der landläufige Begriff von Fülle hängt aufs nächste mit der Intensität zusammen, während der von mir gemeinte Begriff ohne weiteres garnicht mit dem Ohr aufgenommen werden kann. Das soll nicht heißen, daß er nicht seinen Einfluß beim Hören ausübt.* (Jahnn 1991 I, 916)

Es handelt sich um eine Klangqualität, die jede einzelne Pfeife aufweist und die bei entsprechender Mensurierung auch nur ihrem Klang zugute kommt. *Während sich die Intensität zweier Pfeifen addieren*

läßt, läßt sich niemals die Fülle zweier Pfeifen addieren; das ist das Bedeutsame. Sie ist kein haptischer Wert, aber mathematisch faßbar. (Muschg, 130)

Und sie wirkt sich neben der sich im Raum akkumulierenden Intensität des Klanges hörbar auf das Klangerlebnis aus: *Es gibt auch eine Raumakkumulation, die durch die räumliche Umgebung verursacht wird. Die Sache wird dadurch kompliziert, daß Orgelpfeifen tönende Körper sind und ihre Eigenakkumulation daher als eine Modifikation der Raumakkumulation aufzufassen ist.*

Durch den Ausbau der Eigenakkumulation der Pfeifen, läßt sich das Klangerlebnis also relativ unabhängig von der Größe des Raumes gestalten, vermögen kleine Räume durch darin installierte Orgeln Klangraum hinzuzugewinnen und große Räume auch durch verhältnismäßig kleine Werke »mit Tonmasse gefüllt« zu werden (vgl. Jahn 1991 I, 990).

Die Entdeckung der Klangfülle als Klangqualität ist auf dem für den Orgelbau so zentralen Gebiet der Raumakustik ein großer Fortschritt. Da die Eigenakkumulation der Pfeifen bis zu diesem Zeitpunkt kaum in Rechnung gestellt wurde, blieb auch die Raumakkumulation eine zum Teil unbekannte Größe. Um große Kirchenräume mit »Tonmasse« füllen zu können, baute man riesige Werke mit einer Vielzahl von Registern, die in ihrer überdimensionierten Intensität und Farbigkeit jedoch keinen vollen, sondern einen lauten, harten und in seiner quantitativen Fülle chaotisch wirkenden Klang erzeugten.

Bei Jahnns Orgeln mit der gezielt ausgebildeten Raumeigenschaft ihres Pfeifenklanges handelte es sich hingegen stets um verhältnismäßig kleine Werke mit geringem Stimmenumfang, deren Register in ihren Klangeigenschaften allerdings perfekt aufeinander abgestimmt waren. Ihre Ausstattung mit einem größeren *Raumteil* (vgl. Jahn 1991 I, 990) verschaffte den tieferen Stimmen, die sich gegenüber den höheren Stimmen lautstärkemäßig in der Regel schlechter behaupten, eine höhere Durchsetzungskraft. So konnte der Druck des Anblasewinds verringert werden und das Instrument insgesamt leiser erklingen.

Doch hat der Ausbau der Raumeigenschaften noch eine weitere, den Klang des Instrumentes positiv beeinflussende Wirkung: Er beför-

dert die Neigung der Stimmen zur sogenannten Klangsynthese. Die Stimmen verschmelzen aufgrund der Raumeigenschaft ihres Klanges miteinander in harmonischen Varianten und bereichern so die »Klanglandschaft« des Instrumentes, wie Jahnn den Klangkörper der Orgel gelegentlich nannte, bilden gemeinsam neue Stimmen, die auch einem Werk mit wenig Registern eine ungeheure Stimmenvielfalt und Farbigkeit der Klänge verleihen.

Den Eindruck von Fülle und Farbigkeit vermitteln dem Leser auch Jahnn's literarische Werke; und wie die Klangfülle seiner Orgelwerke ist auch die Textfülle seiner literarischen Werke kein quantitatives Phänomen. Sie kommt vielmehr durch Verdichtung weniger Themen und Motive zustande, die im Text in einer Fülle verschiedener Varianten in Erscheinung treten. Keine dieser Themen- und Motivvarianten steht für sich, sondern ist mit ihrem »Raumteil«, das heißt ihrer Bezogenheit und Beziehbarkeit auf die anderen, an das Textganze gebunden, das in der Vielfalt seiner Bedeutungszusammenhänge besteht.

Die Themen- und Motivvarianten, aus deren Kombination sich diese vielfältigen Zusammenhänge ergeben, *zimmern den geistigen Raum eines Werkes* (vgl. Jahnn 1993, 1065). So beschreibt Jahnn in seinem Vortrag *Der Bühnenautor und das Theater* den Vorgang der Bedeutungssynthese beziehungsweise Themen- und Motivverdichtung beim Herstellen eines literarischen Werkes. In diesem Vortrag bezieht er sich zwar auf die Herstellung dramatischer Texte; daß er sich bei der Herstellung der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* desselben Konstruktionsprinzips bediente, geht jedoch aus jenem Brief hervor, den er am 29. und 30. April 1946 an Werner Helwig schrieb. Bezugnehmend auf den immensen Umfang der *Niederschrift* schreibt Jahnn: *Nun kannst Du fragen, wie es zu einem solchen Umfang hat kommen können. Die Handlung selbst läßt keineswegs zu solcher Ausdehnung ein. Sie ist eher knapp.* (Jahnn 1986, 774)

Dennoch sei das Werk wie Horns große Symphonie *Das Unausweichliche*, die im Roman für diesen steht, »abendfüllend« geworden. *Der chorische Text aber*, fährt Jahnn im Bild des Musikstückes bleibend fort, *wurde knapp durchkomponiert und durch eine Laune der Form als losgerissenes Proömium an das Ende versetzt.* Wo Gustav Anias Horn in einer sinnfälligen Umkehrung seiner Jagd auf den Reeder von einem

jungen Mann des Mordes beschuldigt wird. – *Und an einer anderen Stelle wird gesagt, daß man die Chöre aller Sätze, aneinandergereiht, in einer Viertelstunde würde zum Vortrag bringen können. – Sie also sind nicht abendfüllend, also nicht lang.* Thematisch und motivisch wurden sie vom Autor jedoch unermüdlich Seite für Seite in zahllosen Variationen wieder aufgenommen, bis sein Werk nicht nur einen, sondern viele Abende und – für denjenigen, der sich in die »Musik« des *Flusses* vertieft – sogar Jahre zu füllen vermochte. *Nochmals umgedeutet, die Handlung bedingt die Länge nicht, wohl aber das Gewicht, mit dem das Schicksal empfunden wird.* Spürt der Leser dieses, so kommt ein leiser Wind auf, und aus den Buchseiten weht ihm der »raumhafte Hauch einer Sturm gefüllten Einsamkeit« entgegen, die »Wirklichkeit raumhafter Handlungen« wird sichtbar: *Das Ganze ist die Musik.*

Im Idealfall fügt sich der Seelenraum des Lesers in den geistigen Raum des Werkes. Ist dem Leser das Erlebnis dieser Innigkeit einmal zuteil geworden, dann wundert es ihn auch nicht zu hören, daß Jahnn die Raumeigenschaften des Klanges als »weibliche Eigenschaften« bezeichnete. Gemäß ihrem Stellenwert im Gesamtwerk sind diese Eigenschaften bei den einzelnen Registern mehr oder weniger stark ausgebildet.

In seinem Vortrag *Monographie über die Rohrflöte*, den er 1927 hielt, erklärt Jahnn: *Nachdem ich vor Jahren schon beweisen konnte, daß es Klangeigenschaften gibt, die nicht unmittelbar durch das Ohr aufgenommen werden können, durften die Aussagen, die an ungemäßen Projektionen von Tönen entstanden waren, nicht mehr als ausreichend betrachtet werden.* (Jahnn 1991 I, 979)

Mit jenen »Aussagen, die an ungemäßen Projektionen von Tönen entstanden« seien, bezieht sich Jahnn auf die mangelnde Unterscheidung zwischen der quantitativen und der qualitativen Klangfülle, auf deren Grundlage er die Register, ähnlich wie dies im französischen Orgelbau mit der Einteilung der Register in »plein jeu« und »grand jeu« schon seit Jahrhunderten geschieht, zwei Kategorien zuordnet: *I. Es wird eine Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Klängen postuliert. Die Definition wird auf Grund von Funktionswerten gegeben.* Denn – was aus der französischen Registereinteilung nicht ohne weiteres hervorgeht: – auch wenn sich die Register auf der Grundlage der qualitativen Klangfülle eher dem einen oder anderen

Geschlecht zuordnen lassen, so weist doch jede einzelne Pfeife sowohl Fülle als auch Intensität auf, die Jahnn in der *Monographie über die Rohrflöte* als männlich bezeichnet: *Männliche Eigenschaften bestimmen den durch das Ohr wahrnehmbaren Eigenwert eines Tones, sind demnach die existenten Komponenten. Sie verhindern das Untergehen an anderen Tönen anderer Härte, Farbe und Werte, umfassen also jene Faktoren (Intensität und Kraft), die die Verallgemeinerung einer Tonerscheinung verhüten.* Im französischen Orgelbau entsprechen die Register, die von männlichen Klangeigenschaften geprägt sind, allerdings nicht dem »grand jeu«, sondern dem »plein jeu«, dessen »plein« (= voll) die quantitative Klangfülle der Prinzipale und Mixturen bezeichnet. *Weibliche Eigenschaften bestimmen das gegenteilige Temperament, sind Paarungskomponenten, die den Klangzerfall begünstigen (Fülle) und damit das Vermischen zu neuen Einheiten mit arteigenen oder artfremden Tönen sich zum Ziele setzen.*

Entsprechend dem überwiegenden Anteil ihrer männlichen oder weiblichen Klangeigenschaften, die durch die Bauform und das Material zur Herstellung der Pfeifen befördert werden, neigen die Register zum einen oder anderen Geschlecht, das zugunsten eines androgynen Klangideals in den von Jahnn konstruierten Orgeln stets etwa die Hälfte der Stimmen stellte. Den daraus resultierenden klaren und eindringlichen, zugleich aber auch sanften und vollen, überaus harmonischen Klang der einzigen bis heute wieder instandgesetzten Jahnn-Orgel vermag man in der Heinrich-Hertz-Schule in Hamburg zu hören.

Die Prädikate, die man mit dem Klang dieses Werkes zu verbinden vermag, brachten und bringen bis heute allerdings die wenigsten ihrer Leser mit Jahnn's literarischen Werken in Verbindung, obgleich diese ähnlich komponiert sind wie die Schulorgel in Hamburg. Der »Erbauer« des *Holzschiffes* war sich der innigen Verwandtschaft seiner Orgeln mit seinen Texten hingegen ganz und gar bewußt. Nicht zufällig verfügt das Holzschiff über eine Ummantelung aus »Kupferplatten«. Er selbst hatte das Kupfer, das die weiblichen Klangeigenschaften befördert, zur Pfeifenherstellung nach langer Zeit in den Orgelbau wieder eingeführt. In einem Brief vom 20. November 1937 bemerkt er dies nicht ohne Stolz gegenüber Muschg und erklärt diesem auch, wie das Kupfer in den dreißiger Jahren zu Orgelpfeifen

verarbeitet wurde: *Die Kupferplatten werden mit Schneidmessern zugeschnitten, gemäß der vorgesehenen Mensur.*

Einige dieser Platten sind offenbar an der Außenwand des Holzschiffes gelandet. Wer sich aber bei der Deutung des gleichnamigen Romans über ihre Herkunft und all die anderen orgelmäßigen Details des »Schiffes« hinwegsetzt, vernimmt auch die weiblich-sanften musischen Anklänge dieser »menschlichen Arbeit« nicht. Ihr Klang gleicht in seinen Ohren vielmehr dem der Orgeln, die ein Übermaß männlicher Stimmen aufweisen und das Ohr mit unbändiger Kraft und schrillen Farben verwirren und beleidigen.

2.3.2 Motivstruktur und semantische Polyphonie

Jahnn faßte seine literarischen Werke sogar so sehr als musikalische auf, daß er – wie wir bereits feststellen konnten – meist mit musikwissenschaftlichem Fachvokabular über sie sprach. Dies tat er zum einen, weil dieses ihm als Musikliebhaber und Orgelbauer geläufiger war als das entsprechende literaturwissenschaftliche Vokabular. Zum anderen aber erschien dieses ihm offenbar derart unzutreffend, daß er es mit seinen literarischen Werken nicht in Verbindung bringen mochte. Um Mißverständnisse hinsichtlich seiner, wie sich zeigt, eminent musikalischen Textproduktion zu vermeiden, sprach Jahnn sowohl privat als auch öffentlich über seine Texte stets wie über Musikstücke. Durch die langjährige Einfühlung in den Komponisten Horn und dessen Welt- und Kunstbetrachtung war ihm diese Form der Werk- und Selbstdarstellung ohnehin in Fleisch und Blut übergegangen. Darüber hinaus versuchte Jahnn damit auch dem Vorurteil zu begegnen, seine literarischen Werke seien Geist und Schönheit abgewandt – einem Vorurteil, das seit der Erstveröffentlichung die Publikation jedes seiner Werke begleitete.

Als »musizierender« Autor literarischer Werke trat Jahnn am 25. Oktober 1952 in Wuppertal vor seinen Kollegen von der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur auf. Als deren aktives Mitglied hielt er dort einen Vortrag *Über den Anlaß* seiner wie der Kunstproduktion im Allgemeinen. Der Vortrag, der 1954 in Gestalt eines umfangreichen Aufsatzes im Willi Weismann Verlag in München erschien, beginnt mit einigen längeren Zitaten aus der *Nieder-*

schrift, in denen der Ich-Erzähler Horn über die Ereignisse, Gefühle und Gedanken reflektiert, die ihn zur Niederschrift seiner Musikstücke veranlaßten. Im Anschluß an diese Zitate erklärt Jahn: *Dieser Gustav Anias Horn ist ein Komponist – und die Aussagen, die ich Ihnen mitteile, werden sich zumeist auf die Musik beziehen. Allein, sie steht hier für alle ihre Geschwister.* (Jahn 1991 II, 238)

Damit selbstverständlich auch für die Literatur, die das eigentliche Arbeitsgebiet des »Musikers« Jahn war: *Das Gebiet, das ich mich anschicke zu beschreiten, ist groß. Ich kann und möchte es deshalb nur aphoristisch darlegen. – Und die Antwort auf die Frage wird schließlich keine exakte, sondern eine harmonikale sein.* Musik verweist auf Sprache, Sprache auf Musik. *Ich bin auch nicht fähig, den Anlaß, auf den es mir ankommt, ohne die Ursache, die schillernd bleibt, sichtbar zu machen.* Denn der Musik, die Jahn zur Niederschrift des gleichnamigen Romans veranlaßte, liegt dieselbe Idee zugrunde wie der Sprache. Wenig später betont Jahn nochmals: *Ich sagte, daß meine Darlegung aphoristisch sein würde. Sie soll sogar noch einfältiger werden und hauptsächlich aus Zitaten bestehen.* (Jahn 1991 II, 239)

Uns, die wir die metaphorischen Qualitäten von Jahns Sprache kennen, mag diese Ankündigung nicht wundern. Die Jahns Worten lauschenden Akademiemitglieder aber werden sich vielleicht schon gewundert haben. Bereitwillig gibt Jahn zu: *Dies Vorhaben bedarf einer Begründung.* Und fährt fort: *Wir Autoren sind als Menschen voneinander unterschieden, besitzen unterschiedliche Begabungen und unterschiedliche Schwerfälligkeiten.* Jahns »Begabung« war es nun einmal, im übertragenen Sinne zu sprechen, auch über die eigenen Werke. Wie das von ihm in diesem Zusammenhang nicht ganz treffend verwendete Wort »aphoristisch« zeigt, fiel es Jahn hingegen schwer, in abstrahierender Form über seine Textproduktion zu sprechen. *Glauen Sie mir bitte*, entschuldigt er sich, *es ist unser aller geheimer Wunsch, es möchte uns vergönnt sein, anders schreiben zu dürfen als wir können, anderen Stoffen zugeteilt zu sein als denen, die uns innerlich bewegen. – Doch wir können nicht anders handeln als unsere Konstitution es erlaubt.*

Seiner Konstitution entsprechend war Jahn ein Dichter, der sich der Musikalität der Sprache vollkommen bewußt war. Die sich ihrer metaphorischen und mithin ihrer Klangqualitäten meist nicht bewußte Sprache der Wissenschaft und des Journalismus', einschließ-

lich deren Sucht nach Eindeutigkeit und Wahrheit in einem falsch verstandenen absoluten Sinne, war Jahnn fremd und bereitete ihm großes Unbehagen: *Es läßt sich jedenfalls kaum verhehlen, daß der Essay in deutscher Sprache leicht zu einer Anstrengung im Ausdruck verführt, zur extremen Spekulation und zur steifen Behauptung, die dann als unfehlbar richtig erscheint, während sie doch mehr einem sprachlichen Zwange entspringt.* (Jahnn 1991 II, 240)

Zu oft schon hatte Jahnn die Dissonanzen zwischen den Zeilen der Rezensionen seiner literarischen Werke vernommen. Es war ihm ein Greuel, in dieser, ihm schon fast grundsätzlich unzulänglich erscheinenden Ausdrucksweise über seine Texte zu sprechen. *So gestehe ich denn gern, daß ich vor Ihnen mit größerer Leidenschaft und Gültigkeit von Orgelproblemen sprechen würde, etwa von der einzig möglichen nicht barocken Klaviertypisierung des Instruments, gekennzeichnet durch unterschiedliche Frequenzlagen, oder von der Wirkung des variablen Klangdrucks innerhalb eines Registers mit natürlicher Quinten- oder Terzmensur auf so schockierende Stellen in der Orgelmusik wie Takt 35-39 der großen Fantasie in g-moll Johann Sebastian Bachs, wo die enharmonischen Verwechslungen, die sich aus verminderten Akkorden ergeben, bei Reihenmaßen der Pfeifen nicht großartig, sondern eher hart und nur erstaunlich wirken. – Indessen ich stehe hier als schreibender Autor; – und da helfe ich mir so gut ich kann.*

Ein gleichzeitig mit dem abgewandelten Luther-Zitat aufgesetztes Lächeln vermochte im Jahre 1952 vielleicht zu verhindern, daß Jahnnns Austritt auf die Zuhörer »nur« halb so »erstaunlich« wirkte wie »Takt 35-39« von Bachs »großer Fantasie« auf einer Orgel, deren Register des »variablen Klangdrucks« eines harmonikal strukturierten Klangkörpers entbehren. Denn der Zusammenhang dieser Ausführungen mit dem Vortragsthema *Über den Anlaß* wird nur ersichtlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Jahnn die lebenslange intensive Auseinandersetzung mit Orgelbau und Musik zum Anlaß nahm, sein literarisches Hauptwerk *Fluß ohne Ufer* zu schreiben. Die von ihm zu Beginn des Vortrags erwähnte »Ursache« für die Existenz des Werkes liegt allerdings tiefer. Daher sollten die Leser sich auch nicht zu einer Lektüre der *Niederschrift* als chiffrierte Autobiographie Jahnnns veranlaßt sehen. Nicht umsonst wiederholt dieser im Vortrag *Über den Anlaß* mehrmals den zentralen Satz Gustav Anias

Horns: *Das fertige Werk ist nicht identisch mit seiner Vorentstehung.* (Vgl. z.B. Jahnn 1991 II, 244)

Der mit Jahnn's Biographie vertraute Leser stößt zwar beinahe in jedem Satz auf Motive aus dem Leben des Autors. Doch nahm dieser die Motive lediglich zum Anlaß, sie zu Motiven seines Werkes zu machen. Als solche stehen sie nicht mehr in erster Linie in den Zusammenhängen von Jahnn's Leben und offenbaren die Beweggründe von dessen Fühlen und Handeln, sondern die des Ich-Erzählers Gustav Anias Horn. Nur in den musiktheoretischen Äußerungen Horns thematisiert Jahnn verhältnismäßig direkt die Beweggründe seiner Textproduktion. Alle anderen Themen und Motive, auch wenn sie noch so typisch für sein Werk sind, stehen mit Jahnn's Leben nur bedingt in Zusammenhang: etwa das Motiv des Schiffes, das im Verlauf der *Holzschiff*-Erzählung immer wieder aufgegriffen und durch die damit assoziierten Dinge semantisch verändert und »angereichert« wird. Das volle Ausmaß seiner Bedeutung entfaltet das Motiv in Gestalt zahlreicher aufeinander folgender Varianten, die jede für sich einen Teil des Ganzen und damit auch einen Teil der folgenden Variante vorwegnimmt. Daher wohl spricht Jahnn in diesem Zusammenhang anknüpfend an den musikalischen Motiv-Begriff meist von »Vorausnahme« oder »Vorwegnahme« (vgl. Jahnn 1991 II, 264). Im Vortrag *Über den Anlaß* erläutert er die Bedeutung der »Vorwegnahme« vorwiegend im Kontext der Originalität eines Kunstwerks. In dem sieben Jahre später gehaltenen Vortrag *Der Bühnenautor und das Theater* äußert sich Jahnn hingegen über den Stellenwert der »Vorwegnahme« für das Werkganze. Zunächst führt er den Begriff im Zusammenhang mit seiner Arbeit als Dramatiker ein: *Um einen guten Dialog zu entwickeln, bedarf es einiger Übung und Kenntnisse in den Gesetzen der Vorwegnahme.* (Jahnn 1993, 1065)

Auch in diesem Vortrag wechselt der Dramatiker Jahnn sogleich in die Perspektive des Musikers über: *Das gleiche gilt für die Musik. Mozart hat es einmal den »Gesamtschwall« genannt, der an sich für andere nicht tönen kann, der für den Komponisten doch schon die Ahnung der angestrebten Ordnung enthält.* Die den Textkomponisten mehr oder weniger bewußt bewegenden Themen und Motive entfalten sich im Verlauf der Niederschrift des »Stückes« nach und nach in Gestalt jener sich stetig ineinander verwandelnden Vorwegnahmen, *ohne daß es*

dem Komponisten anfänglich bewußt wird – oder je bewußt zu werden braucht, wie Jahnn im Vortrag *Über den Anlaß* bemerkt (vgl. Jahnn 1991 II, 264). Denn auch wenn sich der »Komponist« im Verlauf der Überarbeitung einiger Motive nicht bewußt wird, ihre Entwicklung im Text gestaltet sich niemals zufällig.

So klingt beispielsweise das Thema »Mord an Ellena«, das am Ende des *Holzschiff*-Romans in der Versenkung des Schiffes seine deutlichste Ausgestaltung erfährt, bereits zu Beginn des Romans an. Dort sagt der Superkargo, wie schon einmal zitiert, über den Reeder: »*Die erste große Reise seines schönen Schiffes. Männer werden weich und haltlos, wenn die Braut ein anderer entführt.*« (Jahnn 1959, 28)

Schon etwas »vernehmbarer« deutet sich das Thema im Kapitel *Sturm* an. Im Hinblick auf den sich anbahnenden leidenschaftlichen »Ausbruch« des »Sturms« und in Anspielung auf Gustavs Eifersucht heißt es dort: *Ein lästiges Gefühl verbreitete sich. Das schöne Schiff hatte sich zum erstenmal geweigert, zu gehorchen.* (Jahnn 1959, 104)

Im Vortrag *Der Bühnenautor und das Theater* erklärt Jahnn: *Kein Dialog weckt Spannung, sofern in ihm nicht, bewußt oder unbewußt, Dinge, Empfindungen angeschlagen, zum Tönen gebracht werden, die später, vielleicht erst im letzten Akt, ihre endgültige Bedeutung oder Formulierung finden. Solche Vorwegnahmen zimmern den geistigen Raum eines Werkes. Sie sind in der Musik Note um Note nachweisbar.* (Jahnn 1993, 1065)

Mit musikalisch geschultem Blick sind sie auch in der Literatur Wort für Wort nachweisbar. Über die »Vorwegnahmen« bei Mozart sagt Jahnn: *Der Don Giovanni Mozarts strotzt geradezu davon. Wagner hat im Leitmotiv dies seelische Prinzip rationalisiert und es geradezu (für musikalische Menschen) in Verruf gebracht.*

Seine Abneigung gegen das Wagnersche Leitmotiv mag ein Grund gewesen sein, weshalb Jahnn den Begriff der »Vorwegnahme« dem des »Motivs« vorzog. Vor allem aber kam es ihm bei seiner Wortwahl darauf an, die sich im Handlungsablauf aus der Vorwegnahme von Themen und Motiven ergebenden Bedeutungszusammenhänge zu betonen, die den »geistigen« beziehungsweise Klang-»Raum« »eines Werkes« bilden: *Aber auch das nicht mit Musik ausgestattete Drama erhält die stärksten dichterischen Impulse von der Wort gewordenen Ahnung. Es ist das Wesen des gelungenen Dialogs, daß er nicht nur dem Handlungsablauf dient, sondern das Gesicht hinter den Dingen zugleich beschwört.*

In gewisser Weise vermag jener »an sich nicht tönende Gesamtschwall«, von dem Jahnn in diesem wie auch im Vortrag *Über den Anlaß* und in der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* spricht, für den Leser also doch zu tönen. Denn im Akt der Deutung läßt sich die vom Autor vor(weg-)genommene Verdichtung von Themen und Motiven nachvollziehen. Der Leser kann auf diesem Weg zu einer Werkbetrachtung gelangen, die der des Autors im Wesentlichen gleicht. Eine Begleiterscheinung dieses sich im Idealfall durch den Akt der Deutung vollziehenden Rekonstruktionsprozesses ist ein intensives Gefühl der persönlichen Präsenz des Werkproduzenten. Der Rezipient gewinnt es, selbst wenn der Produzent seit Jahrzehnten oder Jahrhunderten verstorben ist. Von einer solchen Erfahrung berichtet auch Jahnn im Vortrag *Über den Anlaß*, in dem er, wie erwähnt, das Phänomen der Vorwegnahme hauptsächlich im Hinblick auf die Originalität des Kunstwerks betrachtet. In diesem Zusammenhang berichtet er über das von ihm geschätzte musikalische Werk Dietrich Buxtehudes: *Schon in den Jugendwerken Buxtehudes, die man in Dänemark gefunden hat, gibt es harmonische und melodische Vorwegnahmen, die für sein ganzes langes Leben Gültigkeit haben sollten.* (Jahnn 1991 II, 263)

Es handelt sich um jene für Buxtehude so typischen Motive, wie sie in Gestalt des Schiffsmotives auch in das literarische Werk Jahnn Eingang fanden. *Und in seinen reiferen Werken finden sich zumeist in den ersten Takten schon strophische Wendungen, die im Verlauf des gleichen Werkes zu Bausteinen ausgeprägter Themen, zu harmonischen Überraschungen werden,* sagt Jahnn über das Werk Buxtehudes.

Das »Gesicht«, das der Rezipient bei der schöpferischen Werkrezeption »hinter den Dingen« erblickt, ist also auch das Gesicht der Persönlichkeit, die es geschaffen hat. Auf den ersten Blick steht diese Beobachtung im Widerspruch zu dem, was Jahnn im gleichen Vortrag feststellt: daß die Vorwegnahme durch den Schaffensakt vom Leben des Schöpfers weitgehend entbunden ist. Doch bewirkt gerade die sich im Schaffen vollziehende Absehung vom eigenen Leben und der eigenen Persönlichkeit, daß der Schöpfer im Werk bis in feinste Verästelungen hinein den Mikrokosmos seines Wesens abbildet: *Ja, jedes scheinbar hingestreute Gebilde ist so gelegen geformt, daß*

man unwillkürlich an die Hand denkt, die die Noten schrieb – obgleich wir von dieser Hand, ihrer Gestalt, nichts wissen.

Das Leben, zu dem Buxtehude im Rezeptionsprozeß erwacht, haucht ihm der Partiturenleser Jahnn ein, der auf seine, von der Buxtehudes durchaus verschiedene Weise etwas von dessen Schaffen versteht. Im Wesentlichen aber – dies belegt ein Blick auf die Kompositionsweise von Jahnns Texten – gleicht sich beider Werkverständnis. Daher vermag Buxtehude in Jahnns Deutung aufzuerstehen – Raum und Zeit zwischen Komponist und Interpret sind aufgehoben.

Nicht anders gestaltet sich dies im Hinblick auf Jahnns literarisches Werk und dessen Interpretieren. So gesehen bezeichnet der Begriff »Vorwegnahme« also nicht nur den Vorgang der semantischen Vorwegnahme und der Bedeutungsakkumulation im Werk selbst, er bezeichnet auch den Rezeptionsprozeß, der sich der Produktion des Werkes anschließt und über Jahrhunderte hinweg geistige Verwandtschaften in vielerlei Gestalt hervorbringt: So wurde Jahnn durch seine Liebe zu Buxtehudes Kompositionen zwar kein Komponist musikalischer Werke, doch die Polyphonie und Kontrapunktik dieser Kompositionen förderten die Verwirklichung seiner Textkompositionen.

2.3.3 *Der offene Mensch vernimmt plötzlich Musik wie von Chören, den raumhaften Hauch einer Sturm gefüllten Einsamkeit.* Die mangelnde Empfänglichkeit der Leser für die unhörbare Musik von Jahnns Texten

*Ich habe soeben drei Sätze eines Kammerkonzertes von Stravinski gehört. Dies schrieb Jahnn am 4. August 1940, etwa zwei Jahre vor Abschluß des zweiten Teils von *Fluß ohne Ufer*, als er gerade zu Gast bei dem dänischen Orgelhersteller Theodor Frobenius war, an Judit Kárász, die Geliebte. *Etwas sehr Schönes*, beurteilt er Strawinskys Stück. *Sehr viel Lehrmeister Bach darin, Anklänge an Themen von ihm, nur natürlicher im Tonfall, zeitgemäßer. Ich verfiel in eine Art Trübsinn. Das hätte ich auch erreichen können, wenn ich statt Schreibung + Orgelbau den Kontrapunkt zu meinem Tummelplatz gemacht hätte.**

Sich dies zu wünschen, hatte Jahnn mit zunehmendem Alter in der Tat Anlaß. Zehn Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Glosse zur syderischen Grundlage der Dichtkunst* waren noch immer hauptsächlich »Mißverständnisse« die »Ernte«, die Jahnn als Dichter »in die Scheuer fuhr«. Auch von dem Werk, an dem er gerade arbeitete, war kaum mehr zu erwarten. Die sich mit den Jahren häufenden »Mißernten« gingen so gewaltig auf die Kosten seiner Selbsteinschätzung, daß Jahnn es immer öfter bereute, seine musikalische Begabung nicht auf dem Gebiet der Musikkomposition ausgebildet zu haben. Im Brief an Kárász ist er der Auffassung: *Noch in Norwegen hätte ich jenen Schritt tun können*. Diese Äußerung bezieht sich auf das norwegische Exil im Ersten Weltkrieg, in dem Jahnn sich eine Zeitlang an diversen Musikkompositionen versucht hatte, ohne diese später fortzusetzen, geschweige denn, die Arbeit daran zu vertiefen. *Zu spät, zu spät*, klagt der nun fast zwanzig Jahre ältere Jahnn. Dennoch hält der Sechsendvierzigjährige die damals gefällte Entscheidung, seine Begabung auf dem Gebiet der Sprache und des Orgelbaus weiter auszubilden, nicht für zufällig: – *Ich hätte nie die Einfalt eines Nielsen bekommen können, nichts jenes unermesslichen Nehmens aus der Schöpfung, das ihm, Mozart, Buxtehude, und wenn Du so willst, unendlich verdichtet, auch Josquin gegeben war. Es würde nur etwas Kristallisches, etwas Konstruktives, Eisiges geworden sein, nur wenige warme Strecken, eher klangliche Wunder der Farben, kühne Instrumentierungen.* –

So, wie Jahnn *Fluß ohne Ufer* einschätzte, an dessen tatsächlich gelegentlich kalt berührendem zweitem Teil er gerade schrieb; und so schätzte er offenbar auch seine Leistung als Orgelbauer ein: *Das, was ich dem Orgelbau gegeben habe. Den unbekanntem und unerkanntem Irrgarten geblasener Tonfarben.* –

Im Grunde wußte Jahnn, daß die Literatur und der Orgelbau der ihm gemäßeste Ausdruck seiner künstlerischen Begabung waren. Es war ihm auch klar, daß eine Berufswahl als »Vollblutmusiker« ihn nicht vor der mangelnden Anerkennung und den Mißverständnissen hätte schützen können, unter denen er als Dichter zu leiden hatte. Dies geht aus seinem Vortrag *Über den Anlaß* hervor, in dem Jahnn sich auch über das musikalische Werk des oben erwähnten dänischen Komponisten Carl Nielsen äußert, dessen 1940 erschienene Autobiographie *Myn Fynske Barndom* er nachweislich gelesen hat.

Name und Werk Nielsens finden auch in der *Niederschrift* Erwähnung, der Titel seiner vierten Symphonie *Das Unauslöschliche* stand offensichtlich sogar Pate für Horns große Symphonie *Das Unausweichliche*.

Jahnn's Bericht zufolge erging es Nielsen mit der fünften Symphonie nun ähnlich wie Jahnn mit den meisten seiner weithin mißverstandenen literarischen Werke; und bezeichnenderweise hält Jahnn im Fall Nielsen dessen sprachliche Begabung für den Auslöser der Fehldeutungen: *Da Nielsen redetfreudig war, haben seine Kritiker und Ausleger sich nicht gescheut, zu unterstellen, daß auch seine Musik handfeste Aussagen enthielte.* (Jahnn 1991 II, 251)

Diese Deutungspraxis machte auch Jahnn Zeit seines Lebens zu schaffen. *Neben die Analyse hat man einen Sinn, eine Moral gestellt, die m. E. abwegig ist und durch Nielsen nicht bestätigt wurde.* Daß Nielsens »Redetfreudigkeit« die alleinige Ursache der Mißverständnisse war, ist zwar zu bezweifeln. Gleichwohl macht diese, auch im Hinblick auf Jahnn aufschlußreiche Äußerung deutlich, daß dieser Interpretationen, die auf »ungemäßen Projektionen« basieren, nicht nur bei literarischen, sondern auch bei musikalischen Werken für möglich hielt: *Man kann mit einer falschen Idee die eindeutigste Musik zweideutig machen. [...] Aber die Komposition widersetzt sich. Die »Urmotive« sind weit mehr als motivische Einfälle.* (Jahnn 1991 II, 252)

Sie sind, wie auch die Motive von *Fluß ohne Ufer*, Vorwegnahmen und damit in ihrer musikalischen Aussagekraft vor allem abhängig von der Beschaffenheit ihrer Vor- und Nachgänger und nicht vom Gutdünken der Interpreten: *Sie sind Strophenmaterial, das eindeutig mixolydisch geprägt ist und in dieser Prägung den tragischen Untergrund des Werkes bildet.* Oder »das« – in diesem Fall traurige – »Gesicht hinter den Dingen«, wie Jahnn im Vortrag *Der Bühnenautor und das Theater* sagt. *Von Traurigkeit durchtränkt ist die ganze Komposition. Das angebliche Ragnarök [das Nielsens Interpreten in dessen Fünfter gesehen hätten] verdichtet dies Gefühl zu einer überwältigenden Unentrinnbarkeit, so daß nur ein Barbar sich der Wirkung entziehen kann.*

Doch wußten auch die Hörer von Nielsens Fünfter dies zu bewerkstelligen: – *Freilich, wer seine Ruhe und gepolsterte Sicherheit bewahren und ungerührt bleiben will, kann sich auch retten – durch Flucht oder Kraßwall. Beides vollzog sich, als das Werk am 20. Januar 1924 in Stockholm aufge-*

führt wurde. Und beides war Jahnn vom Publikum und der literarischen Kritik im Umgang mit seinen literarischen Werken bekannt. Er berichtet: *Mitten im ersten Teil brach eine wirkliche Panik aus. Etwa ein Viertel der Zuhörer stürzte mit entsetzten und zornigen Gesichtern nach den Ausgängen, die anderen, die auf ihren Plätzen blieben, versuchten, den »Lärm« der Musik zu übertönen, weshalb der Dirigent Georg Schneevogt das Orchester bis zum äußersten Stärkegrad anfeuerte.*

Obwohl er sich darüber im Klaren war, daß eine Musik, die für ihn großartiger künstlerischer Ausdruck war, ebenso mißverständlich wirken kann wie seine Literatur, war Jahnn mit zunehmenden Mißerfolg versucht, die Musik gegenüber der Literatur als die weniger mißverständliche und daher souveränere Kunstart darzustellen. Besonders betonte er den angeblich so grundlegenden Unterschied zwischen Musik und Literatur, wenn er sich für die Form seiner Texte zur Verantwortung gezogen fühlte.

So äußerte sich beispielsweise Hilmar Trede, der Musiklektor des Ugrino Verlages, mit dem Jahnn auch über die innere Werthaltung der Harmonik mitunter kontrovers diskutierte, nach der Lektüre des noch nicht publizierten Textes kritisch über *Das Holzschiff*. Insbesondere die literarische Umsetzung der seines Erachtens positiven harmonikalen Weltanschauung scheint Trede nicht überzeugt zu haben. Denn am 1. Januar 1939 schreibt er an Jahnn, bezugnehmend auf dessen Text: *Die Harmonie hat sich mit knapper Not in die Form und in den Ausgleich schaffenden Himmel gerettet, und in gleichem Maß wie der »Gesang« ist auch die Gestaltung des Chaos schemenhafter (»surrealistisch«) geworden.*

Durch diesen Vorwurf, ausgerechnet eines harmonikal bewanderten Musikers wie Trede, fühlte sich Jahnn offenbar derart angegriffen, daß er sich aus verletztem Stolz kurzerhand von der Harmonik wie auch der Musik abgrenzte. Völlig im Widerspruch zu seinen so häufig gezogenen Vergleichen zwischen Musik- und Textkomposition behauptet Jahnn im Antwortbrief an Trede, die harmonikalen Gesetze seien auf die Literatur nicht anwendbar. Am 8. Januar 1939 schreibt er: *Es ist ganz unmöglich, daß die Gesetze der Harmonik, als abstrakte Wissenschaft, die Harmonie in der Kompositionskunst sowie die Auswirkung der Lehre von ihr und die Schilderung der Existenz, wie sie z. B. meine Dichtkunst sich zum Ziel gesetzt hat, gleichgesetzt werden.* Wenig

später distanziert sich Jahnns sogar von Nielsen, mit dem und dessen Werken er sich im Vortrag *Über den Anlaß* so offenkundig identifiziert: *Ich liebe Carl Nielsen hauptsächlich deswegen, weil er einen so großen Atem hat, Konsonanzen aneinander zu reihen. Aber die musikalische Kompositionstechnik benutzt andere Mittel als die Dichtkunst.*

Der hier zu Tage tretende Widerspruch zu den literaturtheoretischen Äußerungen seiner Vorträge erklärt sich zum einen aus der keineswegs konfliktfreien Beziehung Jahnns zu Trede. Zum anderen half Jahnns die angeblich so grundsätzliche Verschiedenheit von Sprache und Musik in willkommener Weise, seinen Mißerfolg als Dichter zu rechtfertigen. Gegenüber der Literatur, meint er, böte die mangelnde Genauigkeit des Ausdrucks der Musik erhebliche Vorteile: *Sie kann nämlich den »See der Tränen« und den »Pfuhl des Schmutzes« garnicht darstellen, sie kann es sich nur einbilden. Sie gibt immer nur Erlebnisgruppen, niemals Erlebnisprägungen.* Was hiermit gemeint ist, läßt sich in der *Niederschrift* nachlesen, wo der Komponist Horn schreibt: *Ich weiß wohl, die Musik vermag keine Gestalten einzufangen, keine Begriffe abzugrenzen, keine Sittlichkeit zu lehren, kein Empfinden mit Genauigkeit zu beschreiben.* (Jahnns, *Niederschrift II*, 223)

Dies scheint hingegen die Sprache zu können, der sich der Musiker Horn hier bedient. Doch dessen Sprache ist zugleich die metaphorische seines Schöpfers, für die all das, was Horn über die Musik sagt, im übertragenen Sinne gilt. Tatsächlich »vermag« die Sprache Jahnns – und bei näherer Betrachtung auch die ihrer Interpreten – die »Begriffe« so wenig »abzugrenzen« wie die Musik, »vermag« sie die »Gestalten« lediglich »einzufangen«, um andere dahinter zum Vorschein zu bringen, »lehrt« auch sie »keine Sittlichkeit«, und das »Empfinden«, das angeblich nur sie »mit Genauigkeit zu beschreiben vermag«, erweist sich in Gestalt von Gustavs Empfinden im Kapitel *Sturm* wie auch seiner Empfindungen in der *Niederschrift* als reichlich ungenau. Über die Musik schreibt Horn: *Ihre erregten Schritte und Rhythmen können nur die Erregung als solche andeuten, niemals den Blitz nachzeichnen, nicht den Aufruhr oder die Verfluchung der Seele.* Aber auch *Das Holzschiff* bedarf des »Sturms«, um den inneren »Aufruhr« des blinden Passagiers darzustellen; und dadurch wird jener »Sturm« zugleich soviel mehr als das Bezeichnete, daß es einer Lüge gleichkäme, ihn semantisch darauf zu reduzieren.

Den in Jahnns Brief an Trede erwähnten »See der Tränen« aufgreifend, führt Horn seine Reflexion über die Musik in der *Niederschrift* zu Ende: *Das Gewebe ihrer Trauer ist noch in melodische und harmonische Schönheit getaucht und darum trotz der Tränen, die sie wecken kann, tröstlich wie die Tränen selbst. Sie ist vieldeutig und autonom.*

Im Brief vom 8. Januar 1939 an Trede wertet Jahn die Vieldeutigkeit, die er Horn in der *Niederschrift* als Vorzug der Musik beschreiben läßt, bezeichnenderweise ab: *Hier liegt nämlich die Grenze der Harmonie und des Melos.* Und stilisiert die Sprache dagegen zum genaueren und daher auch riskanteren Ausdrucksmittel: *Und es ist die Aufgabe der Dichtkunst, gründlich mißverstanden zu werden, wenn sie es wagt, die Wirklichkeit ins Blickfeld zu ziehen.*

Daß Jahn Grund hatte, die ihm höchst geläufige Verwandtschaft von Sprache und Musik zu verleugnen, zeigt allerdings nicht nur die verständnislose Reaktion von Zeitgenossen wie Trede auf die »Musikalität« des *Holzschiffes*. Auch Schweikert, der viele Jahre Lektor für musikwissenschaftliche Publikationen im J. B. Metzler Verlag war, beweist in seinem Aufsatz »*Das Ganze ist die Musik*«, *Musik in Hans Henny Jahnns »Fluß ohne Ufer«* wenig Sinn für die musikalischen Qualitäten von *Fluß ohne Ufer*. Er geht weder auf die zahlreichen Vergleiche zwischen Musik und Literatur in Jahnns Vorträgen ein noch zieht er die Motivstruktur des *Flusses* in Betracht. Das Thema »Musik« untersucht Schweikert unter rein inhaltlichen Gesichtspunkten. Zum Beleg dafür, daß der formale Bezug zwischen der im Roman behandelten Musik und dem Roman selbst begrenzt ist, zieht Schweikert dasselbe, hier näher erläuterte Zitat aus Jahnns Brief an Trede heran und leitet es mit folgenden Worten ein: *Der prinzipiellen Unvereinbarkeit, ja Unvergleichlichkeit von Musik und Sprache war Jahn sich allerdings wohl bewußt, wie ein Brief aus dem Jahre 1939 an seinen Freund Hilmar Trede beweist* (vgl. Schweikert 1995, 138).

Viel »wohler« als der »Unvereinbarkeit, ja Unvergleichlichkeit von Musik und Sprache« war Jahn »sich allerdings« der Tatsache »bewußt«, daß weder Literatur- noch Musikkenner seinerzeit bereit waren, die musikalischen Qualitäten seiner wie auch ihrer eigenen Sprache anzuerkennen. Nichts anderes erklärt und entschuldigt zum Teil auch den ungerechtfertigten Neid, den Jahn mit zunehmenden

dem Mißerfolg gegenüber seinen Musikerkollegen empfand. Die rückhaltlose Ehrlichkeit sich selbst und anderen Menschen gegenüber verhinderte in seinem Fall, daß er die Kollegen persönlich beleidigte oder ihre berufliche Leistung in Frage stellte. Im Gegenteil, wie sich in den Vorträgen *Über den Anlaß* und *Der Bühnenautor und das Theater* zeigt, zollte Jahnn sowohl Nielsen als auch anderen Komponisten in der Öffentlichkeit höchste Anerkennung, die gelegentlich allerdings in eine unangebrachte Idealisierung ausartete. Wie erwähnt, bemerkt Jahnn zu Beginn seines Vortrages *Über den Anlaß* über die Musik: *Allein, sie steht hier für alle ihre Geschwister.* (Jahnn 1991 II, 238)

Sodann aber widerspricht er sich, indem er der Musik einen Sonderstatus einräumt: *Sie ist nur – wie ich sie aufgefaßt sehen möchte, abstrakter als alle anderen Kunstarten – und somit unmenschlicher, vom Menschen leichter loslösbar, mehr zur Verselbständigung berufen als das Wort und das Bild, kühler und universeller zugleich. Ihre Sinnlichkeit ist ohne weiteres ins Geistige versetzbar, so daß das Anrühige in ihr in der Sentimentalität und in Programmmlauten seine Grenzen findet.*

In diesen Sätzen über die im Verhältnis zu ihren »Geschwistern« angeblich größere ästhetische wie moralische Unanfechtbarkeit der Musik schwingt tiefe Enttäuschung über den eigenen fehlenden Rang als Dichter mit. Jahnn litt darunter, daß das Publikum ihn stets mit dem »anrühigen« fiktiven Geschehen in Verbindung brachte, zu dem er in keinem persönlicheren Verhältnis stand als ein Musiker zu den »abstrakten« Klängen seiner Stücke.

Als Jahnn sich kurze Zeit nach seinem Vortrag *Über den Anlaß* der Tatsache bewußt wurde, daß auch *Fluß ohne Ufer* seiner Qualität entsprechend nicht gewürdigt wurde, schlug die Enttäuschung in nahezu vollkommene Resignation um. Der zweite Band der *Niederschrift* war inzwischen im Münchner Willi Weismann Verlag erschienen – wider Jahnn's Willen als Einzelband und aufgrund widriger Umstände erst zwei Jahre nach dem ersten. Zum Zeitpunkt des Vortrages *Über den Anlaß* war dieser zweite Band seit neun Monaten im Handel und die Hoffnung auf einen Erfolg noch nicht gänzlich verloren. Ein Jahr später, nachdem Jahnn die Abrechnung über den Absatz des Buches gesehen und die Besprechungen des Gesamtwerkes überblickt hatte, erreichte seine Stimmung den Tiefpunkt. Uwe Schwei-

kert, der 1986 im *Nachwort* zu *Fluß ohne Ufer* erstmals ausführlich die Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Werkes darstellte, schreibt: *Die öffentliche Reaktion war niederschmetternd. Jochen Meyers Bibliographie verzeichnet ganze 14 Besprechungen der beiden Bände des großdimensionierten Romans, von dessen Erscheinen sich der Autor die Wende seines literarischen Schicksals erhofft hatte. Und auch die Verkaufszahlen waren für Jahn gleichmaßen ernüchternd.* (Schweikert 1986, 1029)

Von den etwa eintausendzweihundert Exemplaren der ersten Auflage des zweiten Bandes der *Niederschrift* hatten sich bis zum Ende des Jahres 1952 nur einhundertfünf verkauft. So wundert es nicht, daß Jahn im Spätsommer des Jahres 1953 in einem Brief an Peter Huchel, der damals die ostdeutsche Literaturzeitschrift *Sinn und Form* herausgab, eine geradezu selbstzerstörerische Haltung an den Tag legt. Huchel hatte Jahn zuvor gefragt, ob er einen Jubiläumsartikel über Leo Tolstoi schreiben wolle. Doch Jahn, der nur noch mit Mühe die Arbeit als freischaffender Autor bewältigte, lehnte Huchels Angebot Ende August 1953 ab und kam anläßlich der ihm überdies mißfallenden Musikauffassung Tolstois in diesem Brief auch auf die eigene zu sprechen: *Die Musik, als Kunstart verstanden, ist für mich die abstrakteste und in ihren Formmöglichkeiten die vollkommenste. Sie umfaßt zudem eine Dimension, die allen anderen Kunstarten (auch der Dichtkunst) abgeht: die Zeit.* Wie sich zeigen wird, ist die Zeit eines der wichtigsten Themen der *Niederschrift*. Während der Niederschrift des Romans hatte Jahn offenbar geglaubt, eine Form der Darstellung gefunden zu haben, die auf den Leser formal und inhaltlich überzeugend wirken würde. Was er im Brief an Huchel schreibt, legt allerdings nahe, daß er sein Projekt nachträglich als gescheitert betrachtete: *Die Polyphonie, als schönste Steigerung musikalischer Gedanken verstanden, nimmt in der Gegenwart die Zukunft voraus.* Dies traute Jahn der Literatur 1953 offenbar nicht oder nicht mehr zu. Huchel gegenüber beschreibt er den Vorzug der Musik folgendermaßen: *Jeder Kanon schon verdeutlicht jene vierte Dimension, die im Leben Schicksal bedeutet – und für den gelehrten Physiker einen langen Weg mühsamer Betrachtungen, ohne doch ihm, außer in hypothetischen Formeln, faßbar, gestaltvoll zu werden.*

Hätte Jahnn geahnt, in welcher überzeugender Form *Die Niederschrift* in den fünfzig Jahren bereits die Zukunft vieler ihrer späteren Leser und Deuter vorwegnimmt, hätte er es vielleicht unterlassen, die Dichtung derart abzuwerten. In etwa so schlecht wie die Fähigkeiten des »gelehrten Physikers« schätzte er offenbar auch die Fähigkeiten des Dichters, mithin die eigenen ein, das Phänomen »Schicksal« ästhetisch befriedigend und anschaulich darzustellen. Er, der das an der Physis der Erscheinungen orientierte haptische Denken stets scharf kritisiert hatte, machte sich gegen Ende seines Lebens eine an der Akustik orientierte Musikauffassung zueigen – und wurde damit weder der Literatur noch der Musik gerecht. Denn auch diese erfordert – wie er selbst dies noch im Vortrag *Über den Anlaß* im Hinblick auf Niensens Kompositionen feststellte – einen Rezipienten, der nicht nur mit dem Ohr, sondern auch mit dem Geist und vor allem mit der Seele hört. Auch die musikalische Polyphonie spiegelt nur das Zusammenspiel des Hörers mit der Musik. Weigert dieser sich, in den Spiegel zu blicken, vermag auch sie, wie polyphon auch immer, nichts auszurichten. Der Klangraum eines musikalischen Kunstwerkes muß vom Hörer, wie auch der Bedeutungsraum des Sprachkunstwerkes vom Leser, in allen, auch den nichtklingenden Dimensionen »ermessen« und das heißt letztlich nichts anderes als **erfühlt** werden. Stimmt der Hörer innerlich in den »Kanon« nicht ein, so wird auch er nur »Lärm« und Getöse vernehmen. *Stimme, die wir wohl hören, aber nicht deuten können.* (Jahnn 1959, 122)

Die potentielle Mißverständlichkeit musikalischer Klänge zeigt sich auch anhand der Umstrittenheit des Klanges der von Jahnn konstruierten und restaurierten Orgeln. Davon, daß der Klang seiner Instrumente nicht von allen Hörern als ausgeglichen wahrgenommen, geschweige denn geschätzt wurde, zeugt Hans Peter Reiners' Aufsatz *Hans Henny Jahnn und die Orgel der St.-Maximilian-Kirche in Düsseldorf*. In den dreißiger Jahren war Jahnn vom Kirchenvorstand mit der Renovierung der Düsseldorfer Orgel beauftragt worden. Doch ordnete er, wie man dies von ihm als reformbewegtem Orgelsachberater offenbar erwartete, keinen Nachbau des aus dem achtzehnten Jahrhundert stammenden Werkes an. Zahlreiche alte Bauteile, einschließlich etlicher Pfeifen, ließ Jahnn bei der Renovierung sogar durch technisch verbesserte neue Teile ersetzen. Das Ergebnis der

klanglichen Überarbeitung seiner Orgel nahm der Kirchenvorstand allerdings mit gemischten Gefühlen auf, wie Reiners in seinem Aufsatz nicht ohne Schadenfreude berichtet. Um zu belegen, daß die klangliche Konzeption Jahnns von Grund auf gescheitert sei, zitiert Reiners einige Passagen aus Jahnns Briefwechsel mit dem Düsseldorfer Pfarrer Wahlen, der für die Auftragsvergabe mitverantwortlich gewesen war. Wahlen bedankte sich bei Jahn am 16. Januar 1933, nach der Fertigstellung des ersten Bauabschnittes zunächst mit folgenden Worten: *Die Orgel macht uns viel Freude. Wir mußten uns allerdings etwas daran gewöhnen. Zuerst hatten wir den Eindruck, daß das Spiel nicht laut und festlich genug sei, wohl darum, weil wir sie mit andern modernen Orgeln vergleichen. Wir haben aber jetzt doch eingesehen, daß der alte Charakter trefflich gewahrt sei und daß der Klang durchaus fein und ansprechend sei.* (Reiners, 77).

Der in jenem von Wahlen verwendeten »Wir« möglicherweise inbegriffene Organist Clemens Ingenhoven sei allerdings, so Reiners, nachdem er *einige Monate auf der neuen Orgel gespielt hatte*, zu einem anderen Ergebnis gekommen (vgl. Reiners, 78). Dies belege eine Liste mit Klangmängeln, die Ingenhoven Jahn offenbar am 11. März 1933 zuschickte und die Reiners in seinem Aufsatz zitiert, ohne auf den Inhalt des Schreibens einzugehen, dem er sie entnommen hat. Sodann behauptet Reiners, ohne auch dies mit einem entsprechenden Zitat zu belegen: *Sowohl Pfarrer Dr. Wahlen als auch Clemens Ingenhoven stellten übereinstimmend fest, daß der Klang der Orgel, besonders bei besetzter Kirche, nicht ausreichte, um den Kirchenraum zu füllen. Dies lag wohl an den zu weiten Mensuren, die Jahn hier angewandt hatte.* (Reiners, 78)

Entgegen dem Eindruck von Unsicherheit, den jenes »wohl« im letzten Satz erweckt, ist Reiners allerdings vollkommen überzeugt davon, daß die angeblich mangelnde Lautstärke der von Jahn renovierten Orgel auf die »zu weiten Mensuren« zurückzuführen sei. Denn wenig später zitiert er selbst aus dem Schlußgutachten Jahnns vom 15. November 1934, in dem Jahn den Sinn der von Reiners kritisierten »weiten Mensuren« folgendermaßen erklärt: *Je tiefer und weiter die einzelnen Tonerzeuger sind, desto mehr ist die Eigenakkumulation der Pfeifen in den Dienst der Intonation gestellt worden, um den Gesamt-*

klang wohltuend und tragend zu machen, den Baß auch in gefüllter Kirche durchzusetzen. (Reiners, 80)

Denn in seiner durch die Weitung der Mensuren bewirkten Klangfülle vermochten die tiefen Stimmen sich nun sowohl gegenüber den klangintensiveren höheren Stimmen der Orgel wie auch gegenüber den Stimmen der singenden Gottesdienstbesucher zu behaupten. Jahnn fährt in der Würdigung des in Zusammenarbeit mit den Orgelherstellern Walcker und Fabritius in Düsseldorf realisierten Werkes fort: *Die Haupteigenschaft der Klangfarben ist dank der Konstruktion, der Intonation und der Mensuren-Würde eine lebendige Eindringlichkeit. Die Rohrwerke rauschend, nicht hart und bollernd, sondern von einer Erschauern vermittelnden Durchsichtigkeit.* Dabei war Jahnn sich der Tatsache, daß der Klang des Werkes gewöhnungsbedürftig sein würde, offenbar bewußt: *Es ist ein kirchliches Instrument, in dessen funkelnde Zinnen und Abgründe der Ungeübte sich erst hineinhören muß, gewiß.* Doch stellt Jahnn über jegliches Geschmacksurteil abschließend die der Orgelliteratur abgelauschte ästhetische Konzeption des Werkes: *Es ist gleichzeitig ein geeignetes Werkzeug, den Inhalt aller echten Orgelmusik ohne Verzerrung zu vermitteln.*

Der »Inhalt aller echten Orgelmusik« ist jedoch keineswegs jedem Organisten geläufig. Selbst wenn er sie zu spielen weiß, heißt das nicht, daß er sie auch angemessen interpretiert. Unter diesem Gesichtspunkt vermochte es einem Organisten mit Jahnn's Orgeln zu ergehen wie manchem Leser mit dem *Holzschiff*.

Daß Jahnn mit Widerständen seitens der Leser ebenso rechnete wie mit denen von Organisten gegen die klangliche und technische Beschaffenheit seiner Orgeln, zeigt jenes erste Gespräch zwischen Gustav und dem Superkargo. In diesem Gespräch sagt der Superkargo dem blinden Passagier voraus, wie er sich während der »Reise« dem »Schiff« nähern wird: *»Sie werden mit einer Summe von Gefühlen behangen, zukünftig andeck und unterdeck umherstreifen. Ihre Jugend oder die unerbaulichen Ereignisse einer langen ungewissen Meerfahrt werden Ihre Neugier unmäßig machen.«* (Jahnn 1959, 58)

So kam auch dem Organisten Ingenhoven der Klang der unter Jahnn's Ägide installierten Orgel immer merkwürdiger vor, je länger er darauf spielte. Dem Leser des *Holzschiffes* kündigt der Superkargo an: *»Sie werden Ihre Augen auftun und sich über vieles verwundern.«* Mög-

licherweise auch über das orgelmäßige Innere des »Schiffes«, das den Organisten Ingenhoven wohl weniger erstaunt hätte: »Über Schrauben, Bolzen, Geräte, Gänge, Schächte, bronzene Tanks.« Dafür nahm Ingenhoven Anstoß am ruhigen »Gesamtklang des Werkes«: »Sie werden immer das Unbekannte finden oder das Erstaunliche. Ein ungewöhnliches Inventar.« Doch heißt dies nicht zwangsläufig, daß das Urteil des Lesers negativ ausfällt: »Das Schiff nämlich ist ursprünglich für die Erforschung magnetischer Phänomene auf dem Meere erbaut worden. So hat mir der Reeder erzählt.« Das zeitweilige Sich-Abgestoßen-Fühlen des Deuters zeugt von der magischen Anziehung, die *Das Holzschiff* andererseits auf ihn ausübt. Um aber das »magnetische« Spiel der Kräfte möglichst frei zur Entfaltung zu bringen, traf der »Eigentümer« des »Schiffes« entsprechende Vorkehrungen: »Es findet sich kein eiserner Gegenstand an Bord.«

2.3.4 *Materia Prima* und *Hermes Trismegistos*. Die geheimwissenschaftliche Tradition von Jahnns Schaffen als Schriftsteller und Orgelbauer

Sollte der Leser sich auf das Spiel nicht einlassen wollen, trägt der Verzicht auf eiserne Gegenstände »an Bord« auch an sich dazu bei, den »Gesamtklang« des »Schiffes« »wohltuend und tragend« zu machen. Denn die Äußerung des Superkargos deutet darüber hinaus auf eine Überzeugung hin, die Jahnns in Bezug auf das für den Orgelbau zu verwendende Material vertrat. In seinem Vortrag *Probleme der Orgelbewegung*, den er wahrscheinlich 1933, zwei Jahre vor der Niederschrift des *Holzschiffes* hielt, stellt Jahnns fest: *Der eiserne Mechanismus für die Orgel ist aus einer anderen, nicht der Kunst angehörenden Welt entlehnt. Er ist nichts Gewachsenes.* (Jahnns 1991 I, 1072)

Jahnns bezieht sich damit auf die seinerzeit übliche industrielle Fertigung eiserner Windladen, die für ihn wie auch für andere unter ästhetischen Gesichtspunkten schaffenden Orgelbauer ein Sakrileg war. Um herauszufinden, welche Materialien Jahnns für dem Orgelbau angemessen hielt, bedarf es keines gründlichen Studiums seiner Schriften zum Orgelbau. Ein Blick in diese und eine etwas gründlichere Lektüre des *Holzschiffes* reichen aus, um alles darüber in Erfahrung zu bringen. Schon auf der ersten Seite des Romans heißt es

über das Schiff: *Der alte Lionel Escott Macfie Esq. aus Hebburn on Tyne hatte es aus Teak- und Eichenholz gebaut.* (Jahnn 1959, 5)

Über den Erbauer des Schiffes heißt es sodann: *Ein Sonderling, ein Mann, der in einem anderen Jahrhundert wurzelte.* Und der das besonders haltbare »Teak- und Eichenholz« zum Bau wählte, damit sein »Schiff« noch einige hundert Jahre später durch die Ozeane kreuzen würde.

Von einem solchen Berufsethos zeugten auch die Orgelbauten der Meister Hans Scherer des Jüngeren und Arp Schnitger aus dem 17. Jahrhundert. Hiervon hatte sich Jahnn bei der Restauration der Hamburger St.-Jacobi-Orgel persönlich überzeugen können. In den zwanziger Jahren stieß er auf noch immer intakte originale Bauteile, anhand deren er sein eigenes architektonisches Konzept für den Orgelbau entwickelte. Am 17. August 1925 stellt er es im Hinblick auf einen bevorstehenden Vortrag dem Kantor Herbert Mattheus vor: *Die technische Frage wird dahin beantwortet, daß die Orgel die zweckmäßigste ist, die zum ersten die größte Lebensdauer, möglichst mehrere hundert Jahre aufweisen kann, und die Folge daraus wird die Anempfehlung des besten Materials sein. Für das Holz Eichen- oder Teakholz, das Material für die Pfeifen Zinn, Halbblei, Kupfer in entsprechender Stärke.*

Neben dem bevorzugten »Teak- und Eichenholz« finden sich die hier wie in anderen Schriften erwähnten drei Metalle auf dem Holzschiff wieder. Die Art und Weise, wie und wo sie darin vorkommen, verrät einiges darüber, weshalb Jahnn sich beim Orgelbau dieser Metalle bediente. Denn sie verfügen über eine im Roman deutlich zum Vorschein kommende mythische Bedeutung, die im stark industrialisierten Orgelbau zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts längst in Vergessenheit geraten war. Die mythische Bedeutung dieser Metalle hängt aufs Engste mit ihrem Klangcharakter zusammen und ist im Qualitätsorgelbau daher nicht wegzudenken. Im Gegensatz zu den meisten seiner zeitgenössischen Kollegen und im Einvernehmen mit den ehemaligen, die mit dem entsprechenden aus der Antike überlieferten Gedankengut noch vertraut waren, war Jahnn sich als Orgelbauer der Bedeutung der von ihm bevorzugten Metalle bewußt und knüpfte auch hier an alte Traditionen an.

Von großer Bedeutung waren die Metalle – unter ihnen insbesondere das Gold – bereits vor Jahrtausenden für die alten Ägypter. Auf

der Grundlage ihrer Metallurgie entstand später im Nahen Osten eine Lehre, die sich seit der Spätantike über die altgriechischen Denk- und Glaubenssysteme in ganz Europa verbreitete: die Alchemie – die Lehre von der Umwandlung unedler in edle Metalle, die sich auf die Weisheit eines »sagenhaften Ahnherrn«, des Hermes Trismegistos (des dreimalgrößten Hermes) gründet (vgl. Biedermann, 202). Die historische Existenz von Hermes Trismegistos ist nicht gesichert, sein Name aber deutet gemeinsam mit der rätselhaften Herkunft seiner Schriften auf die griechisch-orientalischen Wurzeln der Alchemie hin. Trotz des griechischen Namens wird Hermes Trismegistos bis heute mit dem ägyptischen Toth, dem Gott der Weisheit, der Schrift und der Magie in Verbindung gebracht, der im alten Ägypten auch als Schutzpatron des metallverarbeitenden Handwerks und Gewerbes galt. Zugleich verweist der Name Hermes Trismegistos auf den griechischen Götterboten und Gott der Händler, Diebe und Betrüger, dem in der Alchemie, meist unter seinem lateinischen Namen »Mercurius« oder aber der Bezeichnung »grüner Drache«, zentrale Bedeutung zukommt.

Auf die griechisch-orientalische Herkunft des Hermes Trismegistos verweist auch Theodor-Wilhelm Danzel, ein Hamburger Kulturwissenschaftler, den Jahn persönlich kannte. Danzels 1924 erschienene Studie *Magie und Geheimwissenschaft in ihrer Bedeutung für Kultur und Kulturgeschichte*, die unter anderem eine siebenseitige Einführung in die magisch-alchemistische Weltanschauung enthält, befindet sich im Nachlaß von Jahnns Handbibliothek. Unter dem Titel *Kabbala und Alchimie* bemerkt Danzel, der die Studie als Zusammenfassung einer an der Hamburger Universität gehaltenen Vorlesungsreihe herausgab: *Als Begründer der Alchimie verehrte man bezeichnenderweise den ägyptischen Hermes, der eigentlich der bereits genannte ägyptische Gott Thot ist, der zur Zeit der Ptolemäer mit dem griechischen Hermes identifiziert wurde. Man verehrte ihn als Herrn der höchsten Weisheit und schrieb ihm eine ganze Reihe philosophischer und theologischer Werke zu.* (Danzel, 182)

Die auf die Zeit um Christi Geburt datierten Schriften des Hermes Trismegistos, von denen vierzehn in griechischer Sprache überliefert sind, stehen eindeutig in der Tradition griechischer Philosophie und Religion. Die wichtigste, die als eine Art alchemistisches Manifest

gilt und der Sage nach in der Cheopspyramide gefunden wurde (vgl. Biedermann, 416), ist der Text der sogenannten Tabula Smaragdina, der Smaragdtafel. Diese wird bis heute als Vermächtnis von Hermes' Weisheit betrachtet und wahrscheinlich deshalb mit dem grünen Edelstein in Verbindung gebracht, weil grün in der Alchemie die Farbe des Hermes beziehungsweise Mercurius ist.

Die Smaragdtafel bezeichnet der Experte für okkulte Wissenschaften, Hans Biedermann, in seinem *Lexikon der magischen Künste* als *Text, der die Lehre von den magischen Entsprechungen im alchemistischen Sinne zum Inhalt hat* (vgl. Biedermann, 416). Eine »magische Entsprechung« haben in der Alchemie wie in der ihr zugehörigen Astrologie beispielsweise die seit der Antike bekannten sieben irdischen Metalle in den sieben damals bekannten Planeten unseres Sonnensystems. Danzel erläutert: *Es gelten die Metalle: Blei, Zinn, Eisen, Gold, Kupfer, Quecksilber, Silber als Entsprechungen der Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond.* (Danzel, 185)

Die von Danzel erläuterte Entsprechung von »oben« und »unten« ist auch das Thema des Smaragdtafel-Textes. Dessen erste Sätze lauten: *Wahr ist es, ohne Lüge und sicher, was oben ist, ist gleich dem was unten ist, und was unten ist, ist gleich dem, was oben ist – fähig, die Wunder des Einen auszuführen. Und wie alles aus Einem stammt, durch das Denken des Einen, rührt auch alles Gewordene durch Angleichung (Adaption) aus diesem Einen.* (Biedermann, 416)

Die Magie der Entsprechungen liegt nun aber gerade nicht in der rein räumlichen Auffassung von oben und unten. »Oben« und »unten« sind im ideellen Sinne zu verstehen, und dies heißt wiederum nicht nur im religiös-moralischen, als Sinnbild etwa des einander bedingenden Guten (= Himmel) und Bösen (= Hölle), sondern vor allem im Sinne eines allen Dingen Wesentlichen. Da sie alle dem »Einen« entspringen, das im Lambdoma durch den Punkt 1/1 bezeichnet ist, mithin wesensgleich sind, entsprechen die Dinge einander, sind grundsätzlich vergleichbar und semantisch in den Wirkungsbereich des jeweils anderen übertragbar. Der vorletzte Satz des Smaragdtafel-Textes lautet: *Darum nennt man mich den dreimalgrößten Hermes, der ich die drei Teile der Weltphilosophie besitze.* Das Eine, das Andere und das beiden gemeinsame Wesen.

Da auch im Zentrum des magisch-alchemistischen Denkens die unverbrüchliche, Bedeutung stiftende Einheit steht und kein Symbol – wie auch kein Wort der Sprache – semantisch ohne ein anderes in Betracht kommt, ist es möglich, daß ein Ding in der Alchemie unzählige Namen hat und doch stets das Gleiche bedeutet. In seiner Studie *Magie und Geheimwissenschaft in ihrer Bedeutung für Kultur und Kulturgeschichte* bemerkt Danzel im Anschluß an die zuvor erläuterte Entsprechung von Metallen und Planeten: *Es ist dabei hervorzuheben, daß gemäß mannigfacher Entsprechungen und Gleichsetzungen, die wir hier nicht alle namhaft machen können, mitunter mehr als fünfzig Namen in bunter Abwechslung für den gleichen Sinn gebraucht werden. Es handelt sich dann immer um verschiedene Sinnbilder, mit denen jedoch dasselbe gemeint ist. So finden wir häufig, daß Dinge, deren Zusammenfügung sich bei den chemischen Manipulationen als notwendig erweist, als Mann und Weib, als Rot und Weiß, auch als roter Löwe und weiße Lilie, als Sonne und Mond, als Sulfur (Schwefel) und Merkur (Quecksilber) bezeichnet werden.* (Danzel, 185)

Sowohl anhand der flexiblen Verwendung von Begriffen, die das Phänomen der chemischen Hochzeit bezeichnen, als auch anhand des vieldeutigen Smaragdtafel-Textes läßt sich der symbolische Charakter der alchemistischen Lehre erkennen. Diese sei jedoch, so der moderne Mystiker und Schriftsteller William Butler Yeats, *keine bloß chemische Phantastik [...], sondern ein philosophisches System, das sie [die Alchemisten] auf den Kosmos anwandten, auf die Elemente und selbst auf den Menschen* (vgl. Yeats, 156). Diese Feststellung entstammt der Titelerzählung von Yeats' Erzählungsband *Die chymische Rose*, der 1927 erstmals auf Deutsch erschien und den Jahnn sich im Frühjahr 1930 zur Besprechung bestellte (vgl. unveröffentl. Verzeichnis schriftlicher Erwähnungen von Lektüren und Literatur durch Bitz und Hiemer 1993). Des weiteren bemerkt der Jahnn als Autor wohlbekannte Yeats im Rahmen der Erzählung *Die chymische Rose*, die Alchemisten hätten *die Erzeugung von Gold aus unedlen Metallen nur als Teil einer allgemeinen Umwandlung aller Dinge in eine göttliche und unvergängliche Substanz* angestrebt. Diese, alles Dinghafte entbehrende »Substanz« wiederum liegt allen greifbaren oder begreifbaren Dingen zugrunde, ob sie nun »Dichtung« heißen, »Kunst« oder »Alchemie«. Dies spielt in der Alchemie eine untergeordnete Rolle.

Denn sie ist sich wie kein anderes »philosophisches System« in der abendländischen Geistesgeschichte der Metaphorizität des Denkens und der Sprache bewußt. Bei Rationalisten trug ihr dies den Ruf ein, unwissenschaftlich und unphilosophisch zu sein. Bei modernen Mystikern und Literaten wie Yeats oder Blake fand die Alchemie und findet sie noch heute Anerkennung als poetische Weltanschauung und bildet ein unerschöpfliches Reservoir zitierbarer und zitierter Motive und Symbole – vor allem in der englischsprachigen Literatur, der Jahn sich sehr verbunden fühlte.

Auch Wittgensteins Sprachphilosophie weist eine Verwandtschaft mit dem Entsprechungsdenken der Alchemie auf (vgl. hierzu auch Bezzel, 104f.). Dies geht unter anderem aus einer Bemerkung hervor, die Wittgenstein 1933/34 notierte und die das Verhältnis seiner Philosophie zur Literatur kritisch ins Auge faßt: *Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefaßt zu haben, indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.* (Wittgenstein 1994 VIII, 483).

Dies schreibt Wittgenstein vom augenblicklichen Standpunkt aus über sein früheres Verhältnis zur Literatur, das offenbar von einer fragwürdigen Sehnsucht nach poetischer Ausdrucksfähigkeit geprägt gewesen war. Denn er fährt fort: *Daraus muß sich, scheint mir, ergeben, wie weit mein Denken der Gegenwart, Zukunft, oder der Vergangenheit angehört. Denn ich habe mich damit auch als einen bekannt, der nicht ganz kann, was er zu können wünscht.*

Dennoch läßt sich – und daß Wittgenstein sich dessen bewußt war, davon kündigt das eingeschobene »scheint mir« – das vom Standpunkt des späteren Wittgenstein frühere Denken nicht ohne Einschränkung der Vergangenheit zuordnen, ebenso wie sein augenblickliches Denken nicht ausschließlich der Zukunft beziehungsweise Gegenwart entspricht. Denn Wittgensteins früheres Denken zeugt zwar von der Überzeugung des damaligen Wittgenstein, als Philosoph nicht zu dichten, obwohl »man Philosophie eigentlich nur dichten dürfte«; und die Tatsache, daß Wittgenstein augenblicklich zu dem Ergebnis kommt, daß derjenige, der er war, jener Sehnsucht nach poetischer Ausdrucksfähigkeit anhing, erweckt zwar in der Tat den Anschein, als sei Wittgenstein nun endlich am Ziel seiner Wünsche angekommen und dichte seine Philosophie.

Tatsächlich aber dichtet Wittgenstein seine Philosophie augenblicklich ebensowenig, wie er es damals tat, sondern er philosophiert **oder** dichtet, wie auch immer man es nennen mag, ebenso wie damals schon, mit dem einzigen Unterschied, daß Wittgenstein im Gegensatz zu damals das Dichterische seiner Philosophie nun bewußt ist und er es daher auch an seiner Äußerung »Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten« erkennt. Denn auch diese Äußerung ist lediglich eine Umschreibung dessen, was, wie Wittgenstein augenblicklich erkennt, damals längst der Fall war, und ist auf ihre Weise daher ebenso aktuell wie seine kritische Bemerkung über das Verhältnis seiner Philosophie zur Literatur. In ihrer Verschiedenheit entsprechen beide Äußerungen der Wahrheit von Wittgensteins Schaffen, das ein philosophisches und zugleich literarisches ist und es zu jeder Zeit seines Lebens war.

Nichts anderes als die dem Gegenstand immanente Wahrheit, die Wittgenstein in seinem Spätwerk in Gestalt der Dichtung in seiner Philosophie erkannte, strebt der Alchemist mit dem sogenannten Großen Werk an. An dessen Ende steht im Idealfall der Stein der Weisen oder das »philosophische Gold«, wie der Stein unter anderem auch genannt wird. Dieser beziehungsweise das philosophische Gold ist nichts anderes als der seinem Wesen nach erkannte Gegenstand selbst, das »Ding an sich«, um mit Kant, die »Tatsache«, um mit Wittgenstein zu sprechen, die, das oder der zu Beginn des »Großen Werkes« noch unerkannt ist und daher durch ein rätselhaftes Material namens »Materia Prima« symbolisiert wird. Dabei verweist das »Prima« im Namen zugleich auf die schwierige erste Phase des Großen Werkes und auf dessen großartiges Endergebnis, das dem Alchemisten erlaubt, die »Materia«, deren innere Wahrheit er erfaßt hat, nach seinem Willen zu formen; zum Beispiel, indem er einen ebenso philosophischen wie literarischen Text schreibt oder aufgrund »so und so vieler Einsichten in die Gesetze«, wie Jahnn in *Die Orgelreform und ihre Annexe* schreibt, eine wohlklingende Orgel baut.

Auch Jahnn ging im Orgelbau und im Hinblick auf die Auswahl des geeigneten Baumaterials »alchemistisch« vor. Um herauszufinden, welche Materialien sich für den Bau des Instrumentes eignen, machte Jahnn sich zunächst ein Bild vom Wesen der Orgel und kam dabei

zu den in Kapitel 2.3.1 dargelegten Ergebnissen der in die Kategorien »weiblich« und »männlich« einteilbaren Klangeigenschaften. Dem sich darin manifestierenden androgynen Wesen der Orgel entsprechend griff Jahnn sodann auf die Materialien Kupfer, Zinn und Blei für die Orgelpfeifen zurück. Wie bereits angedeutet, befördern diese Metalle, je nach dem Verhältnis, in dem sie bei der Pfeifenherstellung und der Zusammenstellung der Register zum Einsatz kommen, die männlichen und weiblichen Klangeigenschaften des Gesamtwerkes. Pfeifen aus Kupfer oder mit einem Kupferanteil befördern die weiblichen Klangeigenschaften. Diese verleihen dem Orgelklang wie auch dem des mit »Kupferplatten« ummantelten »Schiffes« den geistigen Raum, zu dem Hörer und Leser sich durch Vertiefung ins »Gehörte« Zutritt verschaffen können. In der Alchemie entspricht das Kupfer dem Planeten Venus, benannt nach der antiken Liebesgöttin. So gesehen verkörpert das Kupfer allerdings nicht nur weibliche und erotische Eigenschaften – es wird auch das »kryptische Metall« genannt. In Reinform kommt dies schöne, jungfräulich zurückhaltende Metall nur in der Kupferummantelung des bedeutungsschwangeren Schiffsbauches vor. Es ist jedoch noch in einigen anderen Gegenständen auf dem Schiff enthalten, wie der Superkargo bemerkt: *»Die Nägel in den Werkzeugkästen selbst sind aus Kupferlegierungen.«* (Jahnn 1959, 58)

Doch die metallenen Gegenstände im Schiff weisen einen verhältnismäßig geringen Kupferanteil auf. Das erkenntnisträchtige »Innenleben« des »Schiffes« teilen sich vorwiegend zwei männliche Metalle: Blei und Zinn. Letzteres kommt ebenfalls nie in Reinform vor, sondern stets in Gestalt jener stark zinn- und kaum kupferhaltigen weißen Bronze, aus der etwa das »metallene Rohr« besteht, das Gustav vergeblich erforscht, oder der Herd des »hellsichtigen« Schiffskochs. Als Gustav diesen in der Küche aufsucht, bemerkt er: *der Herd war aus einem gelbweißen Metall gefertigt. Die Form, gewöhnlich und übereinstimmend mit den bekannten Vorbildern, wich in Einzelheiten vom Durchschnitt ab. [...] ›Kein Eisen auf dem Schiff‹, sagte sich Gustav, ›ein bronzener Herd.‹* (Jahnn 1959, 76)

Angesichts der Tatsache, wieviele und welche Art von Gerichten immer wieder mit den Gerichten für die Mannschaft aus der Küche getragen werden, ist es kein Wunder, daß der Koch, der, wie Gustav

beim Besuch in der Küche ebenfalls bemerkt, gerne Fleisch auf-tischt, über einen so ungewöhnlichen, für allerlei Experimente ge-egneten Herd mit einem so hohen Zinnanteil verfügt. In der Al-chemie entspricht dem Zinn der Planet Jupiter, der als der größte neben der Sonne den Namen des Göttervaters trägt und den Gegen-ständen und Figuren, die im *Holzschiff* in seinem Zeichen stehen, nicht nur seine phantastische Schöpferkraft verleiht, sondern auch großen Appetit auf das nackte Fleisch der Venus. Daher harmonie-ren – auch wenn sie manchem Leser ein Dorn im Auge sind – die scheinbar so unflätigen Phantasien der männlichen Besat-zungsmitglieder so wunderbar mit der weiblich zurückhaltenden Form des schönen »Schiffes« wie die männlich-zinnernen Register der Orgel mit ihren kupferhaltigen weiblichen Pendants. Um die lebensfreudige lust- und phantasiebetonte mann-weibliche Einheit des Klangkörpers auszugleichen und damit auch lebensnaher zu gestalten, mischt sich mit dem Blei noch ein drittes Metall in den Gesamtklang eines anständigen Werkes. Wie schon einmal zitiert, heißt es über die Beobachtungen des blinden Passagiers: *Tief unten, er hatte es schon vor zwei Tagen mit Erstaunen festgestellt, eingelassen in Kassetten aus Balkenwerk, lagerten angebolzt Bleiblöcke.* (Jahnn 1959, 191) Gemeinsam mit dem Holz, dem Kupfer und dem Zinn haben diese Bleiblöcke die Funktion, das »Schiff« über Wasser und »im Gleich-gewicht« zu halten. Unter den sieben Metallen symbolisiert das Blei Saturn, den siebten der sieben Planeten, und den Gott der Zeit, der einerseits für Tod und Verwesung steht, andererseits für den ewigen Kreislauf des Werdens und Vergehens. Unter diesem Gesichtspunkt spielt das Blei, das »leibhaftigste« unter den sieben Metallen, das, wie der Superkargo im *Holzschiff*, auch der »graue Mann« genannt wird (vgl. Jahnn 1959, 233), in der Alchemie eine große Rolle. Es steht für die Materia Prima im ersten Stadium der Verwandlung, für den noch unerkannten Rohstoff des Großen Werkes, an dessen En-de sich das »Blei« im Idealfall in das der Sonne entsprechende »Gold« verwandelt hat. In diesem ersten Stadium des Großen Wer-kes herrscht die »Nacht aus Blei«, die auch die »schwarze Phase der Verwesung« genannt wird und im Idealfall eines Tages endet, um dem Licht zu weichen, das dem Alchemisten in der zweiten Phase aufgeht, in der auf die »Schwärzung« folgenden »Weißung«. In die-

ser Phase durchschaut er die bislang ergebnislos erforschte »Materia Prima« wie der Deuter am Ende vielleicht die aus weißer Bronze bestehende »metallene Röhre«. Dann ist ihm der dritte Schritt, in der Phase der »Rötung« eine dem kupferummantelten *Holzschiff* angemessene Deutung zu fertigen, im Grunde ein Leichtes.

Doch was, wenn sein »Schiff« wie *Das Holzschiff* bereits auf der Jungfernfahrt zugrunde gerichtet wird? Das Große Werk, das Jahnn in *Fluß ohne Ufer* schuf, hat ihn jedenfalls kaum mit dem Schicksal versöhnt. Kraft der Gegner hat Aurora, die Rosenfingrige, deren klangvollen Bauch Jahnn mit den Bleiblöcken seiner Schaffensqualen und Zukunftsängste füllte, ihn wieder hinabgezogen in *Die Nacht aus Blei*. So lautet der Titel des düster anmutenden Kurzromans, den Jahnn 1956 als letztes Werk veröffentlichte.

Auch ich fürchte, daß mich die roten Fäden, die sich hinter den Worten entlangweben, zu Fall bringen werden. Wie Matthieu in *Die Nacht aus Blei* bleibt mir nur die Hoffnung auf den dunklen Engel einer unbekannteren Zukunft.

2.3.5 Sichtbare Spuren von Jahnn's Tätigkeit als Orgelbauer

Bleibt er fern, ergeht es mir wie dem »alten Lionel Escott Macfie Esq.« mit seinem »Werk«, über das die Zollbeamten im Hafen schon kritisch bemerken, *daß irgendwo in England ein schönes, aber unpraktisches Segelschiff gebaut worden war. Für Rechnung dessen, den es anging. Ohne Hilfsmotor, etwas Altmodisches, ohne vorbestimmten Zweck* (vgl. Jahnn 1959, 7).

Dem Schiffbauer geht es in diesem Punkt nicht viel anders als dem Orgelbauer Jahnn, der in seiner Eigenschaft als Orgelreformer unablässig gegen die Vorbehalte der Reformgegner ankämpfte. In ihren Augen waren Jahnn's Vorstellungen von der Orgel und die von ihm gepriesenen Konstruktionselemente weder zweckmäßig noch fortschrittlich, noch »altmodisch« oder »unpraktisch«, sondern schlicht abstrus. Das harmonikal-androgyne Klangideal und die mystische Zusammenstellung der von Jahnn bevorzugten Metalle betrachteten sie als Produkt puren Aberglaubens. Aber auch die Tatsache, daß Jahnn die altbewährte mechanische Traktur, die heutzutage fast in allen Werken wieder eingebaut wird, bereits in den zwanziger Jahren

der damals üblichen elektropneumatischen Traktur vorzog, legten ihm die meisten seiner Zeitgenossen als technikfeindlich und rückschrittlich aus. Im Gegensatz zur elektropneumatischen Traktur (vgl. Abb. 7), bei der das in der Windlade angebrachte Ventil während des Spiels durch elektrisch gesteuerte Dekompression geöffnet wird, wird das Ventil bei einer mechanischen Traktur, bei der die Tasten der Klaviere und die Ton-Ventile durch die hölzernen Züge und Bänder der Abstrakten direkt miteinander verbunden sind, allein durch den Tastendruck des Spielers geöffnet. Warum Jahn die mechanische der elektropneumatischen Traktur vorzog, begründet er in seinem Vortrag *Die Orgelreform und ihre Annexe*. Er erklärt: *Hier geht es um das Musikinstrument, das im Rationalen immer ein Luxus ist, um Metaphysisches, den Kontakt der Seele mit Tonstoff und Sinnlichkeit.* (Jahn 1991 I, 997)

Der Klangkörper der Orgel vermag »die Seele ewiger Musiken« nur aufzunehmen, wenn der im Idealfall mit dem Geist der Musik vertraute Organist sie ihm mit seinem Spiel übermittelt. Dem immer wieder vorgebrachten Argument der Reformgegner, der lange Weg der mechanischen Traktur von der Taste zum Ventil behindere das Spiel des Organisten, begegnet Jahn: *Es ist in der Tat keine Frage der Präzision, sondern eine der unkranken Nerven. Der intakte Finger fühlt, will fühlen, was das Ventil tut. Das Gefühl geht erst verloren, wenn die Leitung zum Gehirn vergrößert ist.* – Und dies ist sie zweifellos, wenn, wie bei der elektropneumatischen Traktur, eine elektrische Leitung zwischen Finger und Ventil geschaltet wird.

Dennoch befürwortete Jahn nicht bei jedem Werk dogmatisch den Einbau mechanischer Trakturen, vor allem nicht bei den zu restaurierenden Werken, an deren räumliche Gegebenheiten er sich orgelarchitektonisch anzupassen hatte. Im Gegenteil, wie Reiners' Aufsatz *Hans Henny Jahn und die Orgel der St.-Maximilian-Kirche in Düsseldorf* zeigt, mußte Jahn den einen oder anderen Organisten gelegentlich sogar davon überzeugen, daß die elektropneumatische Traktur aus technischen Gründen die dem Werk angemessenere Traktur sei. Der Düsseldorfer Organist Ingenhoven, der für die St.-Maximilian-Orgel beharrlich eine mechanische Traktur vorschlug, wurde von Jahn eines Besseren belehrt. Am 8. August 1931 beantwortete Jahn laut Reiners die Frage des Organisten Ingenhoven, *ob mecha-*

nisch durchaus ausgeschlossen sei, folgendermaßen: *So wie die Gehäuseverhältnisse liegen, würde einer mechanischen Traktur stets etwas Unvollkommenes anhaften.* (Reiners, 75)

Entgegen dem, was Reiners widersprüchlicherweise behauptet: *Warum Jahnn nun entgegen seiner sonstigen Einstellung die Max-Orgel mit elektropneumatischer Traktur erbauen ließ, läßt sich nicht klären*, begründete Jahnn dem Organisten Ingenhoven seine Entscheidung für eine elektropneumatische Traktur im Brief vom 8. August 1931 offensichtlich ausführlich: *Die mechanische Traktur verlangt sozusagen andere Klangtendenzen, als sie in der Maximiliankirche gegeben sind. Gewiß, ich würde eine Hausorgel für mich stets mit mechanischer Traktur bauen; aber ich würde auch auf große Kraft, sagen wir auf die dynamischen Erschütterungen der Orgel zu verzichten wissen. Überall wo ich große Ventile und weit voneinander liegende Laden anzuwenden gezwungen bin, würde ich die elektrische Traktur vorziehen.* (Reiners, 75)

Überall dort aber, wo sie architektonisch zu rechtfertigen war, baute Jahnn die mechanische Traktur ein. Dabei ist zu betonen, daß es sich bei der Form der mechanischen Traktur, die Jahnn einsetzte, um eine technisch verbesserte Variante handelte, die nicht mehr die Probleme für die Spielbarkeit des Instrumentes mit sich brachte, die Jahnnns Gegner nicht ganz zu unrecht immer wieder gegen die mechanische Traktur ins Feld führten. Die bis dahin gebräuchliche mechanische Traktur bot dem Spieler einen entscheidenden Nachteil: Das Ventil in der Windlade ist wegen der Luftmassen, die den zahlreichen Pfeifen durch es zugeführt werden, und wegen der im Windkanal und Windraum herrschenden rasant wechselnden Luftdruckverhältnisse überaus schwer zu öffnen. Jahnn beschreibt in seinem Vortrag *Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel* das zwischen dem Windkasten (oder Windraum) und der Tonkammer angebrachte Ton-Ventil (vgl. Abb. 6) folgendermaßen: *Es ist ein Anhänger des beunruhigten Windes schlechthin. Es bewegt sich nicht etwa, wie manche meinen, reguliert durch den Federdruck, in sehr gleichmäßigen Schwingungen, die durch die Traktur übermittelt oder ausgelöst werden. Durchaus nicht.* (Jahnn 1991 I, 1046)

Der Luftzug, der beim Spielen durch die Öffnung der Ventilklappe in der Windlade entsteht, reißt die sich danach wieder schließende Klappe mit sich. Jahnn schreibt über das Ton-Ventil: *Es ist eine zu-*

schlagende Tür im Winde. Und der Wind ist bald stark, bald schwach. Einmal zugeschlagen, preßt die gespannte Luft des Windraumes [in dem sich der Wind bis zum nächsten Tastendruck vor der »Tür« sammelt] gegen die Ventilfläche. Es bedarf eines beträchtlichen Aufwandes, um den ersten Augenblick des Abziehens zu überwinden. Lauert jenseits des Ventils gar ein großer Windverbrauch [etwa wenn mehrere Register gezogen sind und entsprechend viele Pfeifen durch das Ventil mit Wind versorgt werden], so war es im Augenblick davor mit Heftigkeit zugeschlagen, und die Wirkungsspanne des Abstromes ist eine beträchtliche, räumlich und zeitlich. Das Anschlagen des nächsten Tones kostet entsprechend große Kraft und viel Zeit: Daher die Anschlagshemmungen mit all ihren Folgen, bei mechanischer Traktur ungenaue und zähe Spielart mit lästigen Druckpunkten. Bei elektro-pneumatischer Traktur Verspätung der Ansprache und Fühllosigkeit der Maschine. (Jahnn 1991 I, 1047)

Da die elektropneumatische Traktur keinerlei sinnlich wahrnehmbare Kontrolle des mechanischen Vorgangs mehr zuließ, machte sie, entgegen dem, was die Gegner der Orgelreform damals behaupteten, das Spiel also auch nicht präziser als eine mechanische Traktur. Des Weiteren erklärt Jahnn: *Die Beiseitigung dieser Fehler ist bis vor kurzem ein ungelöstes Problem gewesen. Die Erfindung des pneumatischen Balanciers löste die Aufgabe.*

Die Funktionsweise dieses Apparates wurde bisher weder in einer literatur- noch in einer orgelbauwissenschaftlichen Studie zu Jahnn's Werk exakt beschrieben, noch gibt es eine entsprechende Publikation Jahnn's darüber. Die nun folgende Beschreibung stützt sich auf die Betrachtung der im Nachlaß befindlichen Konstruktionszeichnung Nr. 209 (Abb. 8) und wurde von Orgelbaumeister G. Christian Lobbach, dem Restaurator der einzigen wieder spielbaren Jahnn-Orgel in der Hamburger Heinrich-Hertz-Schule, für richtig befunden.

Bei Jahnn's pneumatischem Balancier handelt es sich um einen kleinen, im Windraum der Lade angebrachten Automaten, den Jahnn erfunden hatte, um die Anschlagshemmungen sowohl bei der mechanischen als auch bei der elektropneumatischen Traktur zu beseitigen. Jahnn beschreibt den Effekt der Mitte der zwanziger Jahre gemachten Erfindung folgendermaßen: *Das Ventil wird durch seine Anwendung hemmungslos, fühlbar gemacht, freischwebend. Der lästige Wind-*

druck auf die Ventile ist beseitigt, nicht etwa scheinbar wie beim Barkerhebel, sondern tatsächlich.

Der ebenfalls pneumatisch funktionierende, im neunzehnten Jahrhundert von David Hamilton und Charles Spackman Barker erfundene Hebel (Abb. 7) zielt wie Jahnns Balancier darauf ab, das Orgelspiel leichtgängiger zu machen, besitzt jedoch aufgrund der Tatsache, daß er die direkte Verbindung zwischen Taste und Ventil unterbricht, wiederum den Nachteil, daß die Ansprache der Pfeifen wie bei der elektropneumatischen Traktur verspätet erfolgt. Jahnns pneumatischer Balancier hingegen wirkt nicht nur diesem Problem erfolgreich entgegen, er hat gegenüber dem Barker-Hebel obendrein den Vorteil, daß die Verbindung zwischen Taste und Ventil, und damit der »Kontakt der Seele« des Organisten mit dem »Tonstoff«, nicht unterbrochen wird. Der pneumatische Balancier ist ein flexibel installierter und daher ebenso flexibel funktionierender Hebel, der auf einem kleinen, gegenüber dem Ventil sitzenden und im Ruhezustand fast luftleeren Blasebalg befestigt ist und zugleich an dem sich beim Öffnen und Schließen des Ventils hin und herbewegenden Ventiltzug hängt. Das Drücken der Taste öffnet das Ventil, drückt den Hebel ein wenig nach unten und aktiviert ein elektrisches Relais, das die Öffnung eines kleinen Luftkanals zwischen dem leeren Blasebalg und der Tonkanzelle bewirkt, in die bei der Ventilöffnung der Wind vom Windraum strömt und dabei auch den darin angebrachten Balg mit einer dem Windverbrauch der Pfeifen entsprechenden größeren oder kleineren Luftmenge füllt. Schließt sich das Ventil wieder, wird auch der am Ventiltzug hängende Hebel wieder nach oben gezogen und drückt dabei auf den mittlerweile gefüllten Balg, dessen Luftdruck einen dem auf dem Ventil lastenden Winddruck entsprechenden Gegendruck erzeugt. Dieser sorgt dafür, daß die Ventilklappe sich immer gleichmäßig schnell beziehungsweise langsam schließt.

In der Tatsache, daß die Funktion dieses pneumatischen Hebels, im Gegensatz etwa zum Barker-Hebel, an den Windverbrauch der Pfeifen gekoppelt ist, liegt sein überragender Vorteil gegenüber allen anderen Erfindungen dieser Art. Der durch den Balancier variabel hergestellte Druckausgleich verhindert beim Spiel auf der mechanischen Traktur die »lästigen Druckpunkte«, beim Spiel auf der elek-

tropneumatischen die verspätete Ansprache der Pfeifen. Denn der in einer Nebenkammer des Windraumes gegenüber dem Ventil angebrachte, elektrisch gesteuerte Blasebalg, an dem statt an der Taste des Spielers das Ventil hängt, und dem mit jedem Tastendruck zur Ventilöffnung schlagartig die Luft entweicht, die sich während des Schließens in ihm gesammelt hat, füllt sich aufgrund des vom Balancier besorgten Druckausgleiches beim Schließen des Ventils mit immer derselben verhältnismäßig geringen Luftmenge, die dem Balg beim nächsten Tastendruck wieder entweicht. Entsprechend gleichmäßig und rasch erfolgt auch die Ansprache der Pfeifen. Im Vortrag *Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel* verkündet Jahnn das Ergebnis, das er mit dem Balancier erzielte: *Alle Konstruktionsglieder der Traktur können behutsamer, genauer, empfindlicher angelegt werden, mechanisch und elektro-pneumatisch. Kein lästiges Anfangsmoment mit überhöhter Arbeit: Das Ventil schwingt gleichmäßig in allen Öffnungsphasen aus.*

Alle von Jahnn mit elektropneumatischer Traktur ausgestatteten Werke, auch die Düsseldorfer St.-Maximilian-Orgel, erhielten – ein Aspekt, den zu betonen Jahnnns Kritiker Reiners entweder nicht für nötig hielt oder der ihm entgangen ist – die mit dem pneumatischen Balancier erheblich verbesserte Variante der elektrischen Traktur. Aber auch die von Jahnn installierten mechanischen Trakturen besaßen mit Hilfe dieses, das Spiel erheblich erleichternden Automaten nicht mehr die Mängel, die Jahnnns Gegner ihr nachsagten. Denn der aktive und für die Übermittlung der Musik auf den Klangkörper der Orgel so wichtige Vorgang der Ventilöffnung funktioniert mit dem Balancier noch immer direkt und rein mechanisch, während der passive Vorgang des Ventilschließens vollkommen und zum Vorteil für die nächste Öffnung automatisiert ist. Im Vortrag *Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel* bemerkt Jahnn über den Balancier: *Ein gewaltiger Fortschritt, dabei im Konstruktiven von großer Einfachheit.* Stolz fügt er hinzu: *Der pneumatische Balancier ist eine Erfindung von mir.* Der Erzähler des *Holzschiffes* echot im Hinblick auf den Bau des »alten Lionel Escott Macfie«: *Ein Ergebnis, das sich mit masseloser Leichtigkeit einfindet; aber die Vernunft und die Vorstellungskraft des Menschen wird beschämt.* (Jahnn 1959, 184)

Und weil alles so einfach und zugleich so kompliziert ist, gewinnt der blinde Passagier, der einen Blick in die bronzene »Röhre« wirft, auch *keine nähere Vorstellung, ob es sich um eine automatische Klappe oder um ein mechanisch zu bedienendes Ventil handele* (Jahnn 1959, 228).

In Düsseldorf hingegen war man sich der Tatsache, daß es sich bei den Ventilen um »automatische Klappen« handelte, zwar bewußt, hatte jedoch offenbar keinerlei Sinn für die technische Verbesserung, die Jahnn den »Klappen« und damit zumindest theoretisch auch dem Spiel des Organisten Ingenhoven hatte angedeihen lassen. Da dieses praktisch offenbar nicht auf der Höhe des Instrumentes war, erlebte Ingenhoven bei der Inbetriebnahme eine böse Überraschung. Denn ein technisch derart ausgereiftes Instrument ist, wie Jahnn im Abschlußgutachten über die Düsseldorfer Orgel schrieb, nicht nur »ein geeignetes Werkzeug, den Inhalt aller echten Orgelmusik ohne Verzerrung zu vermitteln«, es stellt auch die Fähigkeiten des Organisten auf die Probe. Weiß dieser den »Tonstoff«, mit dem er über die reibungslos funktionierende mechanische oder elektropneumatische Traktur in direktem »Kontakt« steht, nicht entsprechend zu formen, liefert ein solches Instrument ihm beim Spielen nichts als ein Spiegelbild seines mangelnden Könnens. Daß dies manchen zur Weißglut trieb, zeigt eine Bemerkung des damaligen Organisten der Hamburger St.-Michaelis-Kirche Friedrich Brinkmann. Dieser hatte sich an den mit Jahnn bekannten Orgelhersteller Oskar Walcker gewandt, der Jahnn den Brief Brinkmanns freundlicherweise einsehen ließ. Dessen Inhalt faßt Jahnn seinerseits am 10. September 1934 dem Musiker Herman Roth gegenüber mit folgenden Worten zusammen: *Daß Herr Brinkmann sich zukünftig gegen die Schleifenwindlade aussprechen müßte und gegen die Jahnn'sche elektrische Traktur, weil sie zu große Anforderungen an den Spieler stellen, und es nicht verlangt werden könnte, daß ein Organist mit einer solchen Genauigkeit spiele, wie dieser empfindliche Apparat es erfordere. Und er habe es satt, für Dinge kritisiert zu werden, die man auf anderen Orgeln eben nicht wahrnehmen könnte!*

Mit diesen wohlweislich nicht benannten »Dingen« meinte Brinkmann wahrscheinlich die Mißklänge, die er dem von Jahnn gebauten Instrument aufgrund seiner Inkompetenz als Organist entlockte. Da nun nicht mehr die Orgel mit ihren trakturtechnischen Mängeln die

Geschwindigkeit des Spiels bestimmte, kamen rhythmische und melodische Schwächen des Spielers auf einer Jahnn-Orgel voll zum Vorschein. Um diese Schwächen vor sich und der Öffentlichkeit zu verbergen, machte neben Brinkman noch manch anderer Organist Jahnns Orgel für den Mißklang seines Spiels verantwortlich.

Nicht anders ergeht es dem mit dem Mechanismus der Selbsttäuschung so bestens vertrauten Gustav im *Holzschiff*. Als dieses noch im Hafen liegt und der blinde Passagier sich als solcher noch nicht entpuppt hat, ziehen sich die Verlobten in Ellenas Kajüte zurück, um sich zu verabschieden: *Die zwei schlossen sich ein, um stürmische Umarmungen ganz auszukosten. [...] Sie schwankten vor Glück, lehnten sich gegen Bett, Kommode, Wandschrank, Tür.* (Jahnn 1959, 21)

Damit schlagen sie, zwar noch zaghaft, aber bereits vernehmbar, einen Ton an, der erst im Kapitel *Sturm*, in dem die »Umarmungen« des Romananfangs in einen Kampf auf Leben und Tod ausarten, voll zur Entfaltung gelangt. Im nächsten Satz heißt es: *Da, ihnen gräßlich, sprang die Tür auf. Sie hatte dem leichten Druck nachgegeben.* Denn das »Instrument«, auf dem der Ton erklingt, ist mit einer überaus empfindlichen »Traktur« ausgestattet, durch die die geringste Vorwegnahme zur »musikalischen« Realität wird. Über die Verlobten heißt es schon zu Beginn des Romans: *Sie flohen auseinander. Sie wußten, das Schloß war abgeriegelt gewesen.* Und ihre Beziehung keineswegs offen für ein tragisches Ende. *Sie hatten das Absperren umständlich vorgenommen, weil der Mechanismus ihnen neu gewesen war.* Aber wenn der sich in Gestalt des Lesers »an Bord« befindliche Passagier Jahnns »Instrument« den der »Ventilöffnung« entsprechenden »Ton« zu entlocken weiß, sagt die in den Worten des *Holzschiffes* bereits festgelegte Zukunft etwas anderes. Ist der Leser hingegen »taub« wie der blinde Passagier, wird er »hinter« der »Tür«, die ihn geradewegs ins »Auge des Orkans« führt, lediglich erblicken, was Gustav und Ellena sehen: *Auf dem Gang stand der Superkargo. Er sah ihre Bestürzung. Er schritt langsam davon. Ihr Verdacht richtete sich gegen ihn.* Wie sich der Verdacht des Lesers fortan unterschwellig, aber konsequent gegen den Verfasser des *Holzschiffes* richten wird, der ihm mal in der Gestalt des Superkargos, mal in der des Reeders auf dem »Schiff« begegnet. Denn nur wenige Seiten nach dieser beunruhigenden »Ouvertüre« beobachtet Gustav, wie der Schiffseigen-

türer hinter einer *geräuschlos* [wie die Kammertür] *aufklappenden Wand* im Kielraum verschwindet; (*schleichend lautlos wie neben den hin-fälligen Mauern des Schlafes war es gewesen*) (vgl. Jahnn 1959, 236).

Folgendermaßen reagieren Gustav und Ellena auf das Ereignis der sich unverhofft öffnenden Tür: *Sie zogen die Tür heran, warfen sie geräuschvoll ins Schloß, drehten den Schlüssel herum, schoben den Riegel vor. Ganz sicher, eingesperrt zu sein.* Doch auch jetzt gehorcht die Tür nicht dem physikalischen Gesetz der Natur, sondern dem musikalischen des Textes: *So versuchten die Liebenden das mechanische Schloß, lehnten sich, sicher in ihrer vorgefaßten Meinung, daß es nicht aufspringen werde, abermals gegen die Tür. Und sie öffnete sich, aufgestoßen wie von geheimen Kräften.* (Jahnn 1959, 22)

Kaum ist die »Taste« der künftigen Gewalttat erneut gedrückt, weht aus der fernen Zukunft des »Windraumes« der dem Erstleser noch nicht vernehmbare Ton heran und wird im »Ohr« des Zweitlesers zur »leibhaften Gestalt«. Wer sie auch beim zweiten Lesedurchgang nicht »hört«, wird diese Gestalt – wie Gustav – allerdings innerhalb kurzer Zeit in der des »Schiffbauers« erkennen. Über Gustavs Gedanken im Anbetracht der rätselhaften Türöffnung heißt es: *Zweifel an den sinnlichen Wahrnehmungen in diesem Augenblick Vorschub zu leisten, mußte an Selbstaufgabe grenzen. Also erklärte er – bis an eine bessere Erkenntnis – den alten Lionel Escott Macfie für verrückt. Oder wer es sein mochte.* Der dem »Schiff« die »Windladen« eingebaut hat, die dem »fremden Virtuosen« die »Gelegenheit geben«, »seine Kadenz« in Gestalt der Konstruktionselemente der Orgeln des »Erbauers« »anzubringen«. Über den durch den Windraum eilenden blinden Passagier, der, ohne es zu merken, die Beschaffenheit des neben dem »Ventil« von Ellenas »Kanzelle« gelegenen zweiten »Ventils« (vgl. Abb. 9) begutachtet, heißt es: *Suchte zur benachbarten Kajüte. Stellte die gleiche abwegige Konstruktion fest. Eine Narrenerfindung. Ein Betrug am Besteller des Schiffes. Eine Ungehörigkeit. Schäßige Irreführung.*

So dachte wahrscheinlich auch der Organist Ingenhoven, nachdem er die neue Orgel in der St.-Maximilian-Kirche in Düsseldorf in Betrieb genommen hatte; und so dachte auch mancher Deuter im Hinblick auf Jahnn und *Das Holzschiff*, ohne zur Kenntnis zu nehmen, wieviel Methode der »Wahnsinn« des »Schiffbauers« hat. Denn in der Gegenwart des Geschehens bewirkt der erbarmungslos aus der Zukunft

heranwehende Ton, daß dieser künftig nicht mehr zwischen den Zeilen schwingt: Das unheimliche Tür-Erlebnis bringt die verängstigte Ellena dazu, ihr tragisches Schicksal selbst in die Wege zu leiten, indem sie sich in die Kammer ihres Vaters, des Kapitäns Waldemar Strunck begibt und ihm spontan, wie es auf den ersten Blick scheint, vorschlägt, Gustav zu ihrem Schutz auf die Reise mitzunehmen. Als wüßte er bereits, worauf die Tochter hinaus will, fragt der Kapitän, kaum hat diese den Raum betreten:

»Wo ist Gustav?«

»Deshalb komme ich«, sagte sie einleitend.

»Habt ihr euch gezankt?« fragte er. Warum er diesen Satz, der die Parallele zu irgendeinem anderen Geschehen war, aussprach, begriff er nicht.

(Jahnn 1959, 23)

Nur wer das Ruder des *Holzschiffes* in der Hand hat, »begrift«, warum der Kapitän seiner Tochter diese Frage stellt; und er versteht auch, weshalb der Kapitän im Folgenden so kategorisch den Vorschlag der Tochter ablehnt, Gustav zu ihrem offiziellen Reisebegleiter zu machen. Nachdem er sich die Geschichte mit der Tür angehört hat, fragt der Kapitän: »Was willst du?« [...] Und die Tochter antwortete ihm: »Gustav soll mit auf die Reise kommen.«

Er sprang auf, sagte: »Unmöglich.« (Jahnn 1959, 24)

Denn konzeptionell steht längst fest, daß Gustav als blinder Passagier mitreist. Über dieses Wissen aber verfügt die Kapitänstochter nicht:

»Warum?« fragte sie.

»Das ist nicht vorbereitet«, sagte er. Es war an der Zeit, sich an Ort und Stelle zu überzeugen.

Der zwischen den Zeilen stehenden Regieanweisung zufolge begeben Tochter und Vater sich sodann zu der sich ventilartig öffnenden Tür. Der Kapitän untersucht sie. *Nach wenigen Minuten verkündete er, die beiden hätten recht. Es müsse ein Relais im Türrahmen eingebaut sein, das die Wirkung der Riegel aufhebe, sobald die Tür geschlossen. An den Wahnsinn des Schiffbauers konnte Waldemar Strunck nicht glauben. Er begriff indessen die Absicht der Anordnung nicht.* Daß es sich um das elektrische Relais handelt, das beim Öffnen der »Tür« den Luftkanal zur Tonkammer öffnet, um Jahnn's pneumatischen Balancier mit Wind zu speisen, kann der Kapitän nicht wissen. *Er war auf vielen Schiffen*

gefahren; etwas Ähnliches war ihm nirgendwo begegnet. Aber auch der *Holzschiff*-Leser, der noch nie einen Blick in Jahnns Schriften zum Orgelbau geworfen hat, könnte sich an dieser Stelle überfordert fühlen. Da kommt der »Superkargo«, der sich nun wie zufällig nochmals in der Szene einfindet, wie gerufen. Über die Reaktion des Kapitäns auf das Erscheinen des Superkargos heißt es: *Er beschrieb dem Hinzutretenden das ungesunde Wunder.*

»Ach«, sagte der Superkargo, »gewiß nur eine Sicherheitsmaßnahme. Alle Türen sind bei drohender Gefahr von einer Zentrale aus zu öffnen. Und es ist vergessen worden, den Mechanismus abzuschalten.« (Jahnn 1959, 25)

Selbst dem Leser, der wie die Figuren auf der Leitung steht, die das Relais in der Windlade wie auch in seinem Hirn aktiviert, wird aus dem auswendig gelernt klingenden Spruch des Superkargos »ungeheure Töne« heraushören. Denn ob es sich bei der Einschaltung jenes mysteriösen »Mechanismusses« nun um ein Versehen handelt oder nicht, die »drohende Gefahr« scheint jedenfalls in die Schiffsreise eingeplant zu sein; die Frage, deren Antwort nun sowohl den Leser als auch die Mitreisenden brennend interessiert, ist nur, von wem:

»Von welcher Zentrale aus?« fragte der Kapitän.

»Ich werde mich mit dem Reeder besprechen«, sagte der Superkargo. Und entfernte sich. Diese Bemerkung lenkt hier bereits gezielt den Verdacht auf den vermeintlich allwissenden »Eigentümer« des »Schiffes«, der, wenn auch persönlich nicht anwesend, bis heute den Verdächtigungen seiner Leser ausgesetzt ist. Wenig später beteuert der Kapitän, um die Tochter und den Verlobten zu beruhigen, zwar scheinheilig: »Das ist alles sehr natürlich [...] Ich werde mir die Zentrale zeigen lassen.« Doch: *Er hatte etwas anderes gedacht, nämlich eine geheimnisvoll gekünstelte Anlage ist vorhanden, und ein schlauer Mensch wird sich bemühen, so wenig wie möglich von seinem Wissen preiszugeben.*

Gesetzt den Fall, der Leser gelangte aufgrund dieser Bemerkung des Kapitäns zu dem Schluß, Jahnn werde »sich bemüht« haben, »so wenig wie möglich von seinem Wissen« über die Textkonstruktion »preiszugeben« – er läge falsch und wird durch die in Jahnns Schriften zum Orgelbau beschriebenen Tatsachen, die allesamt Jahre vor dem *Holzschiff* bereits publik waren, eines Besseren belehrt:

Auch die »Zentrale« findet sich in jenem Vortrag *Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel* und gibt dem findigen Leser das »Wissen« an die Hand, das er zum Verständnis des fiktiven Geschehens benötigt. In jenem Vortrag erklärt der mit dem Organismus der Orgel vollkommen vertraute Jahnn: *Die Orgel fordert dazu heraus, immer wieder Vergleiche zu lebenden Organismen zu ziehen. Wie die Tätigkeit der Blasebälge Beziehungen zum Atmen aufweisen, so findet sich leicht für das Zentralorgan der Orgel (das sind die Laden) die Bezeichnung Herz.* (Jahnn 1991 I, 1040)

Das technisch vollkommenste Zentralorgan, das Jahnn allen anderen Ladentypen vorzog, ist jene im Titel des Vortrags genannte und bereits teilweise beschriebene Schleifenwindlade (vgl. Abb. 6 und 9), die aus dem Windraum, den Tonkanzellen und den wie eine Tür dazwischen angebrachten Ventilen besteht. Ihren Namen verdankt die Schleifenwindlade den hölzernen und mit Löchern versehenen Holzleisten, die durch das Ziehen der einzelnen Register verschoben werden und damit die Öffnung der Pfeifenstöcke beziehungsweise das Erklingen der Pfeifen der jeweiligen Register in unterschiedlichen Tonlagen bewirken. Die Schleifenwindlade ist also in der Tat die Schaltzentrale der Orgel, die das aus Traktur und Registratur bestehende Regierwerk in sich eint, das die Steuerung des Werkes ermöglicht.

Im Vortrag beschreibt Jahnn die Windladen folgendermaßen: *Sie sind regulierend und ausscheidend, ein Konstruktionsglied, das vollkommen intakt sein muß. Von diesen gewaltigen Werkzeugen hängt der Klang der Pfeife in viel weitgehendem Maße ab als man gemeinhin einräumen will.*

Eine besondere Bedeutung für den Klang der Pfeifen kommt dabei dem »Raum hinter der Tür«, der Tonkanzelle (Abb. 9 C), zu. Im Gegensatz zum »breiten Korridor« des Windraumes handelt es sich bei ihr um einen schmalen, quer dazu verlaufenden Gang, der alle auf einen Tastendruck der Klaviatur in derselben Tonlage erklingenden Pfeifen der verschiedenen Register mit dem zur Tonbildung notwendigen Wind versorgt. *Die Kanzelle ist nicht nur ein Gebilde, das von wesentlichem Einfluß auf die pneumatischen Verhältnisse ist, sie ist auch in direktem Sinne ein akustischer Apparat. Jeder, der mit der Orgel vertraut ist, weiß, daß Zungen [das heißt die Luftzungen, deren Schwingungen im Innern der Pfeifen die Tonbildung bewirken] auch nach rückwärts*

schwingen. Das kann lästig oder fördernd für den Ton sein. (Jahnn 1991 I, 1045)

Negativ wirken sich die Rückwärtsschwingungen der Luftzungen aus, wenn die Kanzelle durch sie zum Tönen gebracht wird und einen Klang produziert, der sich in den der Pfeifen einmischt. Welche den Klang des Werkes befördernde Wirkung die Rückwärtsschwingungen der Luftzungen im Hinblick auf die Kanzelle haben können, erklärt Jahnn sodann, indem er zunächst auf den Vorschlag eines Kollegen eingeht, der die Kanzelle, um sie als akustischen Störfaktor zu beseitigen, durch eine entsprechende Konstruktion klanglich auf den Pfeifenklang abstimmen möchte. Diesem Vorschlag widerspricht Jahnn: *Es kann sich immer nur darum handeln, die Kanzelle für einen großen Tonumfang förderbereit zu machen, das soll heißen, ihren Eigenton soviel wie möglich zu zerschlagen, sie zu einem indifferenten Resonator zu machen.* Wie dies technisch zu bewerkstelligen ist, erklärt er folgendermaßen: *Das wird auf zwei Wegen erzielt, einmal, indem man sie schmal hält (enge Mensur), um so ihre Bereitschaft zum »Übertönen« zu wecken; zum anderen, indem man ihre rechteckig prismatische Form abwandelt.* (Jahnn 1991 I, 1046)

Und zwar, wie Jahnn ebenfalls erklärt, durch den Einbau sogenannter Register- oder Kanzellenschieden (vgl. Abb. 9 C), bei denen es sich in der Jahnn'schen Variante um schräg abgeflachte Holzleisten handelt. Sie sind »hinter der Tür« im Eingangsbereich und vor den Füßen der kleineren Pfeifen mit entsprechend geringerem Windverbrauch im Boden aller nebeneinander liegenden Kanzellen eingelassen und ragen an diesen Stellen auf, um den durch das Ventil einfallenden Luftstrom abzubremesen.

Etwas Vergleichbares hat Jahnn bei der Niederschrift des *Holzschiffes* offenbar mit dem Zentralorgan der Orgel getan. Auch dessen »Eigenton« wurde »soviel wie möglich zerschlagen« und formal zur »Zentrale« abgewandelt, von der außer dem »Superkargo« niemand auf dem »Schiff« zu wissen scheint, wo sie sich befindet. Die Tatsache aber, daß die mysteriöse Zentrale niemals ins Zentrum der Handlung rückt und ihre Bedeutung über das Ende des Romans hinaus offen bleibt, weckt »die Bereitschaft« des orgelbautechnischen Zentralorgans »zum Übertönen«. Sowohl die Gedanken und Vorstellungen der Figuren als auch die der Leser kreisen unter-

schwellig und unablässig um die merkwürdige Institution, der dadurch ein Vielfaches der Bedeutung zuwächst, die sie in ihrem ursprünglichen orgelbautechnischen Kontext besitzt; und dennoch verleugnet sie niemals ihren Charakter als »akustischer Apparat«, der sowohl den Klang des *Holzschiffes* als auch den seiner Interpretationen »befördert«.

Die wenigsten Leser sind sich jedoch ihres Beitrages zur Deutung des *Holzschiffes* bewußt und glauben, daß nur der Autor die »Funktionsweise« des im »Schiffsinneren« verborgenen »Mechanismusses« kannte, oder sie sind davon überzeugt, daß sich die Bedeutung des Geschehens nicht fassen läßt. Dabei liegt sie bei näherer Betrachtung geradezu wie ein Spiegel auf der Hand:

Am Morgen nach der unangenehmen Überraschung mit dem Türschloß und der Bemerkung des Superkargos über die Zentrale, von der aus alle Türen des Schiffes zu öffnen seien, sucht der Kapitän den Superkargo in seiner Kammer auf: *»Ich dringe hier ein, vielleicht unwillkommen«, sagte der Kapitän, »aber ich habe ein starkes Bedürfnis, von Ihnen aufgeklärt zu werden. Es gibt ein paar ärgerliche Unklarheiten. Ich will nicht schroff sein, nur etwas richtigstellen. Löcher in den Mitteilungen, die man mir gemacht hat, ausfüllen.«* (Jahnn 1959, 48)

Doch stellt der Kapitän trotz der unmittelbar erfolgenden, überaus entgegenkommenden Reaktion des Superkargos: *»Sie fordern nichts Unbilliges«* (Jahnn 1959, 49), keinerlei Fragen, sondern beteuert nur die Rechtmäßigkeit seiner Forderung und die Vertrauenswürdigkeit seiner Person. Ganz so, als gebühre es ihm nicht, mehr zu erfahren, als er bereits weiß. Nachdem der Kapitän eine Zeitlang herumgedrückt hat, versucht der Superkargo dessen Anliegen schließlich bündig zu formulieren und antwortet offenbar dem Stand des bis dahin vorliegenden Romankonzeptes entsprechend: *»Sie wollen mich fragen, wohin wir segeln [...] ich weiß es nicht. Ich weiß es noch nicht.«* (Jahnn 1959, 50)

Unter dem Gesichtspunkt dessen, was Jahnn in seinen Vorträgen *Über den Anlaß* und *Der Bühnenautor und das Theater* über den häufig intuitiv verlaufenden Schaffensprozeß seiner Werke verrät, klingt diese Antwort zwar plausibel; aber in den Ohren des Lesers, der diese Äußerungen des Autors nicht kennt, wahrscheinlich so unglaublich wie in denen des Kapitäns: *»Wie soll ich das verstehen?« schob*

Waldemar Strunck ein, »die Schiffspapiere, die Sie verwahren, müssen doch darüber Angaben enthalten.«

Doch ein vollständig ausgearbeitetes Konzept existierte für *Das Holzschiff* offenbar nicht. Wie auch der Text selbst seine Geheimnisse nicht ohne die tätige Mithilfe des Lesers preisgibt. Über die von Strunck erwähnten »Schiffspapiere« sagt Lauffer: *»Sie schweigen sich aus [...] das ist nichts Wunderbares.«* Zumindest nicht für den, dem diese »Papiere« in Gestalt des Romans vorliegen und der sieht, daß die Bedeutung des darin präsentierten Geschehens in der Tat nicht in den Zeilen steht. Sie ergibt sich vielmehr aus der sich aus dem Schaffens- wie dem nachfolgenden Deutungsprozeß allmählich bildenden Bedeutung des Ganzen. Der Superkargo erklärt: *»Ich stehe in Verbindung mit einer Station, einer schwimmenden Station, einem zweiten Schiff. Von dort empfangen ich täglich telegraphisch meine Befehle.«* Zum einen läßt sich diese Äußerung des Superkargos auf die schöpferische Deutung durch den Leser beziehen, zum anderen auf jenes von Jahn beschriebene Phänomen des »Gesamtschwalls«, aus dem sich Satz für Satz die Motivketten des Romans bilden. *»Das ist erstaunlich«, sagte der Kapitän mit erregter Stimme, »es ist unglaubwürdig.«* Denn den meisten Lesern ist ein derart bewußtes aus dem Unbewußten Schaffen, wie es die Äußerung des Superkargos umschreibt, fremd. Für sie gibt es nur bewußtes oder unbewußtes Schaffen; und da sie sich im Gegensatz zu Autoren literarischer Werke ihres Schaffens bewußt zu sein glauben, schaffen sie ihre Deutungen weit mehr aus dem Unbewußten, als es ihrem wissenschaftlichen Anspruch entspricht.

»Sie zweifeln daran?« sagte Georg Lauffer, »dann bin ich, zwar ohne Geständnis, überführt, ruchlos zu sein. Jedes weitere Wort ist zuviel.« Doch vielleicht gelingt es mir mit »Lauffers« Hilfe, von der Richtigkeit meiner Ergebnisse zu überzeugen.

Der Superkargo kommt nochmals auf die Zweifel des Kapitäns an der Existenz jenes den Kurs bestimmenden zweiten Schiffes zu sprechen: *»– Da fällt mir ein, Sie haben vor wenigen Augenblicken bezweifelt, daß ich meine Anweisungen telegraphisch empfangen, von einem Schiff aus, das uns in einem Abstand von einem halben oder ganzen Hundert Kilometer folgt. Ich kann Ihnen keinen physikalisch-mathematischen Beweis für meine Behauptung geben, will es auch nicht. Schließlich müßten Sie mich*

zuvor überführt haben, ein Lügner zu sein, ehe Sie mit Berechtigung meinen Worten mißtrauen.« (Jahnn 1959, 52)

Doch einen sprachlich-literarischen Beweis vermag »Lauffer« durchaus aus dem »Federhalter« zu zaubern: *Er stand auf, trat an einen Schreibtisch, der mit einem großen hölzernen Oberbau ausgestattet war, schloß auf, klappte einen Deckel zurück, zeigte hinein.* In diesem Schreibtisch verschlossen liegen die »Schiffspapiere«, die Jahnn vor fünf- undsechzig Jahren, in einem Haus auf Bornholm wie in der Brücke eines riesenhaften Schiffes sitzend, geleitet von den Impulsen der Seele und des Verstandes, angefertigt hat: *»Hier ist die Apparatur«, sagte er, »es hängen keine Antennen zwischen den Masten, kein Motor zur Erzeugung elektrischer Kraft ist an Bord. Gleichviel. Lesen Sie nur das erste Morgentelegramm.*«

Für Jahnn stand in dem nicht erhaltenen, doch wie es scheint durchaus einmal vorhanden gewesenen Konzept zum *Holzschiff* vermutlich etwas wie: »Gespräch zwischen Kapitän und Superkargo über Kisteninhalt und Reiseziel«. Die Anweisung für Georg Lauffer lautet ein wenig anders: *Er zog einen dünnen Streifen Papier hervor und dolmetschte die Zeichen:*

»Durch den englischen Kanal sollen wir, um den Atlantischen Ozean zu gewinnen.« Was sich auch folgendermaßen umschreiben läßt: *»Durch Das Holzschiff sollen wir, um mit der Niederschrift den Fluß ohne Ufer zu gewinnen.«*

Unter dem Gesichtspunkt eines derart geübten Entsprechungsdenkens ist der in Lauffers Kammer stehende Schreibtisch allerdings keineswegs nur der Jahnnns, sondern auch der unsere; ist der »dünne Streifen Papier«, den Lauffer daraus hervorzieht, zwar in der Tat das Konzept, dem Jahnn bei der künstlerischen Ausarbeitung des Stoffes folgte, aber zugleich auch das Kommando, mit dem wir dem *Holzschiff* deutend den Kurs vorgeben. Nicht zufällig ist in diesem Gespräch zwischen Kapitän und Superkargo und im Zusammenhang mit jenem Befehle aussendenden zweiten Schiff niemals von einer »Zentrale« die Rede. Denn die Zentrale liegt zugleich inner- und außerhalb des *Holzschiffes*. So klärt sich im Text selbst auch niemals, ob die »Zentrale«, von der der Superkargo im Zusammenhang mit den sich von selbst öffnenden Türen spricht, mit dem in der Ferne kreuzenden Schiff identisch ist oder mit dem eratischen Block in der

Mitte des Kielraumes, in dem Gustav den Reeder vermutet. Unter diesem Gesichtspunkt ist, übertragen auf die orgelartige Erscheinung des Schiffes, der »Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel« zwar in der Tat von großer Bedeutung. *Das Holzschiff* liefert mit Motiven wie der »Zentrale« die »Register« des Werkes, doch der Leser übernimmt die Steuerung des »Instrumentes« – mehr oder weniger geschickt –, zieht die vorhandenen Register oder zieht sie nicht und trägt damit zur Entfaltung oder Nichtentfaltung des Gesamtklanges bei.

Eines der in diese Richtung weisenden »Register« ist auch das weißbronzene Rohr, auf das blinder Passagier und Superkargo gegen Ende des Romans auf der Suche nach Ellenas Leichnam stoßen. Auch dieses »Rohr« erklingt, wenn der Leser das entsprechende Register zieht. Seiner Bezeichnung als »Rohr«, seinem Deckel, der Form und dem Material nach, aus dem es besteht, handelt es sich dabei um die sogenannte Rohrflöte (vgl. Abb. 10). An ihr führte Jahnn in den zwanziger Jahren seine akustischen Experimente über das Wesen der Klangfülle durch. Als androgyn-fülliges Register disponierte Jahnn die Rohrflöte überdies mehrfach in der 1925 bis 1931 erbauten und bis heute erhaltenen Orgel der Heinrich-Hertz-Schule. Er beschreibt die Rohrflöte ausführlich in seinem Vortrag *Registernamen und ihr Inhalt*. Hier erfährt der Leser, daß die Rohrflöte ein Grundregister und damit Bestandteil jeder anständigen Orgel ist: *Seiner Konstruktion nach scheint es zu den Gedackten [mit Deckeln versehenen Pfeifentypen] zu gehören, akustisch aber weicht es vom zylindrischen Gedackt ab, denn es besitzt im Hut eingelötet ein offenes Rohr, das sowohl nach außen als nach innen stecken kann, in dem unharmonische Obertöne erzeugt werden, die sich mit dem Grundton zu einer Klangfarbe verschmelzen und ihn hell und hornartig machen.* (Jahnn 1991 I, 564)

Dieses »unharmonische Obertöne« produzierende »Rohr« fehlt der im *Holzschiff* disponierten Rohrflöte zwar, dafür spiegelt ihr androgyn-er Klang vollkommen die Bisexualität des blinden Passagiers Gustav Anias Horn wider, die in der *Niederschrift* voll zum Vorschein kommt. Ihrem auch in der *Monographie über die Rohrflöte* von Jahnn thematisierten androgynen Klangideal entsprechend besteht die Rohrflöte seinen Angaben in *Registernamen und ihr Inhalt* zufolge

denn auch aus *Kupfer und Zinn*, also Bronze, in variabler Legierung und ist ihrer *Form* nach: *zylindrisch*.

Doch ist dies nicht die einzige Bewandtnis, die es mit dem »gedackten« Rohr im Boden des oberen Stockwerkes des Holzschiffes hat. Mit ihrem sich nach unten verjüngenden Pfeifenfuß (vgl. Abb. 11), der unterhalb des scheinbar von Wasser, in Wirklichkeit aber von Wind »umspülten« »Rohrbodens« (das heißt des Pfeifenkerns) beginnt, steckt die Rohrflöte offenbar in der mutmaßlichen »Zentrale« – jener hohlen Wand in der Mitte des Kielraumes, die sich, wie eine Gruppe Kanzellen in der Lade dem Windraum, der Kielraumhälfte anschließt, von der aus Gustav den Reeder zu Beginn des *Holzschiffes* durch ein offenbar in die Wand eingebautes und durch einen geheimnisvollen Mechanismus zu öffnendes »Ventil« verschwinden gesehen haben will. Daß der Reeder nicht der einzige ist, der das »Ventil« im »Kielraum« zu bedienen und die »Musik« erklingen zu lassen weiß, daß vielmehr der blinde Passagier den Vorgang des »Ventilöffnens«, wenn auch mit weit weniger musikalischem Gespür, ebenso perfekt beherrscht, belegt wiederum eine Textstelle aus dem bereits mehrfach zitierten Vortrag *Der Einfluß der Schleifenwindlade auf die Tonbildung der Orgel*. Darin bedient sich Jahn zur Erklärung der pneumatischen Verhältnisse bei der Öffnung des Ton-Ventils eines Vergleichs, der an die Vorgänge bei der Versenkung des Schiffes erinnert: *Der Vorgang des Ventilöffnens ist schon bemerkenswert (Bei Beschreibung aller Vorgänge denke ich selbstverständlich an eine richtig konstruierte Lade!). Ein ungewöhnlich langes und schmales Ventil, dem eine Kanzellenöffnung ähnlicher Form entspricht, verrichtet die Arbeit.* (Jahn 1991 I, 1043)

Was es tut, meint der blinde Passagier im Kielraum des Schiffes beobachtet zu haben. Über sein Erlebnis mit dem Reeder berichtet er: *»Die Wand schob sich zurseite. Es entstand ein schwarzes Loch. Er schritt hinein. Das Plankenwerk schloß sich wieder.«* (Jahn 1959, 36)

Dies ist zwar, wie wir sogleich sehen werden, eine Beschreibung in Unkenntnis der von Jahn beschriebenen technischen Gegebenheiten, aber sie beschreibt exakt die Abfolge des Vorgangs, der sich gegen Ende des Romans unter der Regie des blinden Passagiers wiederholt, nur daß Gustav unter dem Vorwand, den *vielleicht kostbaren Mechanismus* (vgl. Jahn 1959, 236) nicht zerstören zu wollen,

zur »Ventilöffnung« die Bordaußenwand wählt, hinter der weder Kanzellen noch Windraum liegen, sondern der mit Wasser prall gefüllte Raum des Meeres. Über das Ton-Ventil (vgl. Abb. 6) sagt Jahn im Vortrag: *Es bewegt sich auf der einen Seite um ein Geringes, bleibt mit der anderen Schmalkante der Aufschlagsfläche verhaftet, und der gespannte Wind der Windstube strömt durch zwei Dreiecksöffnungen – vergleichbar einem Wasser, das über ein Wehr fällt, durch einen schmalen aber langen Spalt in den Raum einer tiefen Kanzelle. Und hier muß er senkrecht zur Sturzrichtung abfließen.*

Etwas dem eben beschriebenen Vorgang Entsprechendes geschieht auch im Kielraum des Holzschiffes, nachdem der Schiffszimmermann die Anweisung des blinden Passagiers, *ein von ihm bestimmtes Holzstück zu entfernen* (vgl. Jahn 1959, 236), befolgt und die Mannschaft mit vereinten Kräften die dahinter zum Vorschein gekommene *kaum korrodierte Kupfer- oder Bronzeplatte* (vgl. Jahn 1959, 237) durchbrochen hat. *Die Männer horch[en] auf*, als beim Durchbruch der *klingende Scherbenlaut* vernehmbar wird, *wie wenn ein großer Spiegel herabfällt oder zerbricht* (vgl. Jahn 1959, 239). *In der gleichen Sekunde, Gustav glaubte seinen Augen mißtrauen zu müssen, stürzte blank, vergleichbar dem frischen Kamm einer anspringenden Welle, hinter der aufgeschlitzten Holzwand Wasser hervor.*

Statt dem zur Tonbildung notwendigen Wind dringt bei diesem vollendeten Zerstörungswerk lediglich das »Wasser« des sich seines selbst nicht bewußten Schaffens des »blinden Passagiers« ein.

Wer sich, wie Gustav im Hinblick auf das »Instrument« des »Lionel Escott Macfie«, weigert *Das Holzschiff* auf dem musikalischen Weg zu deuten, der für es vorgesehen ist, für den wird das »Instrument«, dessen Klang so »wohltuend und tragend« zu sein vermag, zur tödlichen Falle: *Ein klatschendes Aufschlagen der Flüssigkeit. Der Zimmermann sagte, nachdem das Neue sich an allen vergangen hatte und empfangen worden war mit dem Groll Gefesselter und Betrogener und weiter würgte mit den gewetzten Klauen der tödlichen Überraschung – Klemens Fitte sagte mit leiser Stimme: »Helfen!«, warf sich gegen das flüssige Schwert, preßte seinen Körper mit ganzer Kraft vor den Spalt.* Es wird nichts nutzen, wenn einige den Zerstörern von Jahnns »Schiff« beispringen und dieses, ihm »in einem Abstand« von mehr als einem halben Jahrhundert folgende Werk zu versenken versuchen. Über den Schiffszimmer-

mann heißt es: *Es gelang ihm in kurzer Zeit, den Spalt in der Bohlenwand zu schließen. Aber seine Anstrengung war ganz umsonst. Das Wasser im Kielraum stieg unaufhaltsam. Es mußte sich von unten herauf drücken.* (Jahnn 1959, 240)

Daß jenes Wasser mit dem in die Pfeifen des aus Holz und Metall bestehenden »Schiffes« einströmenden Wind identisch ist, darauf deutet auch jener grundlegende Aufsatz Jahnn's über *Die Orgel und die Mixtur ihres Klanges* hin. Darin erklärt Jahnn, wie man dem Problem des durch große Windmagazine entstehenden gleichmäßig starken Winddruckes auf die Pfeifenreihen verschiedener Register entgegenwirken kann. Diese benötigen zur Tonbildung je nach ihrer Art und Größe einen geringeren oder stärkeren Winddruck: *Um aber wiederum nicht auf den verschieden gespannten Wind im Pfeifenfuße zu verzichten, pflege ich den Wind jeder Pfeife durch in Bronzeplatten gebohrte Löcher streichen zu lassen. Nachdem der Windverbrauch jeder Pfeife innerhalb einer Pfeifenreihe festgestellt ist, kann durch entsprechende Bohrungen dieser Pfeifenreihe ein schwächerer Anblasewind als der, den das Magazin liefert, zugeführt werden.* (Jahnn 1991 I, 452)

Neben der »Ventilöffnung« nimmt die das Schiff versenkende Mannschaft also auch eine »entsprechende Bohrung« in einer der zwischen Kanzellen und Pfeifenstock eingelegten »Bronzeplatten« vor, aus denen, wie es plötzlich wieder scheint, die Metallschicht hinter der hölzernen Innen- oder Außenwand des Schiffes besteht.

2.4 Das Holzschiff – eine Schöpfung zwischen Kultinstrument und Theater

2.4.1 Sichtbare Spuren von Jahnn's Tätigkeit als Bühnenautor

Das Holzschiff bietet dem »Organisten« zum »Spiel« alle Möglichkeiten. Er vermag Jahnn's Werk kraft seiner Deutung neue Stimmen hinzuzufügen oder die werkeigenen Register zu ziehen. Hat er aber für Rohrflöte und Schleiflade nichts übrig, so vermag er *Das Holzschiff* auch auf die Bühne zu bringen, die es neben Schiff und Orgel ist. Im Gegensatz zu den Figuren, die im Schiff weder die Konstruktionselemente einer Orgel noch die Abschnitte der Drehbühne sehen, auf der das Stück ihres Lebens spielt, ist der Interpret in der

Lage, die verschiedenen Bedeutungsebenen des Geschehens einzusehen und es in seiner Vorstellung entsprechend zu inszenieren. Zu dieser Inszenierung bedarf es nicht einmal einer Bühne, die so groß ist, wie Jahnn sie in seinem Vortrag *Der Bühnenautor und das Theater* beschreibt: *Bei dem angegebenen Maaß kann man mit 4 kleinen und 4 großen Sektoren rechnen, die noch beliebig durch Zwischengänge, Treppen aufwärts und abwärts, Versenkungen, ergänzt werden können. Das Ganze reicht bis in den Keller hinab und wird sinnvoll in einem Funktionsplan vereinigt.* (Jahnn 1993, 1076).

Drei Sektoren mit Verbindungstüren in Trenn- und Rückwänden, eine Versenkung, eine Treppe, die in einen der drei Sektoren integriert ist, und ein ins Bühnenbild hängender dunkler Prospekt reichen für die Inszenierung vor dem inneren Auge völlig aus. Für die in den Decksaufbauten befindlichen *Wohn- und Gesellschaftsräume* (vgl. Jahnn 1959, 61) lassen sich die Bühnenabschnitte durch eine mobile Trennwand verkleinern: *Die Abmessungen der Gelasse waren bescheiden.* Um so verwunderlicher ist es, daß die auf Deckshöhe gelegenen »Wohn- und Gesellschaftsräume« dieselben niedrigen Decken wie die offenbar ein beziehungsweise zwei Stockwerke tiefer gelegenen Lade- und Kielräume sie aufweisen. Über die Decken der »Wohn- und Gesellschaftsräume« heißt es: *Die Balkendecken hingen mit schweren Profilen tief herab. Man glaubte mit dem Kopfe anzustoßen.* Über den Kielraum berichtet der blinde Passagier ähnliches: *»Es war ein kaum mannshohes Geschoß, Platz nach überallhin. Holzschotten standen gewinkelt. Tanks und Metallblöcke dem flachen Mittelboden aufgelagert.«* (Jahnn 1959, 33)

Noch mehr ähneln die Kielräume mit ihren tiefhängenden Decken, den raumteilenden Schotts und den dem Boden »aufgelagerten« quaderförmigen »Tanks und Metallblöcken« jedoch den Laderäumen mit ihren ebenfalls »dem flachen Mittelboden aufgelagerten« Holzkisten. Über den Laderaum, den er mit dem Superkargo soeben zur abschließenden Inspektion betreten hat, heißt es aus der Perspektive des blinden Passagiers: *Ein großer niedriger, nur durch ein paar Pfosten unterteilter Raum. Unwillkürlich duckte sich Gustav, um nicht mit dem Kopf gegen Balkenwerk zu stoßen.* (Jahnn 1959, 216)

Mit etwas Phantasie lassen sich die Kisten des Laderaums und die »Tanks und Metallblöcke« des Kielraums auch in die überwiegend

quaderförmigen Möbel der Wohn- und Gesellschafträume verwandeln. Ihre länglich prismatische Form hat den Vorteil, daß sie, je nachdem, von welcher Seite man sie betrachtet, nicht nur »Tank«, »Metallblock« und »Kiste«, sondern auch Ellenas *Bett*, die *Kommode* oder der *Wandschrank* sein können (vgl. Jahnn 1959, 21). Der in der Küche befindliche Herd des Kochs verhehlt ebenfalls kaum seine Herkunft aus der Werkstatt eines orgelbaukundigen Hobbybühnenbildners: *So waren die Türen einfache gradkantige Rechtecke, wie aus einer starken Metallplatte herausgeschnitten.* (Jahnn 1959, 76)

Raffzahns Herd könnte somit aus den Resten der für die Rohrflöte verwendeten Weißbronzeplatte, aus weißer Pappe oder aber dem Papier hergestellt sein, auf dem *Das Holzschiff* geschrieben steht: *Es fehlten auch sonst die Rundungen an den Einzelteilen, mit denen die Industrie Gußstücke dieser Bestimmung auszustatten pflegt. Das Gerät war gleichsam steif und mit Bedacht zu seinem Zweck erstarrt.* Den Zweck bestimmt im Falle des Romans allerdings der Nutzer des »Gerätes«: Reibungslos fügt sich der »Herd« mal in das orgelartige, mal in das bühnenartige Schiffsinnere, das der Leser sich mit etwas Geschick aus den Spielräumen und Requisiten zusammensetzen kann, die *Das Holzschiff* und sein »Erbauer« ihm in den Räumlichkeiten und den darin enthaltenen Gegenständen zur Verfügung stellen. Wer sich aus der Perspektive des blinden Passagiers zu lösen und dessen Rolle bewußt zu spielen vermag, entdeckt schon beim ersten Lese-durchgang die engen Beziehungen zwischen den Räumlichkeiten und Gegenständen des Schiffes; und der »geistige Raum«, an dem die ihn »umrätselnde Phantasie der Seele« Suhrkamps »schrumpfte«, ist in seinen Augen ein überschaubarer Ort, an dem sich eine Tragödie professioneller Verblendung abspielt.

Infolge des zunehmend auf ihm lastenden Verdachtes gewährt der Superkargo dem blinden Passagier gegen Ende des Romans ausnahmsweise einen Blick in den verbotenen Laderaum. Er öffnet *die Tür zum eigentlichen Packraum* (vgl. Jahnn 1959, 216), der, wie sich in dieser Szene herausstellt, keineswegs identisch ist mit dem Raum, in dem am Vorabend die »Meuterei« stattgefunden hat. Vielmehr liegt der »eigentliche Packraum« offenkundig hinter dem, den Gustav gestern für den eigentlichen hielt: *Die Ladung bestand aus gleichmäßig*

großen Kisten, die sich in nichts von den Attrappen des Vorraumes unterschieden.

In diesen erkennt der im Regie(r)werk geübte Leser die Bühnenelemente, die es ihm ermöglichen, jenen fatalen, an eine Lüge grenzenden Irrtum des blinden Passagiers im Hinblick auf die Räume des Schiffes und die vermeintlichen Frachtkisten durch eine entsprechende Inszenierung des Geschehens zu entlarven. Zumal es über die attrappenartigen Kisten im »eigentlichen Packraum« heißt: *Auch die Unterbringung war ähnlich. Nirgendwo waren Kasten übereinandergestapelt. Jeder einzelne hatte seine Stätte auf dem Boden, kleine Abstände zwischen den Stücken. Wie zwischen den »dem Mittelboden aufgelagerten Tanks und Metallblöcken« des »Kielraumes«. Vier lange Reihen, wie ein Stapelplatz von Quadern, machten die Ordnung des Frachtgutes aus. Bequeme Gänge zwischen den einzelnen Abteilungen. Wie zwischen den Worten des Textes, dessen System von Bezügen und Querverweisen sich in der Anordnung der Kisten spiegelt. Das Ganze war eingesponnen in ein Gitterwerk von Latten. Längs und quer und aufrecht weißes mageres Holz. Das in der Finsternis des »eigentlichen Packraumes« leuchtet wie das Papier zwischen den Worten und Zeilen, das dem Leser zur Metapher für die Fülle des Textes geworden ist. Verkreuzungen überreichlich. Die Versteifungen waren stärker und unübersichtlicher, als die Meuterer sie bei den leeren Kisten vorgefunden hatten.*

Für den blinden und tauben Leser ist das weiße Papier hingegen das Symbol für die Leere an Bedeutung. Ebenso wenig wie diese durchschaut er das Schauspiel menschlicher Lüge, das der blinde Passagier zum Besten gibt. Dieses wird am Ende des Romans zwar offensichtlich, als Gustav unter dem Vorwand, die Schottwand im Kielraum öffnen zu wollen, das Schiff versenkt. Dennoch zog bisher kein Deuter in Erwägung, daß die angeblich so unzugängliche Hohlwand im Kielraum identisch mit dem häufig benutzten Treppenhaus des Schiffes sein könnte. Durch dieses gelangt der angehende blinde Passagier auf der Suche nach einem geeigneten Versteck zu Beginn des Romans in den Kielraum. Über den ihn an der Seite seiner Verlobten in den Kielraum führenden Weg berichtet Gustav: *»Wir tasteten uns den Gang entlang. Er führte ins Dunkle, gegen eine Tür, die nur eingeklinkt, nicht verschlossen war.«* (Jahnn 1959, 32)

Da der Raum hinter der Tür stockfinster ist, schickt Gustav Ellena zurück, um die Taschenlampe zu holen, die er später in der Hand des in einem finsternen Raum verschwindenden Reeders wiedererkennen wird. »*Als die Lampe angeknipst war*«, *begann Gustav aufs neue, – wir wagten es erst, Licht zu machen, nachdem die Tür hinter uns zugezogen war – erkannten wir, wir standen in einem breiten Gang, der quer zum Schiff verlief.*«

Wie der Interpretationsspielraum, der sich dem Leser hinter den von links nach rechts verlaufenden Sätzen des *Holzschiffes* auftut: »*Er reichte von der einen Bordaußenwand zur anderen. Wir bemerkten keinerlei Gegenstände in ihm, ringsum nur Holzbalken, hölzerne Planken.*« Obwohl schier unendlich groß, ist der Interpretationsspielraum durch die Worte begrenzt, der »Spielraum« nur für *Das Holzschiff* arrangiert, das sich, wie immer der Leser es auch deutet, auf den »hölzernen Planken« des »breiten Ganges« abspielt. »*Eine Art Raumverschwendung, für die man keine Deutung hat.*« So beurteilt der blinde Passagier die Bühne, auf der er, ohne es zu wissen, steht. Ähnlich aber ergeht es dem Leser zu Beginn der *Holzschiff*-Lektüre, in deren Verlauf sich der »Raum hinter den Dingen« allmählich mit Bedeutung füllt: Erst mit jener, die der Leser selbst im Geschehen sieht, und später möglicherweise auch mit anderen Bedeutungen. Der »breite Gang« vermag sich beispielsweise als der »quer« zu den Kanzellen des »Schiffes« verlaufende Windraum einer Orgel zu entpuppen, aber auch als Sektor jener Drehbühne, auf der das Drama spielt, das *Das Holzschiff* zwar nicht ist, aber in der Vorstellung der Leser zu werden vermag. »*Anfangs glaubten wir, dies sei nun das Ende unseres Vordringens. Wir bewegten uns von der einen Schiffswand zur anderen.*« Hätten Gustav und Ellena auch nur einmal mit den Knöcheln gegen diese »Wand« geklopft, wäre die Tarnung aufgefliegen. Doch es gibt noch andere Merkwürdigkeiten: »*Nahe der Spantenkonstruktion entdeckten wir ein Loch im Fußboden.*« Eine Ventilöffnung im Windraum oder aber die Versenkung, in der der blinde Passagier nun vor unserem inneren Auge mit Ellena verschwindet, wie diese später spurlos in den Eingeweiden des »Schiffes«. Das Geräusch ineinandergreifender Zahnräder wird vernehmbar, daneben die Stimme des blinden Passagiers: »*Eine Stiege führte tiefer. Wir benutzten sie.*« Die Treppe hinabsteigend, kommen er und die Verlobte, verkörpert von uns, hinter der Wand

des benachbarten Spielraumes zum Vorschein. »Ein Raum nahm uns auf, der dem darüberliegenden glich. Er wich nur insofern von ihm ab, als man erkannte, die Spanten begannen sich nach einwärts zu kurven. Zwei Türen führten nach vorn und achtern in irgendwelche Gelasse.« Im Gegensatz zu Gustav und Ellena durchschauen wir die Wand mit der Tür »nach vorn«. Denn sie steht frei an der Rampe: Seht, da sitzen sie in Reih und Glied, fast wie die »Kisten« im »Laderaum«. »Achtern« geht es übrigens hinter die – – Sst! Ich horche auf die Anweisung, die er uns durchs – – in Ordnung! – – »Wir versuchten nicht, einzudringen.« Sage ich mit der Stimme des blinden Passagiers und ahne, daß er samt der Verlobten auf dem »verbotenen« Frachtdeck gelandet ist. »Eine Ahnung zog uns nach dem entgegengesetzten Ende des Ganges. Wir fanden dort wieder ein Loch im Boden« – – Abdunkeln! Weg mit der Tür! Her mit den Kartons! Macht schon! – »eine Stiege darunter, die, zwar schräger als die erste« – ja, rede du nur! – »ins Tiefere leitete.« Licht an! »Wir kletterten nochmals abwärts. Mir schien danach, wir waren auf dem Boden des Schiffes, gerade über dem Kiel.« Gewiß, über dem »Kiel«, wo schwere »Tanks und Metallblöcke dem flachen Mittelboden aufgelagert« sind. Und doch kann man sie mit einem einzigen Fußtritt über die Rampe befördern. Und – Hallo! – Da ist – wenn wir den »Tank« hier mal vorsichtig drehen – doch auch Raffzahns »bronze-ner Herd«, da der »Schrank« von Seite 21, die »Kommode« – Ich glaube, Gustav steht immer noch auf dem Frachtdeck! – Oder das Frachtdeck befindet sich in Wirklichkeit da, wo Gustav den Kielraum vermutet! – Ach was, er steht noch im selben Raum wie zuvor, sie haben doch die Bühne dieses Mal gar nicht gedreht! – Aber vielleicht den Spielraum verschoben, jedenfalls gab es Geräusche, als das Licht – – Schluß jetzt! Diese Diskussion führt zu nichts. Ich schreibe dies schließlich nicht, um das Publikum zu spalten, sondern um dessen Wahrnehmungen in meiner Vorstellung zu einen. Es spielt im Grunde gar keine Rolle, ob Gustav noch im selben Spielraum steht oder in einem anderen. *Das Holzschiff* verfügt ohnehin nur über einen Interpretationsspielraum. Der zwar sieht in den Augen des Lesers nach jedem Durchgang ein wenig anders aus, aber ist doch stets so vorhanden wie die Worte, aus denen das »Schiff« besteht; und so birgt dieses die vielen Räume in sich, die der blinde Passagier darin sieht, und den einen, den wir darin sehen und der die

Räume des blinden Passagiers wie auch die »Treppen« in sich eint. Führen diese ihn beim ersten Gang durch das Schiff in den Kielraum, so scheinen sie ihn am Abend der Meuterei allerdings in den Laderaum zu führen: *Als er zwei Stiegen hinab war, öffnete er eine Tür nach achtern, die, wie er wußte, in eine Art Vorraum führte. Von dort leitete eine zweite Tür in den hinteren Laderaum.* (Jahnn 1959, 191)

Daß die Bezeichnung »hinterer Laderaum« von einer gewissen Willkür geprägt ist, zeigt sich am nächsten Tag, als Gustav und der Superkargo zur gemeinsamen Inspektion des Frachtraumes aufbrechen: *Sie gingen den gleichen Weg wie am Abend der Meuterei.* (Jahnn 1959, 215)

Doch erweist sich der »hintere Laderaum« nun als Vorraum des »eigentlichen Packraumes«; und vom eigentlichen Inhalt der Kisten scheint der blinde Passagier auch nichts mehr wissen zu wollen. Beim Gang durch den »eigentlichen Packraum« läßt er lediglich die Atmosphäre des Raumes auf sich wirken, in der die Realität der Dinge teilweise aufgehoben zu sein scheint: *Gustav verwunderte sich, daß er, trotz des Gewirres weißen, rauh schimmernden Holzes, bei unzureichender Beleuchtung sofort hatte einen Eindruck vom Ausmaß, von der balkenhaften Schwere des Ortes gewinnen können.* (Jahnn 1959, 216)

Tatsächlich blitzt an dieser Stelle deutlich wie nie durch die »balkenhafte Schwere des Ortes« das Weiß des Papiers, auf das *Das Holzschiff* gedruckt ist. *Er suchte vergeblich nach einer Erklärung.* Diese kann schließlich nur der Deuter geben. *Die braunen Begrenzungen waren jedenfalls nach wenigen Minuten der Gewöhnung sehr unwirklich geworden, kaum noch ein deutlicher Hintergrund für die hellen Kisten und Schal-konstruktionen.* Denn der ihrem Papierweiß entsprechende Interpretationsspielraum des *Holzschiffes*, in den hinein die Figuren sich hier offenbar verirrt haben, bietet weit mehr Dingen Raum als dem Schiff. Er ist, was die »balkenhafte Schwere des Ortes« noch aus einer anderen Perspektive erklärt, mit allem gefüllt, was dem Leser *Das Holzschiff* bedeutet, wobei der Text selbst, die Orgel oder das Theater nur drei von zahlreichen zwischen den »Balken« des »Schiffes« angelegten Möglichkeiten sind.

Dennoch wollen wir, um zu zeigen, daß auch das »Schiff« an sich »schweren Kalibers« ist, vorerst noch bei den »werkeigenen Registern« verweilen, die perfekt aufeinander abgestimmt sind und an

vielen Stellen zu einer einzigen Stimme verschmelzen: So sind Orgel und Theater nicht zufällig beide »Instrumente« zur Aufführung von Musik- beziehungsweise Theaterstücken. Entsprechend sind für beide Raumakustik und -ausstattung von nicht unerheblicher Bedeutung. In den *Requisiten des Theaters* erklärt Jahnn unter der Überschrift *Vom Zuschauerraum: Die fetten Putten, männliche und weibliche Karyatiden und der Stuck alten Stils, hatten eine akustische Funktion.* (Jahnn 1993, 1003)

Dies gilt gleichermaßen für Kirchenräume und Orgelgehäuse, deren hölzerne Prospekte jahrhundertlang ähnliche Ornamente und Figuren zierten, vor allem, um den Schall zu reflektieren und den Klang der Werke damit zu beeinflussen. Unter diesem Gesichtspunkt verschmelzen Jahnn's Vorstellungen von Orgelgehäusen und Kirchenräumen gelegentlich mit seinen Vorstellungen vom idealen Theater- und Bühnenraum. Zum Verwechseln ähnlich sieht zum Beispiel der »Festsaal«, der *großartig etwa wie ein Renaissance-Prospekt* (vgl. Jahnn 1993, 1058) sein solle und den Jahnn sich als Bestandteil jeder Bühne wünschte, den Orgelprospekten, die Jahnn als Sachberater kennenlernte. Im Geleitwort zum *Jahrbuch der Freien Akademie der Künste in Hamburg* schreibt er 1958 etwa über die von Hans Scherer, dem Jüngeren, erbaute Tangermünder Orgel, die *unmittelbar vor der Orgel von St. Aegidien in Lübeck* entstanden sei: *Der Renaissance-Prospekt entspricht in der Anlage dem des lübeckischen Werkes, freilich mit einfältigerem Schnitzwerk ausgestattet.* (Jahnn 1991 II, 663)

Für Orgel und Theater gilt allerdings auch gleichermaßen: Der großartigste Prospekt ist wertlos, wenn das Werk dahinter beziehungsweise davor nichts taugt – weil Orgelbauer oder Organist oder Regisseur und Ensemble versagt haben. Die Wahrscheinlichkeit, daß dies geschieht – ein Aspekt seines Berufes als Bühnenautor, den Jahnn in seinem Vortrag *Der Bühnenautor und das Theater* thematisiert –, ist angesichts der Tatsache, daß sich mit dem Theater ein riesiger Apparat des Stückes bemächtigt, leider grundsätzlich groß. Denn dieser Apparat ist träge und schwerfällig, im Gegensatz zur reinen Vorstellungskraft, die in Sekundenschnelle eine perfekte Inszenierung ermöglicht. Zur Inszenierung auf dem Theater sind zahllose Menschen nötig, die entweder mit nur einzelnen Aspekten der Inszenierung befaßt sind oder womöglich in keinerlei Zusammenhang damit

stehen. Die unterschiedlichen Interessen der Menschen am Theater stimmen selten mit dem Interesse des Autors überein, der sein Stück perfekt inszeniert und angemessen interpretiert sehen will. Der erste Satz von *Der Bühnenautor und das Theater* lautet: *Der Bühnenautor ist ein einzelner Mensch.* (Jahnn 1993, 1060)

Diesem gelingt es gewöhnlich nur schwer, seine Interessen gegen die der Institution und die vielen ihr zugehörigen Menschen durchzusetzen: *Das Wort »Theater« hingegen ist polymorph. Es hat verschiedene Inhalte. Es ist das Gebäude und in ihm – abgesehen von zahlreichen Nebenräumen als Garderoben für die Schauspieler, Werkstätten und Gelasse für die Technik –: der Zuschauerraum und die Bühne. Es ist aber auch die Zahl der Zuschauer (wir sagen nicht Zuhörer) selber und vor allem die große Bevölkerung hinter dem Vorhang: der Intendant (wir sagen nicht mehr Schauspieldirektor), die Regisseure, der Dramaturg, die Schauspieler, die Bühnenbildner, Maler, Handwerker, Beleuchter, Inspizienten, Souffleusen, Bühnenarbeiter, Heizer und Garderobenfrauen.*

Das Gebäude und die darin beschäftigten Menschen müssen bezahlt werden und die dafür nötigen staatlichen Subventionen durch das Theaterprogramm und die Besucherzahlen gerechtfertigt sein – und zwar für den Staat als Geldgeber und nicht für den Bühnenautor. Die Zugeständnisse des Theaters an Publikum und Kritik sind denn auch grundsätzlich größer als die des Bühnenautors. Jahnn bemerkt bei seiner Aufzählung der zum Theater gehörigen Bereiche: *Schließlich muß man das Auswärtige Amt des Theaters, den Kritiker, nennen und die gespenstigen Schatten des vielarmigen Polypen Zensur.* Einer dieser Arme ist die öffentliche Meinung, die darüber herrscht, was als Kunst des Dramas gelten kann. Ein Arm ist die Theaterleitung, die im Sinne ihrer Geldgeber auf gute Kritiken bedacht ist, und ein Arm ist der Regisseur, der dem Autor theoretisch zwar am nächsten steht, praktisch aber an die Weisungen der Leitung gebunden ist wie der Superkargo an die der Zentrale; und um den Bedürfnissen der Leitung wie auch denen der Schauspieler und des Publikums gerecht zu werden, nimmt der Regisseur fast immer Streichungen und Änderungen am Text des Autors vor.

Seine Interessen als Autor ordnete Jahnn zähneknirsch den den der Regisseure und Theater unter, auf deren Bühnen Stücke von ihm zur Aufführung kamen. Nur einmal gelang es ihm, sich als Autor

zum Vorgesetzten des Regisseurs zu machen, den er persönlich mit der »Verfrachtung« der wie immer überaus gefährdeten »Ladung« eines seiner Stücke beauftragte. Der im Frühjahr 1928 von ihm berufene »Frachtbegleiter« trug den Namen Gustaf Gründgens. Von dessen Zusammenarbeit mit Jahn ist in *Der Bühnenautor und das Theater* die Rede. *Zuvor aber möchte ich doch erklären, daß meine Erfahrungen mit dem Theater nicht sehr umfassend sind.* Denn Jahnns Stücke wurden zu dessen Lebzeiten zwar fast alle aufgeführt, meist aber erst Jahre nach der Veröffentlichung und ebenso zeitraubenden wie zähen Verhandlungen mit Regisseuren und Intendanten. *Als Ausgleich dafür hatte ich Begegnungen mit Menschen vom Bau, wie man sagt, deren Namen weitgehend bekannt sind, die also, um in der Fachsprache zu bleiben: eine Rolle spielen.* Und zwar keineswegs nur auf dem Theater, sondern auch in Jahnns Leben und daher, wie sich zeigen wird, auch in seinem literarischen Werk. *Sie werden verstehen, daß persönliche Eindrücke hier notwendigerweise skizzenhaft, ja anekdotenhaft bleiben müssen.* Doch eben diese Skizzen- und Anekdotenhaftigkeit der Schilderung macht die Parallelen zwischen Lebens- und Werk-Episode deutlich: *Beginnen wir mit Gustaf Gründgens. Ich lernte ihn kennen, als er noch sehr jung und ein kleiner Schauspieler unter Erich Ziegel an den Hamburger Kammerspielen war. Ich hatte damals ein Drama geschrieben: »Der Arzt, sein Weib, sein Sohn«, das niemand verlegen wollte, weshalb ich es in meinem eigenen Musikverlag Ugrino drucken ließ.* (Jahn 1993, 1061)

Inhaltlich ist dieses dritte veröffentlichte Drama nicht weniger brisant als das Stück *Pastor Ephraim Magnus* oder Jahnns *Medea*, die ihm 1926 den bisher größten Bühnenerfolg bescherte. Diesen wiederholen zu können, hoffte Jahn mit dem bereits 1922 erschienenen Drama *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn*, das er den Hamburger Regisseuren vergeblich anpries: *Erich Ziegel, dem ich ein Exemplar aushändigte, wollte das Werk unter seiner Verantwortung nicht auf die Bühne bringen. So beschloß ich denn, mich in eigener Sache selber zum Theaterdirektor zu machen. Ich mietete die Kammerspiele.* Ensemble und Ausstattung waren in der Miete jedoch nicht inbegriffen. Wie der Reeder vor der Ausfahrt des Holzschiffes stand Jahn also vor der Aufgabe, eine geeignete »Mannschaft« für die »Reise ins Unbekannte« zu heuern und einige emsige Handwerker, die ein Bühnenbild nach den Plänen des »Intendanten« schufen: *Freunde von mir verfertigten eine Anzahl schwarz*

angestrichener großer Prismen, die, von Szene zu Szene gegeneinander verschoben, unterschiedlich geformte Räume bildend, den jeweiligen Ort in expressionistischer Weise ausdrückten. Ihre Spuren hinterließen die selbstgebastelten »Prismen« noch sieben Jahre später in den Frachtkisten des Holzschiffes. Doch wie der Reeder vor der Ausfahrt seines Schiffes kam auch der selbsternannte Theaterdirektor Jahnn bei der Inszenierung nicht ohne professionelle Hilfe aus: *Da ich kein Regisseur bin und auch damals nicht so hochmütig war, mir einzubilden, daß ich einer sei oder einer aus mir werden könnte, verpflichtete ich zu diesem Zwecke Gustaf Gründgens, der, gegen ein entsprechend niedriges Honorar erst einmal die Schauspieler auswählte (darunter 2 Gymnasiasten, die, das erwies sich später, meisterhaft spielten) – und dann mit unermüdlichem Eifer das Stück einstudierte.* Ähnliches tut auch der offenbar vom Reeder zur Auswahl der Crew engagierte Superkargo zu Beginn des Romans: *Jeder einzelne der Besatzung war vom Superkargo einer Begutachtung unterzogen worden.* (Jahnn 1959, 17)

Daß Jahnn trotz Gründgens' tätiger Hilfe wie mit vielen seiner Aktionen auch mit dieser Schiffbruch erlitt, wundert *Holzschiff*-Kenner kaum; und wie im Roman war auch in der Realität des Jahres 1928 nicht der »Frachtbegleiter« für das Desaster verantwortlich. Vielmehr setzte Gründgens sich so vorbildlich für die Inszenierung ein, daß Jahnn die Zusammenarbeit mehrfach zu wiederholen versuchte. Zumal Gründgens sich bald schon vom »kleinen Schauspieler« zum anerkannten Regisseur mauserte und Jahnn hoffte, ein wenig vom Ruhm des Film- und Theaterstars profitieren zu können. Als Gründgens, der eben mit Begeisterung den ersten Teil des *Perrudja* gelesen hatte, Jahnn per Post fragte, ob er etwas für ihn tun könne, zögerte Jahnn nicht, Gründgens ein weiteres gemeinsames Projekt vorzuschlagen. Den Boden dafür bereitet er am 15. Januar 1933 zunächst mit einem Hinweis auf die berufliche Notlage, in der er sich nach der Publikation des *Perrudja* befand: *Ich habe mir sehr große Mühe gegeben, die beiden nächsten Bände des Romanes fertig zu stellen. Aber der Kampf mit dem Geld hat mich bis jetzt gehindert, das schöne Ziel zu erreichen.* Daß Jahnn dieses Ziel sein Lebtag nicht erreichen sollte, dürfte auch an der mangelnden Aussicht auf eine erfolgreiche Vermarktung des Werkes gelegen haben, dessen erster Teil sich zu Beginn der dreißiger Jahre eher schlecht verkauft hatte. Statt des zweiten Teils

von *Perrudja* schickte Jahnn also *Das Holzschiff* auf die Reise. Mit diesem rechnete er sich offenbar größere Erfolgchancen aus. Zumal *Das Holzschiff* im Frühstadium der Planung sein Ziel noch nicht in Gestalt eines Romans, sondern eines Drehbuchs erreichen sollte, bei dessen Verfilmung Jahnn mit Gründgens zusammenzuarbeiten hoffte. Drei Möglichkeiten der Soforthilfe schlägt Jahnn Gründgens am 15. Januar 1933 vor: Gründgens möge ihm in Berlin eine Aufführungsmöglichkeit für den 1931 erschienenen *Neuen Lübecker Totentanz* beschaffen oder zu Jahnn's Gunsten auf das für die Verleihung des Lessingpreises zuständige Komitee Einfluß nehmen oder aber Jahnn bei der Realisierung eines Filmprojektes behilflich sein: *Ich habe einen hervorragenden Filmstoff entdeckt. [...] Und habe nun den Wunsch, diesen Stoff selbst zu bearbeiten, nicht etwa als Regisseur, sondern als der Mann vom Drehbuch.* Womit er auf die bereits fünf Jahre zurückliegende Zusammenarbeit mit Gründgens in Hamburg anspielt. *Ich möchte mit der Sache nicht eher beginnen, als bis die Verwirklichung des Films nach allen Seiten hin gesichert wäre, weil ich mir den Luxus nutzloser Arbeit nicht leisten kann.* Im Gegensatz zum Jahr 1928, als die Glaubensgemeinde Ugrino noch für die Kosten der Inszenierung von *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* aufkam, war Jahnn 1933 finanziell auf sich gestellt. *Ich würde sehr gerne mit Ihnen hierüber sprechen. Es würde auch für Sie meines Erachtens eine beispiellos schöne Aufgabe sein.* Worin genau diese bestehen sollte, darüber äußert Jahnn sich in diesem Schreiben an Gründgens nicht und tat es auch in zukünftigen nicht. Denn trotz des guten Kontaktes zu Gründgens gelang es ihm nicht, diesen mit in das noch nicht gebaute Holzschiff zu holen. Auch zu einer Aufführung des *Neuen Lübecker Totentanzes* in Berlin und zur Auszeichnung mit dem Lessingpreis konnte Gründgens Jahnn damals nicht verhelfen. Die drei Monate später an die Macht kommenden Nationalsozialisten schätzten Jahnn's Werke nicht. Gründgens hingegen wurde zwar heftig von ihnen umworben, aber 1934 von Göring zum Intendanten des Staatlichen Schauspielhauses in Berlin berufen. An ein Filmprojekt – und gar mit einem mißliebigen Drehbuchautor – war für Gründgens daher nicht mehr zu denken. Erst 1956, kurz bevor Jahnn's Werk schließlich des Lessingpreises für würdig befunden wurde, inszenierte Gründgens, der inzwischen die Intendanz des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg übernommen hatte,

ein zweites Mal eines von Jahnns Dramen: das ausnahmsweise im Suhrkamp Verlag erschienene Stück *Thomas Chatterton*.

Gleichwohl trug Gründgens in den dreißiger und vierziger Jahren maßgeblich zur Entstehung der Romantrilogie *Fluß ohne Ufer* bei. Nicht nur, indem das scheiternde Filmprojekt Jahnns dazu bewog, *Das Holzschiff* in einen Roman zu verwandeln, vor allem auch Gründgens Bekanntschaft mit hochrangigen Vertretern des NS-Regimes ist es zu verdanken, daß Jahnns die Nazi-Herrschaft überlebte und das Werk in dieser Zeit schreiben konnte. Uwe Schweikert beurteilt die historische Situation folgendermaßen: *Nicht zuletzt war es Gründgens, der seine schützende Hand über Jahnns hielt. Er verbürgte sich bei der Schriftstumsstelle des Propagandaministeriums für Jahnns. Mit seiner Protektion hat sich der Payne Verlag [bei dem Jahnns seit 1940 mit *Fluß ohne Ufer* unter Vertrag stand] die Druck- und Papierbewilligung für das »Holzschiff« verschafft.* (Schweikert 1986, 994)

Der Kontakt zu Gründgens und anderen Kunst- und Kulturschaffenden, die von den Nationalsozialisten anerkannt wurden, schützte Jahnns vor dem Schlimmsten. Daß er dieses Schutzes bedurfte, bekam er drei Monate nach dem Brief an Gründgens zu spüren. Bereits kurz nach der letzten Reichstagswahl führte Hitlers Staatspolizei erste einschüchternde Hausdurchsuchungen durch. Daß eine davon im Hause Jahnns stattfand, geht aus einem Schreiben hervor, das Jahnns zwei Tage später, am 19. März 1933, an das Polizeipräsidium in Altona richtete:

Sehr geehrte Herren,

*am Freitag, den 17. März abends etwa zwischen 21 1/2 und 22 3/4 Uhr fand in meinem Hause, Blankenese, Hirschpark, eine Haussuchung statt. Sie wurde vorgenommen durch 4 Hilfspolizeibeamte. Zum damaligen Zeitpunkt konnte Jahnns das Verhältnis der Sonderpolizei zur normalen Polizei noch nicht einschätzen. An eine Anzeige war daher nicht zu denken. Es blieb Jahnns nichts übrig, als den Vorgang aktenkundig zu machen und den Bericht dazu zu nutzen, jeglichen Verdacht von sich zu weisen. Diskret auf die Bürgerlichkeit seiner Familienverhältnisse verweisend, teilt Jahnns mit: *Ich selbst war nicht im Hause, sondern nur Frau Harms und meine beiden kleinen Kinder.* Gegenüber seiner Schwägerin Sibylle Harms hatten die vier Männer offenbar behauptet, beim Polizeipräsidium Altona läge eine Anzeige gegen*

Jahnn vor: *Als Anlaß zu der Haussuchung wurde auf Befragen von der Polizeistelle Altona-Blankenese angegeben, daß eine Anzeige gegen mich erstattet worden wäre, weil in letzter Zeit eine größere Anzahl Kisten und Pakete ins Haus geschafft worden wären.*

Der nüchterne Tonfall, in dem Jahnn dies vorträgt, läßt kaum ahnen, wie sehr ihn die Verdächtigungen der Beamten beunruhigten. Doch die Frachtkisten des zwei Jahre später entstandenen *Holzschiffes*, die den Reeder von Beginn an ins Zwielficht rücken, sprechen eine andere Sprache. In den geheimnisvollen Umständen der Schiffsreise und den daraus resultierenden Verdächtigungen des Reeders, die schon von den Zollbeamten im Hafen geäußert werden, finden sich die Spuren des historischen Ereignisses: *Die Hilfspolizeibeamten erklärten, daß die Vermutung gegeben wäre, in diesen Kisten und Paketen könnten sich verdächtige Inhalte befunden haben.* Wie der Superkargo, an dem der Verdacht nach dem Verschwinden Ellenas schließlich hängenbleibt und der, wie es heißt, *an seiner Rechtfertigung arbeitete* (vgl. Jahnn 1959, 185), tat Jahnn dies am 19. März 1933 auch im Hinblick auf die »Kisten und Pakete«, die man in seinem Haus verschwinden gesehen haben wollte: *Dem gegenüber bekundete Frau Harms, daß in letzter Zeit Kisten und Pakete, mit einer Ausnahme, nicht bei uns ins Haus gebracht worden wären. Ich möchte diese Angabe bestätigen, jedoch mit der Einschränkung, daß der Begriff der letzten Zeit von uns so gefaßt wurde, daß die Zeit seit der Ernennung Herrn Hitlers zum Reichskanzler gemeint war.* Denn wie sich zeigt, hoffte Jahnn durch diese nachträgliche Ergänzung den Verdacht gegen ihn entkräften und zukünftige Durchsuchungen oder gar Schlimmeres verhindern zu können. Listig räumt er ein: *Im November oder Dezember vorigen Jahres allerdings ist bei mir ein Lastwagen vorgefahren, von dem Pakete mit Büchern abgeladen wurden.* Doch nicht etwa um Exemplare seiner von der Kritik bedrohten literarischen Werke handelte es sich bei diesen »Paketen mit Büchern«: *Sie enthielten die Gesamtausgaben der musikalischen Werke Samuel Scheidts und Dietrich Buxtehudes, also der beiden größten protestantischen Kirchenmusiker neben Johann Sebastian Bach; Orgelwerke Vincent Lübecks, das Tabulaturbuch Arnolt Schlicks, sowie Büromaterial zu meiner Benutzung.* Geschickt nutzt Jahnn drei weitere verdächtige Kisten, um seine Rolle als Pfleger deutscher Musik- und Kirchenkultur zu betonen: *Weiter möchte ich erwähnen, daß die in meinem Hause aufgestellte*

*Kammerorgel Walcker-Jahnn Ende Dezember vorigen Jahres in drei großen Kisten verpackt nach Elberfeld-Barmen zum dortigen Heinrich-Schützfest gesandt wurde, von wo sie in der zweiten Januarwoche wieder zurückkam. Über die Anwürfe jener »Hilfspolizeibeamten« scheinbar vollkommen erhaben, stellt Jahnn abschließend fest: *Einzig diese beiden Transporte könnten der Anlaß zu einer Verdächtigung oder Denunziation gewesen sein.**

Doch sind die »Kisten und Pakete« nicht der einzige Bezug, den das Schreiben vom 19. März 1933 zum Geschehen des *Holzschiffes* aufweist. Die Aufzählung der in seinem Haus beschlagnahmten Gegenstände verrät dem aufmerksamen Leser, warum der Superkargo »keine Pistole« bei sich trägt (vgl. Jahnn 1959, 58), obwohl er einen Angriff offenbar von Anfang an befürchtet: *Beschlagnahmt wurden bei mir, nach Aussage der Polizeistelle Altona-Blankenese, eine Postkarte, enthaltend eine Einladung, die offenbar meinem Papierkorb entnommen worden ist, möglicherweise aus meiner Dokumentenmappe ein Waffenschein, lautend auf den Namen Gottlieb Harms; drittens eine Pistole, der Frau Harms gehörend, die seinerzeit rechtmäßig auf Waffenschein erworben wurde.* Um jeglichen Verdacht auf einen Mißbrauch der Waffe auszuräumen, weist Jahnn sie als die des Verstorbenen aus und gibt kurz darauf die Ursache ihres Erwerbs an: *Die Waffe wurde beschafft, als wir gemeinsam ein einsam gelegenes Landhaus in Dibbersen, Kreis Harburg bewohnten und verschiedentlich Einbrüchen ausgesetzt waren.* Am Ende seines Schreibens fordert Jahnn schließlich nicht nur die beschlagnahmten Gegenstände einschließlich der »Pistole« zurück, die er im Ernstfall immerhin gut hätte gebrauchen können, sondern kündigt auch selbstbewußt zukünftige Kisten- und Pakettransporte an: *So erscheint in den nächsten Wochen der 4. Band der Samuel-Scheidt-Gesamtausgabe, der 39 Motteten enthält, herausgegeben von Landeskirchenrat Dr. Mahrenholz.*

Mit der Bezugnahme auf den anerkannten Musikwissenschaftler und Theologen Christhard Mahrenholz hebt Jahnn die Seriösität seiner kulturellen Unternehmungen hervor, eine Praxis, die sich in seinem Briefwechsel mehrfach nachweisen läßt und die wahrscheinlich maßgeblich dazu beitrug, ihn vor dem Zugriff der Staatsgewalt zu schützen. Sein immer schwieriger werdendes Berufsleben vermochten solche Maßnahmen allerdings kaum zu erleichtern. Nach dem

Scheitern des anvisierten Filmprojekts stellte Jahnn die Pläne für das besagte Drehbuch zunächst zurück und versuchte mit dem 1933 geschriebenen Drama *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* einen Bühnenerfolg zu erzielen. Doch es gelang ihm weder, das Stück in Deutschland zu publizieren, noch es dort oder anderswo auf die Bühne zu bringen. Neben der Arbeit an diesem Werk betrieb Jahnn in den Jahren 33/34 intensive Vorbereitungen zur Flucht. Auf Bornholm war Jahnn noch bis ins Jahr 1935 mit den *Bornholmer Aufzeichnungen* beschäftigt, jenem im Nachlaß erschienenen Tagebuchfragment, das er ursprünglich anstelle des *Holzschiffes* publizieren wollte und das eine Art Vorskizze zur *Niederschrift* ist. Erst als Jahnn Mitte des Jahres 1935 erkannte, daß es für einen tagebuchartigen Text wie die *Bornholmer Aufzeichnungen* keinerlei Publikationsmöglichkeit gab, wandte er sich erneut dem Drehbuchprojekt zu. Innerhalb kurzer Zeit mutierte dieses zum Romanprojekt und geriet ihm in der bis Mai 1936 währenden, etwa achtmonatigen Zeit der *Niederschrift* zu einem ebenso komplexen wie spannenden Kriminalroman mit idealem Publikationsumfang. Seinen Plan, aus dem *Holzschiff* eines – wie er wahrscheinlich hoffte – baldigen Tages ein Drehbuch zu machen, behielt Jahnn während der *Niederschrift* bei und bewarb das Werk damit vorab auch beim S. Fischer Verlag. In einem Brief vom 22. Januar 1936 an Suhrkamp spricht Jahnn über *Das Holzschiff* stolz als einer »Arbeit von großem Wert« (vgl. Schweikert 1986, 968) und schreibt: *Daneben aber dürfte ein Vorteil bestehen, der meinen bisherigen Arbeiten gefehlt hat, es kann so etwas wie ein Schlager werden. Der Stoff ist zudem für einen Film von höchster Brauchbarkeit.* In diesem Schreiben stellt sich überdies heraus, daß Jahnn Gründgens für das Filmprojekt in der Rolle einer der Figuren sah: *Übrigens, auch dies ohne Vorbedacht, es findet sich eine Rolle darin, die für Gründgens wie zugeschnitten ist.* Welchen Part Jahnn für Gründgens vorsah, bleibt ungeklärt. Obwohl der blinde Passagier Gründgens' Vornamen trägt, sah Jahnn den Star wahrscheinlich für die Rolle des Superkargos vor. Darauf deutet nicht nur Gründgens' damals schon fortgeschrittenes Alter von siebenunddreißig Jahren hin. Die Figur des Superkargos weist überdies eine gewisse Ähnlichkeit mit der des »Schränkers« auf, dem von Gründgens glänzend gespielten Ganovenboss in Fritz Langs *M – eine Stadt sucht einen Mörder*. Von diesem Film war Jahnn so begeistert,

daß er – einer mir persönlich zur Verfügung stehenden Information seines Pflegesohnes Yngve Jan Trede zufolge – noch Jahrzehnte später darüber sprach. Offenbar haben sowohl das Thema des Films als auch die darin vorherrschende Bühnenatmosphäre nachhaltigen Eindruck in Jahnn hinterlassen.

2.4.2 Weshalb Jahnn für *Das Holzschiff* ebenso schwer einen Verleger fand wie einen Regisseur für seine Stücke

Tatsächlich eignet sich *Das Holzschiff* hervorragend für eine filmische oder dramatische Bearbeitung. Der Roman ist jedoch so geschrieben, daß eine Inszenierung des Geschehens auch in der Vorstellung des Lesers möglich ist. Hierzu bedarf es allerdings dessen Bereitschaft, sich beim Lesen aus dem Akt bildlicher Vorstellung zu lösen und mehr zu sehen als die Figuren, aus deren Sicht das Geschehen geschildert wird. Ansonsten gewinnt der Leser schon vom ersten Satz den Eindruck, daß *Das Holzschiff* unvollendet ist: *Wie wenn es aus dem Nebel gekommen wäre, so wurde das schöne Schiff plötzlich sichtbar.*

Wir sehen darin den vieldeutigen Text, der das »Schiff« unter anderem ist und dessen Zeilen uns beim Aufschlagen des Buches wie Pechfugen zwischen Holzplanken aus dem Nebelweiß des Papiers entgegentreten. Andere aber könnten vor dem inneren Auge nur ein Schiff sehen, dessen Schönheit nicht faßbar ist. Es könnte sie stören, daß nicht definitiv gesagt wird, woher das Schiff gekommen ist. *Mit dem breiten gelbbraunen, durch schwarze Pechfugen gegliederten Bug und der starren Ordnung der drei Masten, den ausladenden Rahen und dem Strichwerk der Wanten und Takelage.* Während sich beim Lesen dieses zweiten Satzes vor unserem inneren Auge die Zeilenzwischenräume »gelbbraun« färben, die »drei Masten« sich in die drei Teile der Trilogie verwandeln und das »Strichwerk der Wanten und Takelage« in das Geflecht motivischer Entsprechungen, hat der Uneingeweihte nur ein holzschnittartiges Bild vor Augen, das verhältnismäßig nichtssagend wirkt: *Die roten Segel waren eingerollt und an den Rundhölzern verschnürt.* Entsprechend schwerfällig erscheinen ihm möglicherweise die zur Beschreibung gewählten Worte. *Zwei kleine Schleppdampfer, hinten und vorn dem Schiff vertäut, brachten es an die Kai-mauer.*

Es ist zwar unwahrscheinlich, daß der Eindruck einer schwerfälligen Sprache sich schon beim Lesen des ersten Absatzes aufdrängt, doch nach einigen Passagen inneren Monologs des blinden Passagiers vermag sich der Leser durchaus so überfordert zu fühlen wie Suhrkamp, der im Namen des Lektorats bemerkte: *Uns fällt an dem Manuskript außerdem die große Umständlichkeit des Vortrags überall dort auf, wo er nichts mit naturalistischen oder märchenhaften Realitäten zu tun hat. Es ist dann, als würde nach Realität gesucht.* (Vgl. Schweikert 1986, 973) Daß es seine Aufgabe sein könnte, die »gesuchte Realität« zu finden, kam Suhrkamp offenbar nicht in den Sinn. So sah er auch nicht, daß Jahn seinen Beitrag zur Textkonstitution längst geleistet hatte und nicht mehr tun konnte als ihn dem Leser, mithin Suhrkamp, zur Deutung zu überlassen.

Darauf, daß Jahn *Das Holzschiff* als semantisches Ganzes vor Augen hatte, weist auch eine Äußerung hin, die sich in einem Brief vom 15. Juli 1936 an Muschg findet. Mit Muschg, den er 1932 kennengelernt hatte, als dieser Privatdozent der Universität Zürich war und eine Publikation zu Jahns Werk plante, stand Jahn zu Beginn des Aufenthaltes auf Bornholm in regem Briefkontakt. Im Jahr 1933/34, als Jahn mit seiner Frau Zuflucht in Basel fand, wo Muschg und dessen Frau dem Paar eine Wohnung zur Verfügung stellten, wurde die Bekanntschaft zwischen dem Schriftsteller und dem Literaturwissenschaftler zur Freundschaft. Besiegelt wurde sie von Muschg durch eine großzügige, ursprünglich als Darlehen gedachte Geldspende, die Jahn den Kauf des Bornholmer Hofes ermöglichte.

Muschgs Großzügigkeit beschämte Jahn in der Folge um so mehr, je weniger es ihm gelang, seine Existenz als Landwirt zu sichern und Anerkennung als Schriftsteller zu finden. Im Brief vom 15. Juli 1936 klagt Jahn gegenüber Muschg: *Ich werde mit dem Laster meines Lebens nicht fertig.* Muschg war, wie er Jahn zuletzt freudig mitgeteilt hatte, soeben zum ordentlichen Professor der Universität Basel berufen worden. Der Karriereschritt vergegenwärtigte Jahn vermutlich schmerzhaft den eigenen beruflichen Mißerfolg: *Es ist meine Schuld, daß ich nicht in geordneten Verhältnissen stehe. Ich leide unsäglich unter dem Kampf, den ich täglich aufs neue beginnen muß. Ich ringe jetzt schon um einzelne Worte.* Daß Jahn fürchtete, neben dem täglichen Überlebenskampf in dem um die geeigneten Worte auch noch zu versagen,

geht aus dem nächsten Satz hervor, der motivisch an den ersten Satz des *Holzschiffes* anknüpft: *Oft geht mir der Sinn eines bis dahin zuverlässigen Satzes wie im Nebel verloren.* Mühsam mußte Jahnn ihn in Gestalt eines neuen, das »Schiff« klarer umreißenen Satzes wieder aus dem »Nebel« der Gedanken herausarbeiten. Doch wenn er selbst das »Schiff« dann deutlich vor Augen hatte, es gab keine Sicherheit, daß auch der Leser es so sehen würde. *Ich weiß nicht, wie lange ich es aushalten soll, keinen ehrbaren Beruf zu haben. Ich arbeite täglich am Holzschiff.* Die einzige Anerkennung dafür erhielt Jahnn von Freunden wie Muschg, der noch ehe er *Das Holzschiff* gelesen hatte, überzeugt davon war, daß Jahnn damit ein großartiges Werk geschaffen hatte. Er versicherte Jahnn, im Falle eines Scheiterns der Verhandlungen mit Fischer bei der Publikation behilflich zu sein. Bezugnehmend darauf schreibt Jahnn: *Du hast mir soviel Tröstliches dazu geschrieben, es haben sich mir dadurch Aussichten eröffnet.*

Wie aus einem Brief Jahnn's vom 18. und 19. Juni 1936 an Kárász hervorgeht, hatte Muschg sogar einen überaus konkreten Vorschlag gemacht, wie infolge einer Absage Fischers mit dem *Holzschiff* zu verfahren sei. Jahnn berichtet: *Also er will mit mir durch dick und dünn gehen. Ob in Deutschland jemand zu mir steht, erscheint ihm schon fast gleichgültig. Dennoch rät er, mit Fischer bis ans bittere Ende zu warten.* Dem S. Fischer Verlag wollte Muschg *Das Holzschiff* auf raffinierte Weise nachträglich schmackhaft machen: *Und zwar soll es auf folgende Weise ermöglicht werden: Zum Frühjahr 1937 bringt sein Buch-Klub das Holzschiff, 2000 Exemplare, Preis 4,50 fr.*

Bei besagtem »Buch-Klub« handelt es sich um die »Schweizer Bücherfreunde«, deren beratender Redakteur Muschg damals war. Entsprechend groß war sein Einfluß auf das Verlagsprogramm der »Bücherfreunde« (vgl. Anmerkung der Herausgeber zum Brief an Muschg vom 3. Juni 1936). Weiter schwärmt Jahnn: *Gleichzeitig Vorabdruck in der Frankfurter Zeitung (M. ist Mitarbeiter + Professor in Basel). Ich erhalte 800 fr. Sollte dann Fischer nicht wollen oder können, kommt das Holzschiff in der Schweiz in den freien Handel.* Und hätte das »schöne Ziel« der Publikation erreicht.

Am 15. Juli 1936 in weitaus gedrückterer Stimmung, gibt Jahnn Muschg hingegen zu bedenken: *Plötzlich ist mir mit Schrecken eingefallen, daß Du das Werk garnicht kennst. Vielleicht ist alles, was ich mir davon*

verspreche auf der Seite der Selbsttäuschung. Über die anstrengenden Korrekturarbeiten berichtet er kurz darauf: Diese vielen Stunden, in denen ich überwältigt kaum einen Gedanken fassen kann. Und wenn ich ihn halte, hat er weitverzweigte Wurzeln. Und indem ich der einen nachgrabe, verschüttet sich mir die andere. Dann baue ich ein Ungeheuer an Satz, streiche aus, zerlege, versuche neue Worte.

Angesichts der Tatsache, daß Jahn im »Holzschiff« einen derart multifunktionalen geistigen Gegenstand schuf, wie er sich uns in den letzten Kapiteln präsentierte, erscheint das von ihm beschriebene fortwährende mühselige Einfangen und Festhalten verschiedener semantischer Aspekte des Geschehens allerdings gerechtfertigt. *Manchmal zerreißt der Nebel, manchmal legt er sich noch schwerer über den Sinn.* Manchmal gelang es Jahn, ein weiteres bedeutendes »Detail« des »Schiffes« aus dem »Nebel« des »Gesamtswalls« herauszuarbeiten, manchmal mußte er die Suche nach den Worten, die das »Schiff« in allen Dimensionen seiner Bedeutung beschreiben, von Neuem beginnen.

Davon, daß es Jahn gelungen war, dem Leser *Das Holzschiff* in semantischer Klarheit zu präsentieren, war Muschg nach der Lektüre in der Tat nicht mehr so überzeugt wie zuvor. Nachdem Jahn ihm das Typoskript am 7. November 1936 zugesandt hatte, hüllte auch er sich zunächst in wochenlanges Schweigen. Seine Meinung über *Das Holzschiff* äußerte er erst auf ein aufrüttelndes Schreiben Jahns vom 4. Dezember 1936 hin. Darin verlieh dieser, der inzwischen Suhrkamps Absage erhalten hatte, nochmals seiner Furcht vor Muschgs Urteil Ausdruck und legte ihm zur Kenntnisnahme das Original von Suhrkamps Schreiben bei. Gleichwohl bemühte sich Jahn, Muschg gegenüber die Fassung zu bewahren. Im Hinblick auf Suhrkamps Schreiben verkündet er stolz: *Getroffen hat mich eigentlich nur ein einziger Satz, in dem von der großen Umständlichkeit des Vortrages gesprochen wird. Ich wurde damit auf die vielen Tage und Wochen verzehrender Arbeit hingewiesen.* Mit diesem Hinweis auf die »verzehrende Arbeit«, über die er sich Muschg gegenüber so vertrauensvoll geäußert hatte, hoffte Jahn offenbar, diesen zu einem differenzierteren Urteil über das Werk bewegen zu können. Im darauffolgenden Brief aber nutzte Muschg diesen nochmaligen Verweis Jahns auf die harte Arbeit am

Text, um den negativen Eindruck zu begründen, den er vom *Holzschiff* gewonnen hatte.

Mit Schreiben vom 14. Dezember 1936 versichert Muschg Jahnn zwar, er sei *nach wie vor mit Freude bereit, das Buch im Verlag der ›Bücherfreunde‹ zu bringen. Aber: das wird 1937 nicht mehr möglich sein. Das nächstjährige Programm musste im Spätherbst aufgesetzt werden, als Dein Manuskript noch nicht da war.* Darauf, daß er Jahnn selbst vorgeschlagen hatte, *Das Holzschiff* im »Frühjahr 1937 zu bringen«, geht er mit keinem Wort ein. Stattdessen beginnt er im Anschluß an die für Jahnn gewiß ernüchternde Mitteilung einer Verschiebung der Publikation obligatorisch zu loben: *Das ›Holzschiff‹ hat als Konzeption einen zauberhaften, gewaltigen Eindruck auf mich gemacht.* Das von ihm gewählte Wort »Konzeption« deutet jedoch darauf hin, daß Muschg *Das Holzschiff* für reichlich unvollendet hielt. Über die seines Erachtens respektable Grundidee schreibt er wenig später: *Nun bitte ich Dich, keinen Augenblick meine Bewunderung für diese Eingebung aus dem Auge zu lassen, wenn ich hinzufüge, dass mich hier (wie nur noch bei einem oder zwei Deiner Dramen, etwa dem ›Gestohlenen Gott‹) die Ausführung mit der Eingebung nicht kongruent und ebenbürtig dünkt, und wenn ich dies kurz zu begründen versuche.* Als erstes nun bezieht sich Muschg auf Jahnn's Furcht vor einem künstlerischen Versagen aufgrund der Schwierigkeit seiner Lebenssituation: *Meines Erachtens ist dies wirklich die Folge Deiner schweren äusseren Lage, das Werk selbst wird davon nicht berührt, und es handelt sich darum, ihm die paar letzten, feinsten Schleier der Gestaltlosigkeit abzuziehen.*

Diese »Gestaltlosigkeit« rührte jedoch – und dessen war Muschg sich beim Schreiben seiner Zeilen keineswegs bewußt – weniger vom Roman selbst als von dem vernebelten Blick, mit dem auch er ihn las: *Mein Hauptbedenken berührt sich mit dem des S. Fischer-Mannes (leider!), ich finde, dass Du hier zwischen dem Mysterium und der Psychologie schwankst. Das Märchenhafte, Irreale wird hinterher ins Menschliche gezogen, psychologisch glaubhaft gemacht (z. B. die Gestalt des Superkargo).*

Daß Muschg selbst das »Märchenhafte« des Geschehens im Akt der Deutung »psychologisch glaubhaft macht« und »ins Menschliche« zwischen sich und Jahnn »zieht«, offenbart der nächste Satz seines Briefes. Hier drängt Muschg Jahnn nicht zufällig in die Rolle des Superkargos, der vom blinden Passagier verdächtigt wird, den ande-

ren sein Wissen über die Vorgänge auf dem Holzschiff vorenthalten zu wollen. Die angeblich von Jahnn vorgenommene Psychologisierung der Handlung beurteilt Muschg folgendermaßen: *Das wirkt deshalb besonders zwiespältig, weil Du hinsichtlich der Deutung der Vorgänge andererseits doch im Schweigen beharrst.*

Daß Muschg seinerseits beharrlich schwieg, was die »Deutung der Vorgänge« betrifft, die eigentlich Aufgabe des Lesers ist, blieb ihm allerdings genauso verborgen wie die offenkundigen Parallelen zwischen seinem und dem Verhalten des blinden Passagiers. Jahnn wirft er vor: *Darin sehe ich eine Inkonsequenz. Oder habe ich Unrecht?* Doch gibt er sich im Folgenden keinerlei Überlegungen hin, worin dieses »Unrecht« bestehen könnte, und konkretisiert stattdessen die Kritik an Jahnn's Text: *Ein Ausdruck dieser Unausgeglichenheit ist mir die Ueberwucherung des Werkes mit Reflexion. Du hast wohl den Blick nicht frei genug, um zu sehen, wie überladen besonders Gustav mit solchen Gedankengespinnten ist.*

Da er selbst sich nicht die Mühe machte, die ergebnislosen Reflexionen des blinden Passagiers zu einem sinnvollen Ende zu denken, bestand die einfachste Lösung auch für Muschg darin, einen anderen, wennzwar nicht den Reeder, so doch Jahnn für das eigene Versagen als Deuter verantwortlich zu machen. Dabei hätte Muschg das spiegelbildliche Verhältnis zum blinden Passagier schon aufgrund der unverhohlenen Aggressionen auffallen können, die er gegen Jahnn's »Schiff« hegte. Über die ihn störenden Reflexionen des blinden Passagiers schreibt er: *Ich möchte sie am liebsten alle wegschneiden (z. B. Seite 66, 91); sie lasten sehr schwer auf der Gestalt und auf dem Leser und sind wohl ein Ausfluss des nicht zu Ende Geborens.*

Um wessen »nicht-zu-Ende-Geborens« es sich handelt, klärt Muschg nicht. Hätte man ihn gefragt, hätte er, um seinen Freund Jahnn nicht zu beleidigen, wahrscheinlich geantwortet, daß es sich um das »nicht-zu-Ende-Geborens« Gustavs handelt. Die Tatsache aber, daß dessen »nicht-zu-Ende-Geborens« Muschg so abstieß, deutet darauf hin, daß dies mehr mit seinem eigenem Seelenzustand zu tun hatte, als es ihm und – wie wir an Theweleits Beispiel feststellen konnten – anderen Literaturwissenschaftlern bewußt war. Offensichtlich nahm Muschg am Schicksal des blinden Passagiers derartigen Anteil, daß er innerhalb kurzer Zeit nicht mehr

in der Lage war, sich damit auseinanderzusetzen. Aus seiner Sicht bestand dazu allerdings auch keine Notwendigkeit. Seine Berufung zum Professor für Literaturgeschichte veranlaßte ihn kaum zur Befürchtung, ein literarisches Werk wie *Das Holzschiff* nicht angemessen beurteilen zu können. Da es aber Jahnn an beruflicher Anerkennung mangelte und sich dies auch noch so sichtlich negativ auf dessen Seelenzustand auswirkte, erschien es Muschg wohl um so wahrscheinlicher, daß Jahnn für die angeblichen »Baumängel« des *Holzschiffes* verantwortlich war. Daß Muschg sich Jahnn gegenüber manchmal sogar in der Rolle des Psychotherapeuten sah, zeigt sein *Vorwort* zu den von ihm herausgegebenen *Gesprächen mit Hans Henny Jahnn: Damals suchten wir den Graus des Dritten Reiches in langen Gesprächen zu vergessen, die sich vom Nachmittag oft bis tief in die Nacht hineinzo-gen*. (Muschg, 13f.)

Über Jahnn berichtet Muschg: *Er erzählte durcheinander von seinen Vorfahren, seiner Kindheit und Jugend, seinen Erlebnissen als Schüler und fast allem, was ihm bis 1933 widerfahren war. Nach einiger Zeit beschlossen wir, diese Erinnerungen systematisch zu betreiben, da sie ihm offenbar viel bedeuteten und mir einen unschätzbaren Einblick in die Genesis des Expressionismus gaben, mit dem ich mich in meinen Vorlesungen viel beschäftigte*. Während Muschg Jahnn hier noch überwiegend als Gattungswesen der Literaturgeschichte betrachtet, verwandelt sich sein Blick auf ihn im Folgenden zu dem des Analytikers, der mit gleichschwebender Aufmerksamkeit dem Bericht des Patienten lauscht. Muschg schreibt über Jahnn: *Er begann mit seinen Erzählungen nochmals von vorn und setzte sie in chronologischer Folge fort, ich machte Notizen, schrieb sie anderntags aus und gab sie ihm zur Kontrolle zu lesen. Dabei zeigte es sich, daß das von vorn Beginnen ihn immer weiter in die Kindheit zurückführte. Immer neue Zusammenhänge der frühen Lebenszeit taten sich auf, und da ich damals auch die Werke Freuds studierte, ließ ich ihn gewähren*.

Der gönnerhafte Tonfall dieser Aussage steht in deutlichem Gegensatz zu Muschgs Großzügigkeit in finanzieller Hinsicht. Trotz beziehungsweise gerade aufgrund der mitunter maßlosen Bewunderung für Jahnn, fiel es Muschg schwer, diesen auch in ideeller Hinsicht bedingungslos zu unterstützen. Dies bekam Jahnn in Bezug auf *Das Holzschiff* zu spüren, dessen Veröffentlichung Muschg im Brief vom

14. Dezember 1936 entgegen allen Versprechungen nun an die Bedingung einer erneuten Überarbeitung knüpft: *Wenn es Dir gelingt – und wie sollte es Dir nicht gelingen –, das ganze Werk in die klare Plastik des ersten Kapitels heraufzuheben, alle Nebel der Innerlichkeit sich in äussere Konturen niederschlagen zu lassen, dann hast Du ein unerhörtes Werk geschaffen.* Daß er seine Forderung an den Falschen richtete, und Jahnn, der nicht willens war, ihr nachzukommen, damit eine Absage erteilte, war Muschg nicht bewußt. Im Tonfall des Erwachsenen, der sich an einen pubertierenden Jugendlichen wendet, schreibt Muschg: *Ich rate Dir, das Manuskript eine Zeitlang einfach ruhen zu lassen, so wird sich der Klärungsprozess von selbst in Dir vollziehen.* Mit einem einzigen Satz stellt Muschg das Ergebnis monatelanger Bemühungen des Autors in Frage. Doch damit nicht genug. Im Folgenden reduziert er alle bisher erschienenen Werke Jahnn auf das denkbar einfachste literarische Programm: *Es ist ja doch Dein einzigartiger Stil, dass Du lakonisch Aussagen nebeneinander setzt (nämlich: ungeheure Aussagen); diese sind hier alle schon vorhanden, nur diese Nebelschwaden der Reflexion ziehen noch zwischen ihnen herum, die ihrerseits durch einige wenige Tatsächlichkeiten, Handgreiflichkeiten ersetzt werden müssen.*

Muschg als Literat war nicht bereit, jene »Tatsächlichkeiten«, die sich uns in den vorangehenden Kapiteln präsentierten, in Bezug auf *Das Holzschiff* zu schaffen. Also sollte Jahnn es zusammenstreichen. Dabei hätten Muschg die wenigen lapidaren Bemerkungen, die er über das komplexe Werk machte, den Stoff für die gewünschten »Handgreiflichkeiten« liefern können. Die von Muschg konstatierten »Nebelschwaden der Reflexion« beispielsweise bieten einen der bronzenen Röhre so ähnlichen »Anblick«, daß Muschg sich durchaus darin hätte erkennen können: *Die Wände waren gelbblank, warfen spiegelnd das Licht zurück, sodaß es einen nebligen Reflex nach oben gab, der Gustav daran hinderte, den Grund zu erkennen.* (Jahnn 1959, 227f.)

Wäre Muschg die Verwandtschaft des »nebligen Reflexes nach oben« mit seinen »Nebelschwaden der Reflexion« aufgefallen, hätte ihm der »Grund« für die »Reflexionen« des blinden Passagiers womöglich eingeleuchtet und er hätte beim Lesen nicht »in die Röhre schauen« müssen. Stattdessen machte Muschg sich die geistigen Kurzschlüsse seines literarischen Spiegelbildes zu eigen: *Plötzlich zerteilte sich vor seinen Blicken eine Nebelwand. Er konnte den Menschen benen-*

nen, dem er die Prädikate der Verdammnis anzuhängen bereit war, den Reeder! (Jahnn 1959, 221)

Um den letzten Trumpf gegen den »Superkargo« ausspielen und *Das Holzschiff* samt der kostbaren »Fracht« »versenken« zu können, findet auch Muschg im letzten Augenblick den geeigneten Sündenbock: *Zum Brief Suhrkamps möchte ich vor allem bemerken, dass ich seine Blindheit vor diesen Möglichkeiten der Aenderung bestaune*. Scheinbar ganz im Sinne Jahnn's urteilt Muschg über Suhrkamp: *Diese Herren sehen immer nur fertige Dinge, sie wissen offenbar nichts davon, dass Werke gemacht werden und also nicht immer endgültig sind; sie sehen nicht, wie wenig es braucht, um ein scheinbar unfertiges Werk herrlich fertig zu machen*.

Weder dieser widersprüchlichen Äußerung noch den anderen Kritikpunkten Muschgs sah Jahnn sich offenbar zu begegnen imstande. Am 18. Dezember 1936 antwortet er: *Ich erkenne deutlich Dein Wenn und Aber gegenüber dem neuen Werk. Aber davon möchte ich heute schweigen*. Weder hatte er zu diesem Zeitpunkt, noch – wie das Fehlen einer späteren Äußerung zeigt – in Zukunft Lust, Selbstdeutungen oder Hinweise zu geben, wie *Das Holzschiff* aufzufassen sei. Überdies wollte Jahnn – was ihm bei einer Entgegnung auf Muschgs Kritik zweifellos gedroht hätte – nicht in die Rolle des Superkargos geraten, der sich, obwohl so unwissend wie die anderen, zur Antwort genötigt sieht und sich dabei um Kopf und Kragen redet. Die Unterlassung eines ausführlichen Kommentars zu Muschgs Kritik entschuldigt Jahnn mit folgenden Worten: *Die neue Lage ist in ihrer Unabänderlichkeit noch zu frisch, als daß ich mit Gleichmut ihr gegenüber stehen könnte*. Muschgs Zeilen bringt er mit wenigen Worten auf den Punkt: *Du versprichst mir, daß Du das Holzschiff in jener reinen Gestalt drucken willst. Ich aber kann nicht versprechen, daß es die Metamorphose erleben wird*. Offenbar hielt Jahnn Muschgs Änderungsvorschläge für allzu einschneidend. Zwei Tage später, am 20. Dezember 1936, schildert er seine Sicht der Dinge in einem Brief an Trede und dessen Frau: *Seit einem Tage ist bei uns Weihnachtsstimmung. Vorher war grauer Nebel, Mißerfolg auf der ganzen Linie. Fischer und Gyldendal [ein dänischer Verlag, dem Jahnn das Werk ebenfalls angeboten hatte] haben das Holzschiff abgelehnt, Prof. Muschg hat seine Mißbilligung über gewisse Stellen ausgedrückt und seine Enttäuschung hinter der Feststellung verborgen, daß das Ganze das Werk eines Genies sei, in dem noch einige Nebelschwaden*

geisterten. Mithilfe der Seitenzahlen hat er eine Ortsbestimmung der Nebelchwaden vornehmen können, und siehe da, es waren die für mich wichtigsten Stellen des Buches.

Statt Kürzungen konnte Jahn sich eher vorstellen, dem kryptischen Text Klärendes hinzuzufügen. Im Brief vom 18. Dezember teilt er Muschg mit: *Bis jetzt steht einzig fest, daß ein X. Kapitel im Entstehen ist, und daß es wahrscheinlich vollendet werden wird.* Aus diesem zehnten Kapitel sollte – und glücklicherweise wußte Jahn dies noch nicht, sonst wäre seine »Weihnachtstimmung« vermutlich so rasch verfliegen, wie sie sich eingestellt hatte – die gut tausendfünfhundertseitige Niederschrift des Gustav Anias Horn werden, mit deren Niederschrift Jahn sich für die nächsten zehn Jahre erneut in die Schlacht um die geeigneten Worte stürzte. Schon Weihnachten 1936 weiß er über den geplanten Text: *Dies Kapitel, ich sagte es schon, ist der Versuch, meine Absicht mit dem Werk deutlicher werden zu lassen, nämlich daß der Mensch überfallen wird vom Abenteuer des Lebens, daß am Ende jeder Erkenntnis der Zufall steht, und daß die einzige Süßigkeit des Daseins im aufgezwungenen Verbrechen liegt, in der Unausweichbarkeit.*

In jenem »daseinversüßenden Verbrechen«, das einem »aufgezwungen« wird, klingen bereits die Gewalttaten Horns an, die in der *Niederschrift* weitaus deutlicher zum Vorschein kommen als im *Holzschiff*. Es klingt darin aber auch die »Schreibtischtat« Jahnns an, mit der dieser sich, genötigt durch das ungerechte Urteil der ersten Leser, gezwungen sah, ein weiteres, sie noch tiefer beschämendes Werk vorzulegen. Am Ende kommentiert Jahn doch noch knapp Muschgs Kritik: *Ein Märchen oder eine Sage habe ich nicht schreiben wollen. Alle Geheimnisse sind real; die Wirklichkeit beschämt mich tagtäglich mit ihrer Phantastik.*

In seiner Dissertation bemerkt Bürger, daß Jahnns »Beziehung zu Muschg 1940 in eine Krise geraten« und »der Kontakt abgebrochen« sei (vgl. Bürger, 344), und fügt hinzu: *Der genaue Grund dafür ist den überlieferten Briefen nicht zu entnehmen. Erst 1950 kam es anlässlich der Aufführung von »Armut, Reichtum, Mensch und Tier« in Zürich zu einer Wiederbegegnung und Erneuerung ihrer Freundschaft.*

Angesichts der Ereignisse, die sich, durch den Briefwechsel dokumentiert, in den ersten Jahren der Freundschaft zwischen Jahn und Muschg abspielten, mutet Bürgers Beurteilung naiv an. Immer-

hin hatte Muschg sich mit seinem Verhalten bezüglich des *Holzschiffes* zum Erfüllungsgehilfen des Schicksals gemacht, das seit der Erstveröffentlichung wie ein Fluch auf Jahnn lastete und diesen immer wieder um berufliche Anerkennung und die lebensnotwendigen Einkünfte brachte. Mit seiner Absage hatte Muschg sich zumindest teilweise zum Gegner Jahnn's erklärt. Dieser war stets auf den bedingungslosen Einsatz von Lektoren und Verlegern angewiesen, um die Öffentlichkeit mit seinen Werken überhaupt zu erreichen. Weder die Mehrheit des Publikums noch die der Kritiker konnte sich auf Antrieb für Jahnn's schwierige Werke erwärmen; und von den wenigen, die sich dafür begeisterten, konnten die meisten, wie etwa Ludwig Voß, Jahnn bei der Veröffentlichung nicht helfen. Die aber, die Jahnn dabei hätten unterstützen können, zeigten zwar stets großes Interesse und stellten, wie Muschg, das Lob in den Vordergrund ihres Urteils, im Hintergrund machte sich jedoch oftmals schon zu Beginn der Verhandlungen ein leises Unbehagen bemerkbar. Von Seiten der Interessenten drückte dieses sich in der Regel zunächst in der Feststellung einiger leicht zu beseitigender ästhetischer Mängel oder sittlicher Bedenken aus. Kurz vor Abschluß des Vertrages aber wurden diese dann für so gravierend befunden, daß die Verhandlungen in letzter Minute scheiterten.

Gleichwohl fanden sich immer wieder Herausgeber und Verleger, die sich bedingungslos für Jahnn einsetzten und seine Werke in unveränderter Form zu veröffentlichen wagten. Regelmäßig wurde ihr Bekenntnis zu Jahnn daraufhin auf die Probe gestellt. Loerkes Fähigkeiten als Literatursachverständiger etwa wurden durch sein Engagement für Jahnn stark in Zweifel gezogen. Dies hinderte ihn zwar nicht daran, sich auch für Jahnn's zweites Drama *Die Krönung Richards III.* bei seinem Chef Samuel Fischer einzusetzen. Dieser aber beharrte darauf, Jahnn's Drama in einer Subskriptionsausgabe erscheinen zu lassen. Ursprünglich hatte Fischer *Pastor Ephraim Magnus* bereits in limitierter Auflage erscheinen lassen wollen. Das Werk sollte nur einer Reihe ausgewählter Rezensenten vorgelegt werden. Jahnn hatte den Vorschlag Fischers abgelehnt, und nur der Tatsache, daß Loerke und das Lektorat ihm beipflichteten, ist es zu verdanken, daß das Drama überhaupt bei Fischer erschien. Nach dem zweifelhaften Erfolg von *Pastor Ephraim Magnus* konnten sich Loerke und

seine Kollegen gegen ihren Chef nicht mehr durchsetzen. Bürger berichtet: *Die Folge war Jahnn's Wechsel zum Hamburger Konrad Hanf Verlag, eine Entscheidung, die sich rückblickend als gravierender Fehler erwies. Zwar fiel ihm der Abschied von dem renommierten Berliner Haus schwer, doch hielt er ihn letztlich für unumgänglich.* (Bürger, 128)

Unter dem Gesichtspunkt, daß Jahnn an die Öffentlichkeit strebte und er in dieser Hinsicht mit einer Subskriptionsausgabe schlecht bedient gewesen wäre, war die Entscheidung konsequent. Zumal Jahnn mit der Zeit ein breiteres Publikum zu erreichen hoffte, das ihm seine Kunst auch finanziell honorieren würde. Solange eine ordentliche Publikation noch möglich war, wäre es daher trotz Fischers Ruf unsinnig gewesen, in dessen Vorschlag einzuwilligen. Bürger konstatiert im Hinblick auf Jahnn's Ablehnung von Fischers Angebot kritisch: *Heute wissen wir, daß kein Buch von Jahnn mehr bei S. Fischer erschienen ist. Die Sorgen um die Publikation seiner Werke, die mit dem Verlagswechsel 1921 begannen, verfolgten ihn sein Leben lang. Und nicht zuletzt waren sie einer der Gründe für die finanziellen Schwierigkeiten, unter denen er bis zu seinem Tode litt.* (Bürger, 129)

Daß zu diesen »Schwierigkeiten« auch der Verleger Fischer und seine Angestellten beitrugen, zieht Bürger nicht in Betracht. Er sieht die Schuld an der mangelnden Kooperationsbereitschaft des Verlages ausschließlich beim Autor, der im Gegensatz beispielsweise zu Suhrkamps Ablehnung des *Holzschiffes* immerhin einen triftigen Grund für seine Ablehnung einer Subskriptionsausgabe anzuführen hatte. Im übrigen – und auch dies widerspricht Bürgers These von Jahnn's Fehlentscheidung – änderte sich in Zukunft trotz ständiger Verlagswechsel an der zögerlichen Haltung der Herausgeber gegenüber Jahnn's Werken nichts. Zumal mit dem Nationalsozialismus 1933 dunkle Wolken aufzogen, die einen zusätzlichen Druck auf Jahnn und die Branche ausübten. Zu diesem Zeitpunkt spätestens wäre es wohl zu einem Bruch des S. Fischer Verlages mit Jahnn gekommen. Nicht nur, weil die Verlage die Werke unerwünschter Autoren nicht mehr gefahrlos veröffentlichen konnten, der politische Druck bot potentiellen Herausgebern mitunter die willkommene Gelegenheit, ihre persönlichen Vorbehalte gegenüber einer Veröffentlichung mit dem Hinweis auf die politische Lage zu entschuldigen.

So zeigt sich beispielsweise, daß Suhrkamp, noch bevor ihm das Typoskript des *Holzschiffes* vorlag, Jahnn auf dessen mutmaßliche politische Unerwünschtheit hinwies. In einem Brief vom 8. Juni 1936, den Jahnn in einem Brief an Muschg vom 10. Juni 1936 zitiert, hatte Suhrkamp sich für seine Zurückhaltung bezüglich eines Vertragsabschlusses bei Jahnn zunächst mit folgenden Worten entschuldigt: *Das Stück Ihrer Novelle, das Sie mir schickten, kann mir von der ganzen Arbeit natürlich kein Bild geben, und ich konnte auf dieses Stück hin, wie Sie sicher verstehen werden, auch noch keine Abmachung treffen.*

Bis zur Nachreichung der restlichen Kapitel hätte er es hierbei bewenden lassen können. Doch bringt Suhrkamp plötzlich eine ganz andere Ursache für seine kaufmännische Zurückhaltung ins Spiel – eine Ursache, die zur vorher genannten in irritierendem Widerspruch steht. Seinen eigentlichen Wunsch, mit Jahnn schon vor der Fertigstellung des *Holzschiffes* einen Vertrag abzuschließen, bekräftigt Suhrkamp: *Das hätte ich aber im Vertrauen auf Sie getan, wenn nicht etwas anderes dazwischen gekommen wäre. Mir wurde nämlich eine Weisung aus der Theaterkammer bekannt, wonach Ihre Dramatik in einem Führer für die Theater titelgemäß nicht mehr aufgeführt werden sollte.* Darauf berichtet Suhrkamp, er sei dabei, zu prüfen, was es mit der Sache auf sich habe. Scheinbar kämpferisch versichert er: *Es sieht also so aus, daß ich noch keineswegs alles aufgebe, auch nicht, wenn ein Bescheid zunächst negativ aussehen sollte, daß ich aber bei der gegenwärtigen Lage außer Stande bin, Abschlüsse mit Ihnen zu machen.*

Was von Suhrkamp wahrscheinlich als Hinweis auf die politisch bedingte Schwierigkeit möglicher Vertragsverhandlungen gedacht war, läßt sich auch als Versuch deuten, Jahnn als Verhandlungspartner von Anfang an zu entmutigen. Wäre Suhrkamp tatsächlich ernsthaft an einem Abschluß mit Jahnn interessiert gewesen, hätte er kaum riskiert, den Autor derart in Zweifel am Sinn einer Fertigstellung und Übersendung des *Holzschiffes* an den Verlag zu stürzen. Wenn er Jahnn als Autor wirklich für den Verlag hätte gewinnen wollen, wäre es sinnvoller gewesen, ihn in Sicherheit zu wiegen und die über ihn vorliegende Information erst einmal stillschweigend zu überprüfen. Darauf, daß Suhrkamps Hinweis auf die politische Situation nicht halb so entgegenkommend gemeint war, wie es scheint, weist auch das mehr als zwei Monate währende Schweigen hin, in das er sich

nach diesem Brief hüllte. Es wurde erst am 21. August 1936 auf eine schriftliche Aufforderung Jahnns hin mit Loerkes Bitte um Übersendung des Typoskriptes beendet. Als Jahnns sich einige Monate nach Suhrkampfs Absage nochmals mit Loerke telefonisch unterhielt, ließ dieser Jahnns Bericht zufolge (vgl. Brief vom 31. März 1937 an Muschg) zwar durchblicken, daß die politischen Umstände mitausschlaggebend für die Ablehnung des *Holzschiffes* gewesen seien. Aber auch in Loerkes Äußerungen hatten sich Töne gemischt, die auf ein nicht eben lebhaftes Interesse des Verlages am *Holzschiff* hindeuten. In jenem Gespräch habe Loerke Jahnns versichert: *Er möchte das Werk noch einmal lesen. Er wisse kaum noch den genauen Inhalt.* Auch Loerke verwies schließlich, wenn auch indirekt, auf Jahnns politische Unerwünschtheit, indem er erklärte, er *habe das Holzschiff als Lektor, nicht als Mensch gelesen. Er habe es als Lektor abgelehnt, nicht mit dem Urteil des Lesebeflissenen. Ohne Verantwortung für den Verlag und das äußere Schicksal des Werkes, würde sein Urteil wahrscheinlich ganz anders ausfallen.*

Es läßt sich schwer beurteilen, inwieweit sich in den Jahren 1933 bis 1945 die politische Lage auf den Umgang der Herausgeber mit Jahnns auswirkte. Gewiß aber ist, daß seine Werke von den Nationalsozialisten niemals offiziell verboten wurden. Neben den Gegnern in literarischen wie in Orgelbauerkreisen, die sich nicht scheuten, die Gelegenheit zu einer höchst effizienten Rufschädigung zu nutzen, verfügte Jahnns über einflußreiche Fürsprecher, sogar in der NSDAP. Mit Hilfe eines Beamten aus dem Reichspropagandaministerium, Helmuth Steinhaus, der Jahnns Dramen und den *Perrudja* schätzte, gelang es Jahnns im Frühjahr 1937 schließlich doch noch, einen angesehenen deutschen Verlag für *Das Holzschiff* zu finden. Eine Veröffentlichungsmöglichkeit bei Muschgs »Schweizer Bücherfreunden« bestand offiziell zwar noch, da Muschg sie um ein Jahr verschoben hatte, sah Jahnns sich jedoch gezwungen, sich in der Zwischenzeit nach anderen Publikationsmöglichkeiten umzusehen. Auf einen freundlichen Brief Steinhaus', der Jahnns aus dem Presseamt der Stadt Altona bekannt und inzwischen zum Leiter des *Berliner Tageblatts* aufgerückt war, klagte Jahnns Steinhaus sein Leid und wurde von diesem an den Hamburger Henry Goverts Verlag vermittelt. Dem Einsatz Steinhaus' ist es wahrscheinlich auch zu verdanken, daß *Das Holzschiff* im Vorfeld der anvisierten Publikation *alle Zensur-*

ren, die parteiamtliche und die militärische passierte, wie Jahnn dem befreundeten Arzt Fritz Weissenfels am 2. August 1937 mitteilte. Doch legte der im Henry Goverts Verlag zuständige Lektor Eugen Claassen trotz Steinhaus' Empfehlung von Anfang an eine ähnliche Haltung an den Tag wie Suhrkamp und Loerke. Auch er begründete seine Bedenken mit einer möglichen Ablehnung des Werkes durch die Nationalsozialisten, noch bevor die Situation in Zensurfragen überhaupt geprüft war. In einem Brief vom 31. März 1937 an Muschg zitiert Jahnn das erste Schreiben Claassens, um Muschg das widersprüchliche Verhalten der potentiellen Herausgeber gegenüber dem *Holzschiff* zu demonstrieren. Folgendes hatte Claassen Jahnn zuvor mitgeteilt: *Das Holzschiff gehört zu den besten Manuskripten, die mir seit Jahren vorgekommen sind. Ich würde also, wie Sie verstehen können, ohne weiteres zugreifen, wenn mir das M[anu]s[kript] nicht gleichzeitig Zweifel aufgenötigt hätte, ob es heute nicht »Anstoß« erregt. Ich halte es nicht für undenkbar, daß man es als zersetzend und negativ bezeichnet – ich persönlich teile diese Meinung nicht, muß aber auf eine Kritik dieser Art von vornherein Rücksicht nehmen – – –.*

Trotz der Bedenken rang man sich im Henry Goverts Verlag zur Entscheidung durch, *Das Holzschiff* zu veröffentlichen. Kurz vor der Drucklegung jedoch gab es, wie fast immer, wieder Schwierigkeiten. Dieses Mal trat das Schicksal in Gestalt eines Hamburger Bankiers namens Sand auf den Plan. Der Neffe des Bankiers, ein schwer erziehbarer Siebzehnjähriger, war kurz zuvor auf Vermittlung von Tredde und Weissenfels von seinen Eltern bei Jahnn in Pflege gegeben worden. Der Onkel des jungen Mannes, der den Aufenthalt seines Neffen bei Jahnn mißbilligte, versuchte bei der Gestapo in Hamburg Anzeige gegen Jahnn zu erstatten und verlangte aufgrund einiger, seines Erachtens sittlich und politisch bedenklicher Textstellen in *Perrudja* ein Verbot von Jahnn's Werken. Wie sich unmittelbar danach herausstellte, wollte Sand damit erwirken, daß sein Neffe aus Jahnn's Obhut genommen wurde oder dieser freiwillig auf die Pflege verzichtete. Der Verlag aber, bei dem »der Onkel« – wie Jahnn den Bankier in verzweifelten Briefen an Freunde und Bekannte nennt – mit dem Hinweis auf die angeblich erfolgreiche Anzeige vorstellig wurde, weigerte sich daraufhin, *Das Holzschiff* zu drucken. Obwohl der Anzeige »des Onkels« gegen Jahnn nicht stattgegeben und we-

der *Perrudja* noch ein anderes seiner Werke verboten wurden, brachte dieser Zwischenfall die Verlagsleitung dazu, vom Vertrag zurückzutreten – ohne den Autor dafür zu entschädigen. Eine Entschädigung von fünfzig englischen Pfund, die es ihm ermöglichte, ein günstig erworbenes Häuschen zu renovieren, das er ab 1940 mit seiner Familie bewohnte, zahlten dafür die Eltern des von Jahn in Pflege genommenen jungen Mannes. Eine Klage gegen Goverts wegen Nichterfüllung anzustrengen, war Jahn aufgrund der politischen Verhältnisse nicht möglich.

Zweifellos hatte Jahn auch unter den Nationalsozialisten Feinde. Dies zeigt sein Ausschluß aus der Reichsschrifttumskammer im März 1938. Dieser erfolgte zu allem Überfluß auf eine Rückfrage des verunsicherten Goverts nach Jahns Status als Schriftsteller. Insofern stellte Jahn in der Tat eine Gefahr für potentielle Herausgeber dar, was ihnen die ohnehin nicht leichte Entscheidung für *Das Holzschiff* zusätzlich erschwerte. Tatsächlich aber erging es Jahn, unabhängig davon, ob er in einer Diktatur oder Demokratie lebte, bei der Veröffentlichung seiner Werke stets gleich. Dies spricht dafür, daß das erhöhte Risiko zur Zeit des Nationalsozialismus nicht die eigentliche Ursache für das auch damals herrschende Zögern der Herausgeber war. Immerhin gelang es Jahn sogar nach Kriegsbeginn noch, für *Fluß ohne Ufer* wie sein literarisches Gesamtwerk einen deutschen Verlag zu finden. Für den Leipziger A. H. Payne Verlag arbeitete damals Werner Benndorf, der, wie seinerzeit Oskar Loerke, zugleich Lektor und Schriftsteller war und sich wie Loerke bei Fischer, bei seinem Chef Karl Maack bedingungslos für Jahn einsetzte. Er sorgte dafür, daß Jahn großzügige Vorschüsse für *Die Niederschrift* erhielt, ließ ihm Recherchematerial zukommen, informierte sich regelmäßig über den Stand der Dinge, sogar noch, als er zum Kriegsdienst eingezogen wurde. Wie immer aber vermochte das Engagement eines einzelnen gegen die den Interessen des Autors zum Teil entgegengesetzten der Verlagsleitung und gegen die widrigen historischen Umstände wenig auszurichten. Zunächst erhielt der A. H. Payne Verlag wegen Jahns Ausschluß aus der Reichsschrifttumskammer zum Druck des *Holzschiffes* jahrelang keine Papierzuteilung. Als es mit Gründgens Hilfe schließlich gelungen war, das Papier zu beschaffen und Ende des Jahres 1943 zu drucken, konnte das Buch

nicht mehr gebunden und ausgeliefert werden. Trotz des erfolgreichen Vertragsabschlusses rückte eine Veröffentlichung für Jahnn in immer weitere Ferne. Gegenüber Helene Steinius, einer Tante seiner Frau, klagt Jahnn in einem Brief vom 18. Dezember 1944: *Ich arbeite jetzt seit Jahren für die Schublade in meinem Schreibtisch*. Überdies befürchtete er, daß die Länge des inzwischen auf tausendfünfhundert Seiten angewachsenen zweiten Teils von *Fluß ohne Ufer*, von dem sein Verleger Maack noch keine Zeile gelesen hatte, diesen dazu veranlassen könnte, vom Vertrag zurückzutreten und die Vorschüsse zurückzufordern. Schon am 8. Dezember 1943 hatte Jahnn Trede verraten: *Ich fürchte nur die Leser im weitesten Sinne, und das wahrscheinlich mit Grund. Während des Krieges wird das Buch nicht erscheinen*. Daß die Situation nach dem Krieg besser aussehen würde, bezweifelte Jahnn zu Recht. Nachdem die befürchteten Schwierigkeiten mit Maack pünktlich zum Kriegsende eingetreten waren, kündigte er Helwig am 24. Februar 1947 an: *Der »Fluß« wird bestimmt eine Zukunft haben. Ob er eine nahe Zukunft hat, bleibt fraglich*. (Jahnn 1986, 787)

Dabei scheint dieses Mal wirklich ein tragischer Zufall für die Misere verantwortlich gewesen zu sein: Benndorf war kurz nach Kriegsende bei einem Autounfall ums Leben gekommen. Doch hatte es, wie Jahnn kurz darauf erfuhr, bereits im Vorfeld Anzeichen für einen Bruch zwischen Benndorf und seinem Chef gegeben. So gesehen ist es fraglich, ob Benndorf, wäre er am Leben geblieben, Jahnn nach dem Krieg weiterhin hätte behilflich sein können. Nach Benndorfs Tod blieb Jahnn zwar vorläufig beim A. H. Payne Verlag, aber das Verhältnis zwischen Maack und Jahnn hatte sich in den letzten Jahren gewandelt, wie alle Verhältnisse zwischen Jahnn und seinen Verlegern dies vor und nach diesem unerfreulichen Ende einer Geschäftsbeziehung taten; und wie in anderen Fällen trugen kriegs- und nachkriegsbedingte Sachzwänge das ihre zur Zerrüttung des Verhältnisses zwischen Autor und Verleger bei. Dem nunmehr in der Ostzone liegenden Verlag war von der russischen Besatzungsmacht die Lizenz entzogen worden, so daß weder *Das Holzschiff* noch die inzwischen fertiggestellte *Niederschrift* erscheinen konnten. Da Maack selbst einen Teil des Schadens trug und Jahnn sich ihm durch die großzügige Unterstützung während des Krieges moralisch

verpflichtet fühlte, brachte er anfangs Verständnis dafür auf, daß Maack ihn nicht mehr so entgegenkommend behandelte wie zuvor. Mit diesem Verständnis war es vorbei, als Maack, der selbst nicht in der Lage war, den Vertrag zu erfüllen, die gesamten Vorschüsse zurückforderte, falls Jahn sich an einen neuen Verlag binden sollte. Ebenso vorbei war es mit der Hoffnung auf Publikation. Am 15. August 1946 bemerkt Jahn Kárász gegenüber resigniert: *Ich bin, was den »Fluß« betrifft, Fatalist geworden und glaube nicht, daß ich das Erscheinen erleben werde.*

Dennoch bemühte sich Jahn, verzweifelt gegen das Schicksal aufbegehrend, um neue Verlagskontakte und trat erneut in Verhandlungen mit dem Henry Goverts Verlag. Goverts legte nach dem Krieg allerdings dasselbe Zögern an den Tag wie zur NS-Zeit, so daß Jahn ihm nun zu Recht mißtraute. Am 25. und 28. August 1946 schreibt er an Helwig und dessen Frau: *Ich weiß nämlich, trotz vieler Briefe, nicht so recht, was Goverts will, ich meine, wie weit er bereit ist, sich für mich einzusetzen – oder wie weit ich für ihn am Rande bleibe. Ich trage meine Haut zu Markte, und ein Verleger ist so weit mit der Literatur verschmolzen, daß er etwas mittragen muß.*

Bevor die Verhandlungen in eine neuerliche Enttäuschung ausarten konnten, hatte Jahn wieder einmal das seltene Vergnügen, abzusagen. Denn in Willi Weismann, einem vielversprechenden jungen Verleger, in dessen Verlag nach dem Krieg namhafte Autoren wie Canetti und Broch publizierten, schien Jahn einen Herausgeber gefunden zu haben, der bereit war, etwas vom Risiko des Autors »mitzutragen«. Weiter als die nächsten fünf Jahre trug jedoch auch diese Geschäftsbeziehung nicht. Zwar hatte Jahn, wie zuvor mit Maack, mit Weismann einen Vertrag über alle Werke abgeschlossen, an denen er selbst die Rechte besaß, doch davon erschienen im Willi Weismann Verlag nur *Armut, Reichtum, Mensch und Tier* und *Fluß ohne Ufer* mit den bereits erwähnten zeitlichen Verzögerungen und editorischen Fehlentscheidungen. Vereinbarte Neuauflagen wie die des *Perrudja* konnte Weismann, der Mitte der fünfziger Jahre Pleite ging, nicht mehr finanzieren. An der Finanzierung des 1952 bei Weismann erschienenen Dramas *Spur des dunklen Engels* war wieder der nach dem Krieg weitergeführte Ugrino Verlag mitbeteiligt. Auch *Thomas Chatterton* erschien nicht bei Weismann, sondern, wie erwähnt, bei

dem sichtlich um Wiedergutmachung bemühten Suhrkamp. Immerhin aber hatte Weismann, der die bereits gedruckten Exemplare des *Holzschiffes* und Jahnns Schulden bei Maack übernahm, Jahnns zumindest vorläufig die Haut gerettet.

Hinter all diesen auf den ersten Blick zufällig erscheinenden Ereignissen verbirgt sich ein Lebensmuster Jahnns, in dem sich dessen stetiges Ringen um gesellschaftspolitische Wirkung und öffentliche Anerkennung ausdrückt. Dies blieb auch ihm selbst, der den Schauplatz seiner Lebensgeschichte stets scharf beobachtete, nicht verborgen. Es war Jahnns bewußt, daß dieses Muster nicht allein auf einen Zufall oder gar himmlische Mächte zurückzuführen war, sondern auf die Menschen, die mit ihren Handlungen dazu beitrugen, daß es immer wieder so kam, wie es kommen mußte. Einer davon war Jahnns selbst, den die Ablehnung, auf die seine Werke immer wieder stießen, nicht davon abhielt, weitere zu schreiben. Im Rückblick sieht es sogar aus, als hätte der Einspruch, der gegen das eine erhoben wurde, Jahnns zur Niederschrift des nächsten Werkes veranlaßt; wie das Beispiel *Fluß ohne Ufer* nahelegt, dessen zweiten Teil Jahnns als Reaktion auf die Eindrücke der ersten Leser des *Holzschiffes* in Angriff nahm. Tatsächlich aber stiftete das widersprüchliche Urteil der Leser Jahnns an, sich selbst zu übertreffen und endlich ein Werk vorzulegen, mit dem sich das Blatt wenden sollte. Daß die ambivalente Haltung möglicher Herausgeber für Jahnns mitunter ein Ansporn war, zeigt auch der Brief vom 31. März 1937 an Muschg. Bezugnehmend auf Claassens Schreiben, wertet Jahnns darin die Reaktionen der Lektoren auf *Das Holzschiff* aus. Zu einem Zeitpunkt, als der Vertrag mit Goverts noch nicht geplatzt war und Jahnns noch Hoffnung hatte, die Bedenken der Verlagsleitung auszuräumen zu können, schreibt er: *Ich habe wieder Achtung vor dem Holzschiff bekommen und kreise um die Fortsetzung: Fluß ohne Ufer* [wie der Arbeitstitel der *Niederschrift* damals offenbar noch lautete]. Voll trotziges Stolzes prophezeit Jahnns: *Das wird dann wohl noch zersetzender und negativer ausfallen. Denn da gebe ich etwas von meiner Lebensrechnung preis und von meiner Erfahrung mit den himmlischen und irdischen Mächten.* – –

Diese hatte er im Verlauf der Editions-geschichte seiner Werke lange genug sammeln können. Die Zeit für eine literarische Auswertung sah Jahnns nun in Gestalt der *Niederschrift des Gustav Anias Horn* ge-

kommen. In der Tat stellt diese sich als jene im Brief vom 31. März 1937 angekündigte Abrechnung Jahnns mit seinem Schicksal dar. Zwar handelt es sich bei den »Zufällen« im Leben des Ich-Erzählers Horn nicht um die Schikanen eines diktatorischen Regimes, um das Eingreifen fremder Onkel oder den Unfalltod selbstloser Kunstförderer. Aber auch in Horns Leben häufen sich die scheinbar zufälligen Ereignisse. Fast alle Menschen, die in inniger Beziehung zu ihm stehen, verschwinden unter gewaltsamen Umständen nach kurzer Zeit aus seinem Leben. Auch hier scheint eine übergeordnete Macht im Spiel zu sein, die, wie schon im *Holzschiff*, im Reeder ihre Verkörperung findet. Dessen »himmlische Macht« erweist sich bei genauer Betrachtung jedoch als die ganz und gar irdische des Mörders Horn, der mit seinen Verbrechen auf die in menschenverachtende Gesetze gefaßten Wertvorstellungen einer bornierten Gesellschaft reagiert.

Auch Jahnns Schicksal resultierte damals schon und resultiert noch heute aus dem tragischen Konflikt und der Interaktion des Einzelnen mit den Vielen, die seinem Schicksal verkettet sind. Wenn mancher potentielle Herausgeber auch glaubte, durch seine Absage dem ihm durch Jahnns Werke drohenden Unheil zu entgehen, es zeigt sich, daß der Versuch, dem Schicksal auszuweichen, es den Betroffenen erst zuteil werden läßt.

Unser Handeln, so unbedeutend es erscheinen mag, ist von ungeheurer Tragweite und Allgemeingültigkeit; und nicht minder allgemeingültig ist unser so persönliches, von »Glück« oder »Pech« geprägtes Schicksal. Bei einem Übermaß des einen oder anderen findet es über kurz oder lang stets zum Mittelmaß zurück.

Dies fiel auch dem sich häufig im Nachteil wahnenden Jahn bei genauerer Betrachtung des Schauplatzes auf, das sein Leben nach Goverts Vertragsbruch und der unerfreulichen Affaire Sand geworden war. Am 17. Juli 1937 schrieb er an Trede und Eggers, denen er noch eine Reihe anderer, dem Fall des *Holzschiffes* ähnelnder »Unglücksfälle« aufzählt: – – – – *Die Methode der Vorsehung ist immer die gleiche. Abwegige Kausalreihen werden hervorgezogen, um ein ungewöhnliches Resultat zu zeitigen.* Das Scheitern der *Holzschiff*-Publikation reicht nicht aus, um das Ergebnis von Jahnns Lebensrechnung negativ ausfallen zu lassen: *Ich war ziemlich weit herunter, also sehr weit herunter.*

Ich sah es vor mir grau. Schließlich, ich erliege. Aber die Vorsehung hat auch eine Methode mich noch gerade am Leben zu erhalten. Hierzu gehört zum Beispiel, daß es Jahnn gelang, den Nationalsozialisten zu entkommen. Es gibt eine Art Gnadenbrot. Natürlich hatte ich mit den Einnahmen aus dem Holzschiff gerechnet. Sie sind seit etwa 7 Wochen fällig, also, es war nicht vermessen, damit zu rechnen. Sie sind ausgeblieben, denn seit 8 Wochen wühlt der Onkel. Doch auch in diesem Fall beschert das Schicksal einen Trostpreis: Und damit ich nun nicht mich umlege, weil mir auch die Tasche leer wird, ist dieser Krahmänn da. Der Neffe, der mit seiner Anwesenheit »den Onkel« zwar erst auf den Plan rief, Jahnn und seiner Familie jedoch im selben Zuge eine kurzfristige finanzielle Entlastung in Gestalt des Kost- und Erziehungsgeldes verschaffte, das Krahmännens Eltern zahlten, bis ihr Sohn von den dänischen Behörden des Landes verwiesen wurde. Und damit ein Übriges geschieht, bekommt die Monna aus heiterm Himmel, auf ein Los an die 500.- kr. Mit einer Art Galgenhumor läßt Jahnn am Ende der makaberen Rechnung, sein Schicksal auftreten und zu ihm sagen: Kopf hoch! Du bist eine ausgezeichnete Null, wenn es mir einmal einfallen sollte, eine Zahl davor zu setzen. Bis dahin mußt du dich damit begnügen, der Endpunkt für das Positive und Negative zu sein. So gebricht es Dir doch nicht an Abwechslung. Wenn's auch alles im kleinsten Kreis des Nichts sich abspielt. – –

So gesehen – und auch aus diesem harmonikal-ausgleichenden Grund hat die Null in *Fluß ohne Ufer* einen so hohen Stellenwert – ist Jahnn's »ungewöhnliches« Schicksal das exemplarische Beispiel für das aller Menschen, ob sie nun mit seinem Werk und seiner Person in Zusammenhang stehen oder nicht. Ein wenngleich nicht wesentlicher Unterschied zwischen seinem und dem Schicksal anderer, besteht allerdings darin, daß Jahnn etwas daraus machte. Im Schicksal Horns verdichtete er es zum Mythos, in dem nicht nur seine persönlichen Erfahrungen gebündelt sind, sondern auch die derer, die den Schauplatz der Ereignisse von Jahnn's Leben nicht als den der Ereignisse ihres Lebens betrachten.

2.4.3 *Das Holzschiff* als Metapher für den Text und dessen Schicksal

Und doch tauchen sie im *Holzschiff* schon zu Beginn des zweiten Absatzes aus der Versenkung auf: *Sogleich waren drei sachverständige*

Herren zurstelle, die genau auszudrücken wußten, um was es sich handelte. (Jahnn 1959, 5)

So heißt es unter der Überschrift *Vorbereitung und Ausfahrt*, kurz nachdem das »schöne Schiff« an der Kaimauer angelegt hat, von der aus seine Ankunft beobachtet wurde. Ganz im Sinne derer, die sich der Verwandtschaft des Dreimasters mit der mehr als zweitausend Seiten umfassenden Romantrilogie bewußt sind, stellen die »Sachverständigen« sodann fest: *Ein dreimastiges Vollschiß. Ein paar tausend Quadratmeter Segelfläche. Der alte Lionel Escott Macfie Esq. aus Hebburn on Tyne hatte es [im Namen von Hans Henny Jahnn aus Hamburg an der Elbe] aus Teak- und Eichenholz gebaut. Ein Sonderling, ein Mann, der in einem anderen Jahrhundert wurzelte. Aber ein Genie der Kurven. Wie man am femininen Klangkörper des »Schiffes« erkennen kann. Mithilfe von ein paar Tabellen und riesenhaften selbstgeschnitzten Kurvenlinealen ritzte er die Form der Spanten auf dickes, weißes Papier.* Um sodann quer zum Gerippe der harmonikalen Struktur des »Schiffes« die »Planken« anzubringen, die – wie die Teiltonreihen des Lambdomas durch die roten Strahlen – durch die »Spanten« des »Gesamtschwalls« miteinander verbunden sind. *Und es war ein vollkommenes Bild, wie sich die eine Konstruktion aus der anderen entwickelte.* »Planke« für »Planke« wachsen »Schiff« und »Erbauer« über sich hinaus. *Er streckte beim Arbeiten die Zunge heraus, bietet einen Anblick höchster Konzentration und niedrigster Gemeinheit, zwinkerte prüfend mit den Augen, du weißt, was ich meine, vermerkte sogleich mit schönen Stempeln, wo Kupferbolzen anzubringen waren, wo ein Planke zu schwänzen und mit einer anderen zu verzapfen sei.* Und wenn du die Stellen nicht alle gefunden hast – *Die sachverständigen Herren konnten dergleichen erzählen. Man erkannte, und so beschrieben sie denn, hier war ein Kielgefüge von unvergleichlicher Zimmerarbeit angewendet worden.* Doch leider bleiben wir – Schicksal! – niemals unter uns: *Zwei Zollbeamte gesellten sich den Herren bei. Sie wiegten die Köpfe und ließen erkennen, daß sie vollkommen unterrichtet wären.* Die ewigen Bedenkenträger, die deshalb immer mehr wissen, weil sie die Allgemeinheit hinter sich haben, in deren Namen sie berufen wurden, die »Fracht« des »Schiffes« für passabel zu halten oder den »Eigentümer« – wer auch immer es sei – »abzukassieren«. *So kannten sie denn die Hintergründe und die ferneren Absichten allen Verkehrs, der sich am Kai abspielte.* (Jahnn 1959, 6)

Oder sie tun wie Suhrkamp und Muschg zumindest so, als hätten sie eine Ahnung davon. *Und nur das eiserne Gelübde ihrer Amtsverschwiegenheit und das unergründliche Gefüge ihrer Einordnung hinderten sie daran, all und jedem und bei jeder Gelegenheit ihr Wissen kundzutun.* Nie zeugt das Schweigen, in das sie sich hüllen, von Ratlosigkeit und Unlust gegenüber der zu begutachtenden Fracht, als sachverständige Beamte sind sie vielmehr so gefragt, daß sie kaum Zeit finden, sich allen Fragen zu widmen. *Dem Sachverstand der drei zufälligen Herren gegenüber konnten sie indessen ihre Zustimmung äußern und andeuten, daß sie wohl eine Meinung darüber hätten, welchen hervorragenden Zwecken das Schiff dienen sollte.* Dem »Eigentümer« verlangen sie erst einmal einen Obolus ab, der ihre Bedenkzeit rechtfertigt: *»Allerdings«, sagte der eine, »rote Segel, das gefällt mir nicht.«* Er würde sie, wie Muschg die »Reflexionen« des blinden Passagiers, wohl »am liebsten alle wegschneiden«. *»Ja, ja«, sagte der andere, »die Blöcke der Flaschenzüge sind aus grünbraunem Pockholz.«* Er weist die »Fracht« mitsamt dem »Schiff« gleich ganz zurück.

Die krude Mischung aus Lob, Verheißung und Mäkelei, die sich, wenn's drauf ankommt, in Angst und tiefes Mißtrauen verwandeln, bestimmt Jahnns Schicksal, das seines »Schiffes« und das der Leser und Deuter. *Auf dem Kai würden noch ungewöhnliche Dinge sich abspielen, meinten sie.* Und der, den die, die von ihren eigenen Schrullen tunlichst absehen, für den Produzenten des Streifens halten, kommt kurz darauf auch schon ins Spiel: *Ein Herr, den ein heller Überrock umflatterte, mit einem braunen runden Hut auf dem Kopfe, kam eilends auf der Kaimauer daher. Die Zollbeamten traten zurück, legten grüßend die Hand an die Mütze, sagten noch zu den zufälligen sachverständigen Herren, um ihre Allwissenheit zu beweisen: »Der Reeder«. Dann zogen sie sich zurück.* Dem Chor der antiken Tragödie gleich.

Um wen auch immer es sich bei diesem »Reeder« handelt, sein Schicksal scheint unter keinem guten Stern zu stehen. Leise schon deutet sich in dieser Konstellation der Part an, den der »Reeder« im Verlauf der »Reise«, wenn auch in Abwesenheit, spielen wird. *Der Mann im hellen Überrock schwang sich über die Reling des Schiffes. Ein paar Matrosen, die umherstanden, schauten unschlüssig auf ihn.* Wie die Leser sind sie ein wenig verwirrt, wissen nicht, wer »der Mann im hellen Überrock« in Wirklichkeit ist und denken, im Gegensatz hof-

fentlich zu den Lesern, wahrscheinlich auch nicht weiter darüber nach. Daß der »Reeder« eine gewisse, wenn auch nicht ausschließliche Verwandtschaft mit Jahn aufweist, zeigt sich anhand des Vortrags *Der Bühnenautor und das Theater*. Wie Jahn 1928 die Bühne der Hamburger Kammerspiele enterte, um darauf sein wenig begehrtes Stück *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* inszenieren zu lassen, so entert der »Reeder« hier mit einem Satz die Bühne des »Schiffes«; und wie die Matrosen, die »unschlüssig auf ihn schauen«, so könnten sich auch Theaterangestellte und Premierenzuschauer damals im Zweifel darüber befunden haben, ob es sich bei *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* um ein von den Kammerspielen inszeniertes Stück oder um eine Gastproduktion handelt. *Nach Ablauf zweier Wochen hatte sich manches zugetragen, was die Zollbeamten mit Sorge erfüllte.* (Jahn 1959, 7)

Die Beamten – hier kommt es ans Licht – wissen doch nicht so genau, wozu dem »Reeder« das »Schiff« dient, und genau das läßt ihnen keine Ruhe: *Es war unbehaglich, wenn die anerkannten und gültigen Regeln durchbrochen wurden und das Allgemeine dem Ungeöhnlichen weichen mußte.* Bald schon vermuten sie in dem, was sich mit und auf dem Schiff abspielt, ein *nutzloses Unternehmen*. Sie sehen darin den *Ausdruck eines Spleens. Geldvergeudung. Etwas Unvernünftiges, fast Verbrecherisches. Ein Angriff auf die Gesellschaft und ihre Absichten.* Damit gerät auch der »Unternehmer« ins Zwielficht: *Es lag da, und der Reeder mußte die Kaigebühren bezahlen.* Wie Jahn einst die Saalmiete und den Preis für den Wankelmut der von Hoher Stelle berufenen Literatur-sachverständigen zahlen mußte. *Vielleicht auch liefen Prozesse. Die Kas-sen irgendwelcher Banken wollten keine Zahlungen leisten. Geschäfte hatten sich zerschlagen. Oder Verträge waren nicht erfüllt worden.* Alles, was sich in der Editions-geschichte von Jahns Werken so zutrug. *Die Mann-schaft des Holzschiffes war abgemustert worden.* Das Ensemble der Kammerspiele wurde weder bei der Aufführung von *Der Arzt, sein Weib, sein Sohn* gebraucht noch in der Vorstellung des Lesers bei der Lektüre des *Holzschiffes*. Kritisch bemerken die Zollbeamten: *Der Reeder aber brachte zwei Matrosen an-bord als Wachmannschaft.* In Wirklichkeit handelt es sich um die 2 *Gymnasiasten*, die Gründgens für die Inszenierung von Jahns Stück ausgewählt hatte, und *die, das erwies sich später, meisterhaft spielten*, wie Jahn in *Der Bühnenautor und das Theater* anmerkt (vgl. Jahn 1993, 1061). Manche Leser aber glauben

lieber, was die »Beamten« über die »zwei Matrosen« erzählen: *Nicht von der guten Sorte waren sie, wie die Beamten meinten. Viel zu jung und viel zu pfiffig.* Längst sind die »Beamten« zu der Auffassung gelangt, daß die »Fracht« des »Schiffes« und dessen »Eigentümer« auch sittlich bedenklich sind: *Um das Ungewöhnliche zum Überfluß zu bringen, war der Reeder ein paarmal nach Anbruch der Dunkelheit an Bord gekommen, war einige Stunden lang unterdeck geblieben.* (Jahnn 1959, 8)

Wer weiß, was er mit den zwei Kerlen da drin treibt? *Das Schiff schien dann ausgestorben.* Eine normale Probe jedenfalls fand nicht nach der Abendvorstellung statt, wenn alle längst nach Hause gegangen waren. *Aus einem einzigen Bullauge fiel ein gelber Lichtschein auf die gekräuselte Oberfläche des Wassers.* Und wer von den *Holzschiff*-Lesern sich durch die Spiegelung im Text auf die Bühne versetzt fühlt, die der Hafenkai ebenso ist wie das Schiff, ist geneigt, in die Rolle der Beamten zu schlüpfen und auf Befehl des Regisseurs auch seinem Mißtrauen Ausdruck zu verleihen: *Als der Reeder bei später Stunde das Schiff verließ, trat einer der Zöllner an ihn heran, fragte mit warmem Tonfall, aber doch bestimmt:*

»Haben Sie verzollbare Gegenstände bei sich, Herr –«

»Nein«, antwortet »Jahnn« unter einer tief ins Gesicht gezogenen Hutkrempe hervor, um den zweiten Mäkelfritzen mundtot zu machen, bevor er einen Einwand formulieren kann, – und fährt mit einem Augenzwinkern Richtung »Publikum« fort: *»Was gibt's [...] suchen Sie Opium bei mir oder Kokain? Das Schiff tut Ihnen wohl in den Augen weh? So etwas sieht man nicht alle Tage. Hat sich meine Mannschaft übel aufgeführt? Haben Sie Grund, sich zu beklagen?«* (Jahnn 1959, 9)

Doch das »Unternehmen« des »Reeders« hat, wie *Der Bühnenautor und das Theater* offenbart, trotz des forschen Auftretens gegenüber den Beamten nur geringe Chancen. Mag es Jahnn wie dem Reeder, der mit der vertraulichen Aufforderung *»Halten Sie ein Auge auf die beiden Matrosen«* jedem der Beamten einen Geldschein in die Hand drückt, auch gelungen sein, die Leitung der Kammerspiele mit der Saalmiete zu schmieren. Die Aktion muß an externen Beobachtern gescheitert sein: *Meine Tätigkeit als Schauspieldirektor hatte zwei Folgen: Erstens: mir wurde in Hamburg ein Prozeß wegen unerlaubten Theaterspielens gemacht (der dann freilich durch den Hamburgischen Senat niedergeschlagen wurde).* (Jahnn 1993, 1063)

Die zweite Folge heben wir uns bis zur Premiere auf. Denn bis zu dieser scheinen sich auch 1928 die Dinge friedlich entwickelt zu haben. *Es geschahen am Kai keinerlei Zwischenfälle. Der Reeder empfing ein paarmal Hohen Besuch an Bord des Schiffes.* (Jahnn 1959, 10)

Es wird weiterhin fleißig geprobt. *Es war zu erkennen, daß der Reeder, wenn auch unauffällig, ein Ziel verfolgte. Vielleicht bereitete er eine große Sache, ein Geschäft vor, das dem Einfältigen entgeht.* Und es sieht aus, als näherte man sich diesem »Ziel« sogar allmählich, denn eine Seite später kommen die Schauspieler schon im Kostüm zur Probe: *Der Reeder kam an den Kai. An seiner Seite schritt ein Seeoffizier, ein Kapitän in Uniform.* (Jahnn 1959, 11)

Kein Arzt zwar, aber auch ihm steht ein Weib zur Seite: *Seinem Arm hatte sich ein etwa achtzehnjähriges Mädchen eingehängt, seine Tochter. Die drei gingen an Bord. Eine Stunde später fand sich die neugeheuerte Schiffsmannschaft ein.* Die »Besatzungsmitglieder« in wichtigen Nebenrollen und ein Heer von Komparsen für die Massenszene im Kapitel *Mann, zweihundert Jahre begraben. So war denn das Schiff bevölkert.* Die große Bevölkerung hinter dem Vorhang, wie Jahnn die Theaterangestellten nennt (vgl. Jahnn 1993, 1060), wäre vollständig gewesen, hätten nicht die Stars noch gefehlt, die immer zuletzt zur Probe erscheinen: *Ein junger Mann kam an den Kai. Er war der Verlobte des Mädchens. Jedenfalls vermutete man es.* In Wirklichkeit handelt es sich um den vielversprechenden Nachwuchsschauspieler, der sich bisher mit Suhrkamp, Muschg und anderen die Rolle des blinden Passagiers geteilt hat. Jahnn hingegen wurde nachträglich zum Intendanten berufen. Die zweite Folge, die das unerlaubte Theaterspielen in den Kammerspielen des Jahres 1928 zeitigte, beschreibt er in *Der Bühnenautor und das Theater* folgendermaßen: *die alliierten Besatzungsmächte erteilten mir mehrere Jahrzehnte später, die Erlaubnis, ein Theater zu führen, weil ich ehemals in diesem Fach tätig gewesen sei.* (Jahnn 1993, 1063)

Unser reichlich verspäteter Zuspruch hat Jahnn bei der Veröffentlichung seiner Werke leider so wenig geholfen wie die nachträgliche Legitimation seiner Theaterpiraterie durch die alliierten Besatzungsmächte. Doch in den Augenblicken, da Jahnn beim Schreiben an die Grenzen von Raum und Zeit stieß – und dies tat er ständig, wie der inzwischen massenhaft bevölkerte Interpretationsspielraum

des *Holzschiffes* zeigt –, vernahm er durch das Blatt hindurch das leise Raunen, das unsere Gegenwart mit der Vergangenheit seines Lebens verbindet.

Kurz nachdem der erste der beiden Stars sich auf dem »Kai« eingefunden hat, heißt es: *Den Beamten wurden von den Höheren Stellen Schriftstücke ausgehändigt. Sie betrafen das Schiff und seine Ladung. Geheime Anweisungen.* (Jahnn 1959, 11)

Die mit durchsichtiger Tinte zwischen die Zeilen des *Holzschiffes* geschriebenen Rollenbücher und Regieanweisungen, die der Leser zu entziffern vermag, der über die enorme Vorstellungskraft des die »Schriftstücke« aushändigenden »Direktors« verfügt. In *Der Bühnenautor und das Theater* bemerkt Jahnn: *Die Leistung eines begabten Menschen, ganz und gar die eines Genies, ist ein Antrag an Seinesgleichen: eine verschlüsselte, geheime, ungemein wichtige Mitteilung; – keine Allerweltsweisheit, kein Wort der Reklame oder des politischen oder weltanschaulichen Gleichschritts.* (Jahnn 1993, 1067)

Gerät diese »Mitteilung« jedoch in die falschen Hände, sind Mißverständnisse vorprogrammiert. Aus der Sicht der Beamten, die sich im Hinblick auf das »Unternehmen« des »Reeders« zwar in einer Schlüsselrolle sehen, aber keinen Schimmer haben, worin diese eigentlich besteht, heißt es: *Hier war garnichts mehr zu sagen oder auszuschwätzen. Es handelte sich um eine höchst wichtige Angelegenheit. Der Staat mit seiner ganzen Machtvollkommenheit schien dahinterzustehen.* (Jahnn 1959, 12)

Dennoch läßt der Respekt, den das Theater den kleinen Beamten einflößt, gepaart mit ihrer Unfähigkeit, es zu durchschauen, nichts Gutes ahnen. *So war es nicht verwunderlich, daß ein Herr sich zeigte, den niemand kannte, der seinen Namen nicht angab, ein Herr, der einen sehr vornehmen grauen Anzug trug. Darüber einen grob gewirkten glockenförmigen Mantel.* Der »Star« namens Autor verkörpert in den Augen der Leser, die sich neben ihm wie Statisten vorkommen, alles, was sie nicht zu sein glauben: *Glattrasiertes Gesicht, strenge Züge, fast unmenschlich, jedenfalls durchgraben von der Ehrfurcht vor der hohen Aufgabe. Ein Mensch mit letzter Beherrschung hinter der Stirn, jedem Zufall und Abenteuer gewachsen.* So hatte er ein Werk geschaffen, das sie ihres Erachtens nie hätten schreiben können und eigentlich auch niemals hätten schreiben wollen, wenn das, was sie im Autor sehen, der Preis dafür

ist: *Wenn man ihm plötzlich gegenüberstand, erschrak man. Er flößte Achtung ein. Aber war beim Schreiben womöglich mit dunklen Mächten in Berührung gekommen, mit denen man im Grunde nichts zu schaffen haben wollte. Dabei war es nicht die erhabene Seite dieses Gefühls, die einen anrührte. Es war ein Hauch des Unerlaubten dabei. Jener hatte Verbotenem nachgespürt, an dem man sich heimlich ergötzen, zu dem man sich jedoch niemals würde bekennen können, ohne selbst zum Unhold zu werden: Sklavenhändler, unerbittlicher Kaufmannsgeist oder Pflichterfüllung auf verlorenem Posten bis an den Rand nutzloser Grausamkeit. Auch wenn man nicht wußte, worin genau diese eigentlich bestand und wie man sie beschreiben sollte, ohne selbst ins Zwielficht zu geraten. Etwas Unheimliches ging von dem Manne aus. Er war unveränderbaren Antlitzes, mochte es nun unerbittlich oder verbrecherisch genannt werden. Und dies unversöhnliche und beharrliche Schweigen seiner Lippen!*

2.4.4 »Es ist meine Rolle, am Ende allein zu stehen«. Die generelle Fehleinschätzung von Jahnns Standpunkt gegenüber den Figuren

Im Verlauf der Reise erweist sich der mit diesen Worten in das Geschehen eingeführte Superkargo allerdings als weniger schweigsam, als es auf den ersten Blick aussieht. Gustavs Verlobte Ellena läßt sich von ihm sogar in ein mehrstündiges Gespräch verwickeln, in dem er ihr das Leid klagt, das ihm sein Amt als Frachtbegleiter und das ewige Mißtrauen der Mitreisenden beschert. Der Inhalt dieses Gespräches, von dem Lauffer später andeutet, er *habe von den Klippen erzählt, an denen so manche seiner Lebensabsichten zerschellt sei* (vgl. Jahn 1959, 159), wird aus der Sicht Ellenas ausführlich geschildert, und zwar in jenem auf der Handlungsebene des Romans letzten Gespräch mit Gustav im Kapitel *Sturm*. Hierin verteidigt Ellena den Superkargo gegen den blinden Passagier, der Lauffer die Bösartigkeit unterstellt, mit der er selbst die Verlobte ermordet.

Der zwischen den Zeilen passierende Mord ist den Deutern des *Holzschiffes* bisher vermutlich auch entgangen, weil der perspektivisch an Gustav gebundene Erzähler die letzte Begegnung des Paares auf einen späteren Zeitpunkt datiert und stattdessen den Superkargo belastet, der Ellena zuletzt begegnet zu sein scheint. Über ein nach dem Mittagessen stattfindendes Gespräch zwischen Kapitän,

blindem Passagier und Superkargo über den Zeitpunkt ihrer jeweils letzten Begegnung mit der inzwischen Verschwundenen, heißt es: *Der Vater und der Verlobte gestanden, sie hatten Ellena seit fast vierundzwanzig Stunden nicht gesehen.* (Jahnn 1959, 158)

Bestandteil der Handlung sind diese »fast vierundzwanzig Stunden« zurückliegenden letzten Begegnungen mit Ellena allerdings nicht. So gesehen ist das »stürmische« Gespräch der Verlobten im gleichnamigen Kapitel das letzte, das Ellena führt. Ebenfalls unerzählt bleibt das Gespräch, das der Superkargo scheinbar kurz vor deren Verschwinden mit Ellena führte: *Der Superkargo antwortete gleich, so habe von den Anwesenden er die letzte Begegnung mit der Vermißten gehabt. Er habe sie am Nachmittag in ihrem Salon aufgesucht.* (Jahnn 1959, 158)

Bei diesem Nachmittag handelt es sich offenbar um den des Vortages; zumal Lauffer am Vormittag dieses Tages dem Kapitän ein Gespräch mit Ellena ankündigt: *Beim Abgehen sagte der Superkargo, er werde sich mit Ellena beraten.* (Jahnn 1959, 155)

Denn unmittelbar nach dem Sturm, während dem Gustav sein Gespräch mit Ellena führt, ist im Matrosenlogis das Gemunkel über lebendige oder tote Mädchen in den Frachtkisten aufgekommen; und dieses möchte der Superkargo nun mit Hilfe zunächst Gustavs und des Kapitäns und schließlich auch Ellena unterbinden. Über die angekündigte »Beratung« mit Ellena berichtet der Superkargo: *Sein Gespräch mit ihr, nicht in allen Teilen für ihn ruhmvoll, dürfe angesichts der schmerzlichen Überraschung nicht sein Geheimnis bleiben. Er sei bereit, es in allen Einzelheiten zu wiederholen. Er könne vorausschicken, es sei eine lange Unterhaltung gewesen. Man habe darüber das Abendessen versäumt.* (Jahnn 1959, 158)

Widersprüchlicherweise aber kennt Ellena den Inhalt dieses angeblich am Abend zuvor geführten Gespräches mit dem Superkargo bei ihrem letzten, angeblich vorher mit Gustav geführten Gespräch schon. Denn darin »wiederholt« sie – wie sich zeigen wird – »in allen Einzelheiten«, was Lauffer ihr »von den Klippen erzählt habe, an denen so manche seiner Lebensabsichten zerschellt sei« und was auf der Handlungsebene ansonsten ausgespart bleibt. Doch deutet noch mehr darauf hin, daß das scheinbar am Vortag geführte Gespräch zwischen Ellena und Lauffer in Wirklichkeit bereits an einem Nachmittag vor dem Sturm und damit vor Gustavs letztem Gespräch mit

Ellena stattfand: Schon vor dem Kapitel *Sturm* stellt sich heraus, daß Ellena und Lauffer offenbar eine »lange Unterhaltung« miteinander hatten, während Gustav abends, gequält von Gefühlen der Verlassenheit, in seiner Kammer lag, was auf der Handlungsebene ausführlich zur Sprache kommt. Am Morgen danach spricht der Kapitän Gustav auf seine Abwesenheit beim Abendessen an: *Er fragte ohne Befangenheit, wo Ellena und Gustav sich seit dem Nachmittag des Vortages versteckt gehalten hätten und welcher Art ihr Zeitvertreib gewesen sei, daß sie sogar das Abendessen versäumten.* (Jahnn 1959, 97f.)

Den Anlaß seiner Frage erklärt der Kapitän: *Weder das junge Paar noch Georg Lauffer seien bei Tische erschienen.* Daraufhin fällt offenbar – und nicht zufällig unmittelbar vor dem Beginn des Kapitels *Sturm* – Gustavs Entscheidung, Ellena, die er einer Affaire mit dem Erzfeind und -rivalen Lauffer verdächtigt, zu töten: *Die nächsten Sekunden brachten den grausamen Abschluß einer langen Ungewißheit. [...] Gustavs Hirn, so erschien es ihm hinterher, gefror, indem es mit der Schnelligkeit einer elektrischen Induktion zu arbeiten begann.*

Waldemar Strunck fragte noch: »Kannst du lügen?«

Gustav antwortete: »Manchmal kann ich lügen.« Da waren seine Empfindungen, sein Verhalten, seine Urteile schon geronnen. [...] Er ging ein in eine Verkleidung. Er gab preis und schützte zugleich ein Geheimnis. (Jahnn 1959, 98f.)

Um welches »Geheimnis« es sich handelt, wird weder hier noch in der *Niederschrift* geklärt, wo dieses »Geheimnis«, das der Mörder Gilles de Rais vergeblich zu hüten versuchte, ebenfalls von zentraler Bedeutung ist. »Schutz« bietet diesem »Geheimnis« in beiden Teilen der Trilogie die Chronologie der Erzählung, die sich aus den Aussagen des perspektivisch gebundenen Erzählers ergibt; »preis gibt« der diesem Erzähler übergeordnete Autor Jahnn das »Geheimnis« seines Protagonisten jedoch »zugleich« in Wortwechseln wie dem oben zitierten zwischen Gustav und dem Kapitän; »preis gibt« Gustavs »Geheimnis« auch die Motivstruktur von *Fluß ohne Ufer*, die der chronologischen Struktur in vielerlei Hinsicht zuwiderläuft, die raumzeitlichen Verhältnisse austauschbar macht und die Unschuld des blinden Passagiers damit in Frage stellt.

Da Jochen Vogt sich in seiner Studie *Struktur und Kontinuum* auf die Analyse der logischen und chronologischen Struktur der Erzählung

beschränkt, kommt er zu dem Ergebnis, daß in der Tat Laufer die letzte Begegnung mit Ellena gehabt und dieser sich offenbar zweimal mit ihr unterhalten habe. Den im obigen Zitat eindeutig der Lüge überführten blinden Passagier nimmt Vogt beim Wort, wenn dieser gemeinsam mit dem Komplizen Waldemar Strunck behauptet, Ellena seit »fast vierundzwanzig Stunden« nicht mehr gesehen zu haben. Den Mord schließlich lokalisiert Vogt zeitlich in diesen nicht erzählten Stunden, über die es im Roman heißt: *Es verstrich dieser Tag. Die Nacht dazu.* (Jahnn 1959, 156)

Vogt kommentiert: *Innerhalb dieses (inhaltlich unerzählten) Zeitraums, so stellt sich später heraus, hat der Superkargo ein weiteres Gespräch mit Ellena (vgl. H 158ff.), die ihn jedoch – nach seiner Aussage – genau um »neun Uhr« abends (H 160) verlassen habe.* (Vogt, 22)

Daß die auf der Handlungsebene angedeuteten beiden Gespräche auf der Bedeutungsebene des Geschehens zu einem einzigen Gespräch verschmelzen, sieht Vogt nicht. Obwohl das, was Ellena im Gespräch mit dem blinden Passagier während des Sturms über den Superkargo berichtet, inhaltlich eindeutig an das anknüpft, was der Superkargo nach dem Sturm über sein Gespräch mit Ellena verrät. Diese klärt den blinden Passagier über die wahre Existenz des Superkargos auf: *»Das Leben dieses Menschen ist eine einzige Reihe von Mißgeschick gewesen. Er ist arm. Er hat es nicht einmal zur Stellung eines kleinen Beamten gebracht, wiewohl es ihm nicht an Begabung gebricht.«* (Jahnn 1959, 118)

Das Gleiche läßt sich über den nicht nur begabten, sondern auf hohem Niveau schaffenden Schriftsteller und Orgelbauer Jahnn sagen, dem es nicht zuletzt aufgrund der Blindheit seiner Leser nicht vergönnt war, mehr als einige Funktionärsposten in Kunstakademien und Verbänden und für zwei Jahre ein provisorisches Amt als Orgelsachberater der Stadt Hamburg zu ergattern. *»Ihm ist auch nicht verwehrt worden, sich zu erproben; er hat Aufgaben für sich verlangt, und man hat ihn damit betraut.«* So hatte Jahnn in den Jahren 1923 bis 1930 im Namen der Stadt Hamburg beispielsweise die Orgel der St.-Jacobi-Kirche restauriert und im Auftrag der Lübecker Nordischen Gesellschaft anlässlich des Ostseejahres 1931 den *Neuen Lübecker Totentanz* geschrieben. *»Aber es ist zu seinem Unglück ausgeschlagen.«* Die Stadt Hamburg honorierte Jahnn's Arbeit einzig mit der Genehmigung, daß

die Glaubensgemeinde Ugrino auf der Orgel eine Reihe von Spendenkonzerten geben dürfe. Die Lübecker Nordische Gesellschaft zahlte Jahn nicht mehr als die Hälfte des geforderten Honorars und nahm das allein für ihre Zwecke geschriebene Schauspiel kurz vor der Eröffnung der Feierlichkeiten aus dem Programm. Über den Superkargo berichtet Ellena: *»Nicht, daß er der Erfolge entbehrte oder daß er seine Auftraggeber enttäuschte. Ihre Zufriedenheit indessen brachte ihm keinen Lohn ein; ihre Laune stand nicht danach, ihn nach Gebühr anzuerkennen.«* Das widersprüchliche Verhalten der Herausgeber und Auftraggeber in Sachen Literatur und Orgelbau führte bei Jahn zu der bereits erwähnten Reaktion: *»Die Undankbarkeit oder der Mißerfolg steigerten die Ansprüche, die Georg Lauffer an sich selbst stellte. Es trieb ihn, sich von Mal zu Mal zu überbieten.«* (Jahn 1959, 119)

Aber mehr als die Feststellung, daß Jahns Gesamtwerk um ein weiteres Werk gewachsen war und ein gewisses Befremden über seine Besessenheit bewirkte Jahn bei Herausgebern und Auftraggebern damit nicht. *»So kam es, daß man seine Leistung dem Ungewöhnlichen zuordnete, sozusagen die Abteilung des garnicht zu Beurteilenden erfand.«* In den Lektoraten namhafter Verlagshäuser wurde Jahn regelrecht zur Institution, deren Werke es der Reihe nach zu begutachten und fast immer und aus durchaus fragwürdigen Gründen abzulehnen galt: *»Man unterließ zu prüfen, ob es etwas Schweres oder Leichtes war, gefährvoll oder an der Grenze des Zulässigen. Es dünkte allen, es war genug, sich Georg Lauffers zu erinnern, wenn andere für einen Einsatz nicht bereit waren.«* Wenn man sich auch nie darüber im Klaren war, was eigentlich an Jahns Werken störte, schon weil die Skeptiker in der Mehrheit waren, hielt man sich diesen Autor vorsichtshalber vom Leibe. Er blieb auf sich gestellt und fand kein Verlagshaus, das ihn und seine Werke an sich binden wollte: *»Er wuchs in das zufällige Amt hinein, ein nicht Festbesoldeter, etwas im geheimen Auftrag auszurichten.«* Weil Verleger und Publikum sich sträubten, die an Textstellen wie diesen und anderen offen zu Tage liegende Bedeutung des Geschehens einzusehen. *»Als Feind aller, die er nicht aufklären konnte. Er ist stets auf das Arge vorbereitet, verbittert.«* Denn statt sich selbst ein Bild von Jahns Werken zu machen, forderten die Leser damals schon von ihm Aufklärung darüber, was diese bedeuteten. *»Er fürchtet die Mitmenschen. Er möchte sie so weit überlisten, daß sie ihn ungeschoren lassen mit ihrer*

Zudringlichkeit.« Zu Jahnns Lebzeiten bereits wühlten sie mit Vorliebe in dessen Privatleben und fragten mit kindlicher Naivität, in welchem Verhältnis er zu seinen Figuren stünde. »*Jedermann bringt ihn in Versuchung, etwas zu verraten.*« Schilderte er das Verhältnis zu den Figuren schließlich und deutete seine Werke selbst, betrachteten die Leser dies als Beweis für Jahnns Identität mit den Figuren und für die Eindeutigkeit des fiktiven Geschehens. »*Und wenn er standhaft bleibt, überhäuft man ihn mit Verdächtigungen.*« Deute deine Werke oder deute sie nicht, du wirst es bereuen. »*Dabei ist es wahrscheinlich, er lügt weniger als andere Menschen; er schweigt nur mehr als die meisten. Und sein Gesicht hat er unerbittlich gemacht, weil er eine Verkleidung haben muß, wenn er den Pistolen mißtraut.*«

Dennoch ist Jahnn bei all der frappanten Ähnlichkeit mit Georg Lauffer nicht mit diesem identisch. Im selben Zuge, in dem sie die Ähnlichkeit zwischen Jahnn und dem Superkargo auf den Punkt bringt, kündigt diese Textstelle davon, daß Jahnn anders war als sein fiktiver Verwandter. Sie kündigt davon, daß er keineswegs »mehr schwieg als die meisten«, kündigt davon, daß sein Leben nicht nur »eine einzige Reihe von Mißgeschick« war – da es ihm trotz der lebenslangen Verkennung seiner Werke gelang, diese zu schaffen und sogar zu veröffentlichen. Diese Textstelle kündigt überdies davon, daß Jahnn sich – was sein stetes Streben an die Öffentlichkeit zusätzlich belegt – mitnichten eine »Verkleidung« zulegte, sondern sich, im Gegenteil, nicht scheute, in der Gestalt des Lebens und der Persönlichkeit seiner Figuren etwas von sich und seinem Leben preiszugeben.

In der Tat entstammen die Facetten der Figurencharaktere der facettenreichen Persönlichkeit ihres Schöpfers Jahnn. Keine der Figuren und keine von deren Charaktereigenschaften aber repräsentiert ihn ganz. Jahnn vermochte sich aufgrund seiner Wesensverwandtschaft zwar in die Figuren hineinzusetzen und die Handlungen zu erfinden, die ihrem Charakter entsprechen. Bei der Schilderung dieser Handlungen blieb er persönlich jedoch außen vor und beschrieb das Geschehen entsprechend distanziert. Sichtbar schlägt sich das distanzierte Verhältnis Jahnns zu den Figuren in der Erzählsituation beispielsweise des *Holzschiffes* nieder, die, wie inzwischen deutlich wurde, von einem der Hauptfigur nahestehenden, jedoch

nicht mit ihr identischen Erzähler geprägt ist. Dieser Erzähler ist kein anderer als der fiktive Dritte, der sich aus den Sichtweisen der Figuren und des Autors auf ein und dasselbe Geschehen ergibt – ein Aspekt, der den Lesern und Deutern des Textes fatalerweise meist entgeht. Aufgrund ihrer unbewußten Identifikation mit der Hauptfigur verwechseln sie die Perspektive des Erzählers, den sie als ebenso verschieden von Gustav wahrnehmen wie sich selbst von Jahnn, mit der Perspektive Jahnnns und liegen damit zumindest teilweise falsch. Denn der Erzähler ist zwar nicht identisch mit der Hauptfigur, perspektivisch gesehen ist er jedoch nur halb so weit von ihr entfernt wie der Autor.

Noch größere Schwierigkeiten mit der Unterscheidung zwischen Jahnn und seiner Figur haben die meisten Leser allerdings bei der in der ersten Person erzählten *Niederschrift*. Während das in der dritten Person erzählte *Holzschiff* mit dem Erzähler noch deutlich auf den Zweiten verweist, der neben der Figur im Spiel ist, deutet in der *Niederschrift*, in der Figur und Erzähler in eins fallen, lediglich die komplexe Themen- und Motivstruktur des Textes auf den neben dem erzählenden Ich tätigen Autor hin. Fehlt dem Leser der Blick für die sich aus der Erkenntnis dieser Struktur ergebenden Bedeutungszusammenhänge, vermag er in der Niederschrift des Gustav Anias Horn weder den gleichnamigen Roman Jahnnns zu erkennen noch sich eine adäquate Vorstellung von diesem und seiner künstlerischen Leistung zu machen.

An die Verwechslung seiner Person mit den Erzählern und den Figuren seiner Werke war Jahnn allerdings von Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn an gewöhnt. Im Grunde hatte er auch keine Probleme damit. In einem Brief vom 25. und 28. August 1946 versichert er dem Freund und Kollegen Helwig, der eben *Die Niederschrift* gelesen und seine ersten Eindrücke geschildert hatte: *Ich bleibe gern in den Gerüchten, auch wenn sie so wenig stimmen, wie es der Fall ist.*

Am 3. Juni 1946 hatte Helwig Jahnn geschrieben: *Meinen ersten Eindruck kann ich natürlich nur in flexible Worte kleiden. Ich sage also: ebenso großartig wie unmöglich. Oder: ebenso ungeheuerlich wie großartig. Das könnte genügen, um ein sehr tiefes Erschrecken anzudeuten.* (Jahnn 1986, 777)

Die gewagte Kombination der lebensecht wirkenden Alltagsschilderungen des Ich-Erzählers mit der Absurdität der ebenfalls von ihm berichteten, angeblich historischen Ereignisse hatte Helwig erschüttert. In der Tat vermitteln Horns Schilderungen und die immer wieder in das Geschehen eingestreuten philosophischen und weltanschaulichen Reflexionen und Dialoge der *Niederschrift* dem Leser eine starke subjektive Präsenz; wie Helwig wird er diese umgehend mit dem Autor in Verbindung bringen. Helwig, dem zu Recht vieles an Horn und den anderen Figuren bekannt vorkam, stellt fest: *In den Abmessungen jeder einzelnen Gestalt des Romans tritt Deine Persönlichkeit stark hervor.* (Jahnn 1986, 778)

Und wagt die Frage: *Ist es verkleidete Selbstbiographie?*

Doch mit der Vermutung, daß es sich bei der *Niederschrift* um eine fiktional verfremdete Autobiographie handelt, liegt Helwig falsch. Zwar steckt Jahnn auch in »jeder einzelnen« der in der *Niederschrift* auftretenden Figuren, doch nur mit Aspekten seiner Persönlichkeit – dies gilt auch für den ihm in Duktus und Weltanschauung so ähnlichen Ich-Erzähler Horn. Unter anderem um den Unterschied zwischen diesem und sich selbst als dessen Schöpfer zu betonen, arbeitete Jahnn die Erfundenheit der von Horn berichteten Ereignisse in mehreren Überarbeitungsgängen heraus. Zu dem Zeitpunkt, als Helwig das Typoskript las, hatte Jahnn diese Überarbeitungen größtenteils schon vorgenommen. Dennoch erschienen Helwig die schlecht erfunden wirkenden Erlebnisse Horns als schlechte Erfindungen Jahnnns bei der *Niederschrift* des Romans. Im Brief vom 25. und 28. August 1946 weist Jahnn Helwig vorsichtig darauf hin: *Ich glaube, auch Du identifizierst mich zu sehr mit dem A. G. Horn. Es wäre wirklich ein Mißverständnis, wenn der eine für den andern gesetzt würde.*

Im Falle Helwigs, der Jahnn persönlich kannte und schätzte, wirkte sich dieses Mißverständnis zwar nicht weiter tragisch aus. In den Fällen, in denen Jahnn dem Leser ein Fremder ist, kann sich dieses »Mißverständnis« jedoch sehr zu seinen Ungunsten auswirken. Die Unpersönlichkeit der Beziehung zwischen Leser und Autor begünstigt die Übertragung unbewußter Teile der Persönlichkeit des Lesers auf den Autor, der aus diesem Grund meist mit dem Ich-Erzähler verwechselt wird.

Auch Helwigs Beziehung zu Jahnn war offenbar unpersönlich genug und der ländliche Alltag Horns ist in der *Niederschrift* so realistisch geschildert, daß Helwig sich unkontrolliert seinen Projektionen auf den Erzähler hingab. Von seinem ersten Schock scheint Helwig sich im nächsten Brief zwar erholt zu haben; und erkennt nun auch selbst deutlich die Gefahr, die *Die Niederschrift* für Jahnn darstellt. Am 9. Juli 1946 schreibt Helwig: *Ich sehe dieses Buch erscheinen. Man wird es lesen. Und die Gerüchte werden sich um Dich und Deine lautere Absicht gruppieren. Die alten, sinnlosen Gerüchte, die Dich verfolgten, vom Erscheinen Deines ersten Werkes an. Jene durch Dummheit aufgedunsene Lästerzunge, die da sagt, Du seiest ein Kannibale, der Prophet der Unzucht, Wortführer der gleichgeschlechtlichen Liebe usw.* (Jahnn 1986, 779)

Denn nach dem Untergang des Holzschiffes lebt Horn seinen eigenen Angaben zufolge mit Ellenas Mörder Tutein zusammen, zu dem er in sexueller Beziehung steht und in dessen Gesellschaft er als junger Mann durch die Rotlichtviertel internationaler Hafenstädte streift, Trinkgelage und sado-masochistische Orgien feiert.

Helwig beteuert, er könne diesen Lebenswandel mit Jahnn nicht in Verbindung bringen. Mit Blick auf die zu erwartenden Gerüchte schreibt er: *Für mich besonders grotesk, der ich aus jahrelanger privatester Einsicht und Anschauung genau weiß, daß Du in Deinem persönlichen Leben einer der saubersten Menschen bist, als Familienvater von rührender Besorglichkeit, als Landwirt mit Deinen Tieren und Deinen Äckern vorbildlich und mit Ergebnissen, auf die ein Großbauer stolz sein könnte.*

Der Nachdruck aber, mit dem Helwig das Bild des »Saubermanns« Jahnn betont, deutet auf die massiven Zweifel hin, in die ihn die Lektüre der *Niederschrift* stürzte; und seine Zweifel wiederum deuten auf die persönliche Betroffenheit Helwigs in Anbetracht von Horns »lasterhaftem« Lebenswandel hin. Als wenn sein Glaube an die Menschheit davon abhinge, versichert Helwig: *Ich habe Dich nie betrunken gesehen.* Und als wüßte er es von Jahnn so genau wie von sich selbst, ist er der festen Überzeugung: *Du hast Dich nie an sogenannten »zweifelhaften Orten« bewegt. Dein Leben, vom Normalmenschen aus betrachtet, ist das denkbar normalste. Aber Deine schriftstellerischen Werke haben es fertig gebracht, die wildesten Gerüchte um Dich her anzusammeln.*

Auch daß Helwig für die »wilden Gerüchte« Jahnns Werke verantwortlich macht und nicht die Leser, offenbart Helwigs Berührungsängste. Statt der üblichen Abstrafe für die Schmach, die *Die Niederschrift* schamhaften Lesern bereitet, neigt Helwig jedoch aufgrund seiner persönlichen Bekanntschaft dazu, Jahn nun plötzlich, nachdem er ihn zuvor mit ihm identifizierte, in eine unangemessen große Distanz zum Erzähler zu rücken.

Jahn hingegen hatte – und zwar weil er weder identisch mit Horn war noch sich so betrachtete – offenbar ein recht entspanntes Verhältnis zu dessen »lasterhaftem« Lebenswandel. Sonst wäre es ihm wohl kaum möglich gewesen, Horns »Sünden« derart unzensiert zu beschreiben und es mit der Veröffentlichung zu riskieren, daß diese auf ihn als Autor zurückfallen. Dennoch kam Jahn ins Schwitzen, als er in Helwigs Gestalt mit der Reaktion des ersten Lesers konfrontiert wurde; weniger weil Jahn sich vor »wilden Gerüchten« fürchtete als vor dem eventuell damit verbundenen neuerlichen Mißerfolg. Am 1. Juni 1946 antwortet er auf Helwigs erstes kurzes Statement zur *Niederschrift*: *Heute kam auch Deine Postkarte, die mich seltsam beunruhigt hat. Daß der »Fluß« »ungeheuerlich unmöglich« ist, weiß ich schließlich aus eigener Einsicht.* Denn in den vielen Stunden der Überarbeitung hatte Jahn, um sicherzugehen, daß der Roman als solcher auch erkannt werden würde, die »Ungeheuerlichkeit« und »Unmöglichkeit« des von Horn berichteten Geschehens stärker herausgearbeitet. *Die Einwände kenne ich. Was ich nicht weiß: ob das Positive darin das Unmögliche trägt.*

Aufgrund von Helwigs Reaktion geriet Jahn nun erneut in Zweifel darüber, ob die Konstruktionsweise des Textes tragfähig genug war, um den Erzählerbericht wirksam in Frage zu stellen und den Roman hinter der autobiographischen *Niederschrift* des Gustav Anias Horn zum Vorschein zu bringen: *Der Roman ist weniger Selbstbiographie als er scheint. Das Selbstbiographische drückt sich hauptsächlich in der Art aus, wie sich die Gedanken und Empfindungen bilden, wie sie sich korrigieren, umkehren und entwerten.*

Wie im *Holzschiff* enthüllt auch in der *Niederschrift* vor allem die Themen- und Motivstruktur der Erzählung die Bedeutung des Geschehens und den Standpunkt des Autors. Doch wie Vogt erwies Helwig sich als blind für die mehrdimensionale Textstruktur; und so

begann Jahn sich unweigerlich zu fragen, ob es überhaupt möglich war, diese in Unkenntnis der von ihm vorgenommenen motivischen Verdichtung wahrzunehmen. Jahn schreibt: *Was mich beunruhigt ist nicht das Maß des gebildeten Durchschnittslesers, sondern ob ich mich überhaupt verständlich gemacht habe.* Im Brief vom 25. und 28. August 1946 sieht er sich aufgrund erneuter Mißverständnisse Helwigs hinsichtlich der Erzählsituation genötigt, diesen zum wiederholten Mal über sein, des Autors, Verhältnis zu Gustav Anias Horn aufzuklären: *Es ist allerdings richtig, der Komponist würde ohne mein Leben das seine nicht bekommen haben, aber das seine deckt sich mit dem meinen nur an den Kanten.*

Denn Jahn war sich, im Gegensatz beispielsweise zu Helwig, der Übertragung auch negativer Charakterzüge seiner selbst auf den Ich-Erzähler bewußt. Da er Kenntnis von ihnen hatte, vermochte er sie – im Gegensatz zu seiner Figur Horn – im Rahmen des eigenen Charakters auch zu kontrollieren. In dieser Hinsicht sind die meisten Leser der Figur Horn allerdings ähnlicher als dem Autor Jahn. Aus diesem Grund können sie sich auch nicht vorstellen, daß Horns Persönlichkeit im Wesentlichen zwar mit der Jahns übereinstimmt, im Vergleich dazu jedoch eine Struktur aufweist, wie sie von der Jahns verschiedener kaum sein könnte.

Scheinbar gegenteiliger Auffassung, bemerkt Jan Bürger in seiner Dissertation über Jahn, *der Musiker Gustav Anias Horn, die Hauptperson der Romantrilogie*, [habe] *Ähnlichkeit mit Jahn selbst, was [dies]er auch offen zugegeben hat* (vgl. Bürger, 21).

Zum Beleg führt Bürger die oben zitierte Bemerkung Jahns an, ohne mit einem Wort auf den letzten Teil des Zitates einzugehen, in dem Jahn auf den Unterschied zwischen sich und dem Ich-Erzähler hinweist. Am Ende der Studie bemüht Bürger sich schließlich nochmals, etwas Allgemeingültiges über Jahns Verhältnis zum Werk zu sagen und bezeichnet *Das Holzschiff* in diesem Zusammenhang als *Exposition der Trilogie »Fluß ohne Ufer«*, *die Jahns Weltanschauung und die bisherigen Stationen seines Lebens pseudoautobiographisch zusammenfaßt* (vgl. Bürger, 349).

Was er unter »pseudoautobiographisch« versteht, klärt Bürger nicht. Die unmittelbar folgenden Sätze zeigen allerdings, daß er das Wort überwiegend im Sinne von »autobiographisch« versteht: *Doch aus*

dem »großen Sack« der Erfahrungen habe er für »Fluß ohne Ufer« »nur eine Anzahl herausgegriffen«, schrieb er Werner Helwig im August 1946. Andere Erfahrungen, exotische Landschaften, die Jahn nie gesehen hatte, schilderte er mit Hilfe ethnographischer Berichte und Fotos: Südamerika, Afrika, die Kanarischen Inseln.

In Bürgers Augen ist an der *Niederschrift* offenbar nichts erfunden. Was Jahn am geschilderten Geschehen nicht selbst erlebt hat, hat er Bürger zufolge den Bildbänden und ethnologischen Berichten entnommen, die sich im Nachlaß von Jahns Handbibliothek befinden und die bei der *Niederschrift* des Romans nachweislich Verwendung fanden. Die Frage ist nur, zu welchem Zweck. Bürger glaubt offensichtlich, daß Jahn das Material zur Ergänzung und Verfremdung der persönlichen »Erfahrungen« nutzte, die er in der *Niederschrift* verarbeitete. Tatsächlich aber ließ Jahn sich von diesen »Berichten und Fotos« zur *Niederschrift* von Horns gefälschten Tatsachenberichten inspirieren.

In der *Niederschrift* schildert Horn, wie er einst mit seinem Lebensgefährten Tutein um die halbe Welt reiste. Wie sich im zweiten Teil dieser Studie erweisen wird, hat Horn außer der Insel, auf der er lebt und seinem Verbrechen fröhnt, de facto aber kaum etwas von der Welt gesehen. Aus diesem, dem Autor Jahn, wie sich zeigen wird, vollkommen bewußten Grund wirken die Reiseberichte des Ich-Erzählers so unrealistisch und fragmentarisch. Um die Konstruiertheit des Geschehens zu betonen, läßt Jahn Horn im *März*-Kapitel der *Niederschrift* sogar über den Stapel Afrika-Literatur stolpern, den ihm sein Lektor Werner Benndorf hatte zukommen lassen und in dem sich die meisten der von Bürger erwähnten »Berichte und Fotos« befinden. Über die Zeit, die er in Begleitung Tuteins in einem Hotelzimmer auf Gran Canaria hauste, berichtet Horn: *Ich begann im Zimmer hin- und herzugehen und stieß mit einem Fuß gegen einen Bücherstapel am Boden. Ich nahm ein Buch, schlug es auf, und sah, daß es eine gelehrte Abhandlung, aus der Bibliothek des Museo Canario entliehen, war.* (Jahn, *Niederschrift* I, 342)

Die »Bibliothek des Museo Canario« befand sich in den vierziger Jahren allerdings in Jahns Bornholmer Arbeitszimmer, in dem er die Weltreise und die gelehrten Gespräche zwischen Horn und Tutein plante. In der besagten Szene wird Tutein von Horn gefragt: »Wer

liest denn dergleichen?» Was zugleich auf Jahn, den Verfasser dieser Zeilen, wie auch auf Horn, den fiktiven Verfasser, verweist. Dessen erfundener Lebensgefährte antwortet auf die Frage seines Schöpfers denn auch wie aus der Pistole geschossen: *»Ich«, sagte Tutein, »ich versuche nachzuholen, was in jüngeren Jahren, aus begreiflichen Gründen, von mir versäumt worden ist.«*

»Begriflich« sind die »Gründe« allerdings nur vor dem Hintergrund, daß Tutein Horns Bericht zufolge noch vor kurzem ein einfacher Leichtmatrose war, der zum Erstaunen des Lesers innerhalb weniger Wochen spricht, als habe er Jahre auf der Universität verbracht.

Diese und andere ironische Anspielungen Jahnns auf die schöpferischen Mängel des Ich-Erzählers Horn sind Bürger offenbar ebenso entgangen wie der Unterschied zwischen dem fiktiven und dem wirklichen Verfasser der *Niederschrift*. Gleichwohl gibt Bürger vor, davon Kenntnis zu haben. Am Ende seiner Studie zitiert er nochmals jene Bemerkung Jahnns über die Beziehung zu Horn, betont jedoch plötzlich den Unterschied zwischen Autor und Figur: *Das Leben des Komponisten Gustav Anias Horn, heißt es im selben Brief an Helwig, decke sich mit dem seinen eben »nur an den Kanten«* (BA2, 468). (Bürger, 349)

Wie der nächste Satz zeigt, bilden die »sich deckenden Kanten« für Bürger jedoch nicht etwa die Grenze zwischen dem fiktiven Horn und dem realen Jahn, der Horn in An- beziehungsweise Abgrenzung zu sich schuf. Bürger betrachtet die »Kanten« lediglich als Grenze zwischen den im Roman verarbeiteten Erfahrungen und Erinnerungen des Autors und dem angeeigneten Wissen, mit dem er sein Selbstportrait verfremdete: *Eigene und fremde Erinnerungen dienen Jahn als Grundlage für die Erschaffung einer fiktiven Gestalt. In vielerlei Hinsicht ähnelte seine Arbeit an dem unabgeschlossenen Großroman der eines Biographen, der die Geschichte eines Lebens von den »Kanten« her rekonstruiert – auf der Grundlage der Spuren des Faktischen.*

Abgesehen von ein paar Fakten und Anekdoten aus anderen Zusammenhängen ist für Bürger die Autobiographie Horns die Jahnns. Doch bemüht er sich, diese Sichtweise durch die Wahl seiner Worte zu verschleiern und von Jahn nicht als einem Autobiographen, sondern einem »Biographen« zu sprechen, und nicht von der Geschichte seines, sondern von der »eines Lebens«.

Dadurch wird, was Bürger sagt, allerdings nicht richtiger. *Die Niederschrift* gleicht in keinerlei Hinsicht einer Biographie, wie etwa Bürger selbst sie mit seiner Studie über Jahnn vorlegte. Jahnn schrieb nicht über Horns Leben, er erfand dieses vielmehr und schuf damit erst die Fakten, die dem Biographen schon vorliegen, bevor er mit der Niederschrift seines Werkes beginnt. Daß Bürger sich als blind für diesen zentralen Unterschied zwischen seiner Arbeit als Biograph und der des Schriftstellers Jahnn erweist, ist kein Zufall und wirft ein klares Licht auf den mangelnden Realismus seiner Jahnn-Darstellung. Ganz anders als Bürger, der sich der projektiven Tendenzen seiner Darstellung nicht bewußt war, ging Jahnn bei der Figurendarstellung vor: Um Horn zum Leben zu erwecken, übertrug er bewußt eigene Züge auf diesen, auch und gerade solche, die ihm als negative Eigenschaften seiner selbst bekannt waren und seine Persönlichkeit daher gerade nicht prägten.

Dies läßt sich vorzüglich am Verhalten Gustavs erkennen, in den Jahnn sich bei der Niederschrift des *Holzschiffes* hineinversetzte, wie er dies mit jeder anderen seiner Figuren tat. Die Gefühle, Beweggründe und Handlungsweisen des blinden Passagiers waren ihm, auch wenn wir sie bisher stets im Sinne der Leser des Romans deuteten, nicht fremder als etwa die des Superkargos. Dieser stand dem damals etwa vierzig Jahre alten Jahnn altersmäßig zwar näher als der einundzwanzigjährige blinde Passagier; daher schlugen sich die potentiellen Konflikte Jahnn's mit Lesern und Herausgebern auch eher in der Figur des Superkargos nieder. Doch in der *Niederschrift* scheidet der Superkargo aus dem Geschehen aus, Gustav mit seinen neunundvierzig Jahren holt den Schöpfer altersmäßig ein und wird anstelle des Superkargos zum Repräsentanten der sich um den Schöpfungsprozeß drehenden inneren und äußeren Konflikte des Autors.

So läßt sich die zentrale Metapher des Blindseins nicht nur im Hinblick auf die Leser deuten, sondern auch auf den Autor. Auch wenn Jahnn als bewußt schaffender Autor zum Teil vorhersehen konnte, was sich aus seinen Worten herauslesen beziehungsweise in sie hinein deuten ließ – es war ihm unmöglich, alle denkbaren Leserreaktionen im Vorfeld zu überschauen. So gesehen tappte auch Jahnn im Dunkeln wie der blinde Passagier im Kielraum des Schiffes. In Gus-

tavs Erlebnis mit dem Reeder spiegeln sich keineswegs nur die inneren Erlebnisse und Ängste der *Holzschiff*-Leser, unter anderem bietet der »Kielraum« auch dem inneren Erleben des Autors in Bezug auf den Leser Raum.

In diesem Sinne lassen sich die »drei Ballen Tau, neu und fest gewickelt« (vgl. Jahnn 1959, 34), hinter denen Gustav sich im Kielraum niederläßt, auch als die drei Teile der Trilogie, das Seemannsgarn deuten, hinter dem der in Gestalt des Reeders den Interpretationsspielraum von Jahnn's Worten betretende Leser nicht zu Unrecht den Autor vermutet. Wie Gustav hinter den »Ballen« auf die Verlobte wartet, die ihn hervorholen wird, um ihn aus seinem Dasein als blinder Passagier zu erlösen, so hoffte auch Jahnn, der Leser werde ihn »hinter« den Worten seines Textes hervorholen und als Mensch erkennen, der sich nicht wesentlich von anderen unterscheidet. Daß sich zum gegebenen Zeitpunkt ein anderer einfand, wunderte Jahnn gewiß weniger als seinen naiven einundzwanzigjährigen Protagonisten das Eintreten des Reeders; hatte Jahnn in der Auseinandersetzung mit Lesern und Kritikern doch schon manch böse Überraschung erlebt. Aus diesem Grund vermochte er Gustavs Unbehagen bei der sich unausweichlich anbahnenden Begegnung mit dem Reeder auch so gut nachvollziehen. Über den Fremden, der sich zielstrebig den Tauballen näherte, berichtet Gustav: »– *Der Mensch war bald heran. Er begann unmittelbar auf mich zu wirken.*« (Jahnn 1959, 35)

In der Tat wirkt sich die mehr oder weniger bewußte Übertragung des Lesers auf das Bild des Autors aus und somit auch auf dessen Selbstbild. Über den Fremden berichtet Gustav: »*Ich hörte ihn schnaufen. Er tastete sich vorwärts und schnaufte.*« Mit derselben Anstrengung, die Jahnn die Vollendung des Werkes gekostet hatte, arbeitet sich nach ihm der Leser durch das Dickicht der Sätze und kommt dabei zu einem Ergebnis, das Jahnn zu fürchten gelernt hatte: »*Ich empfand einen eisigen Schrecken. Nicht, daß ich mich bedroht fühlte.*« Immerhin handelte es sich um ein Risiko, das jeder veröffentlichende Autor in Kauf zu nehmen hat. Während Jahnn die mit der Veröffentlichung verbundene Gefahr einzuschätzen wußte, gibt sich sein fiktiver junger Verwandter jedoch noch wagemutig: »*Wiewohl ich wehrlos war, dachte ich nicht an Gefahr. Er mußte sogleich gegen die Tauballen stoßen. Was dann geschehen würde, konnte ich mir nicht ausmalen.* –« Da aber

Jahnn es sich »ausmalen konnte« und mit der anspruchsvollen Form des Romans einer Katastrophe entgegenzuwirken versuchte, konnte er sich auch vorstellen, daß der blinde Passagier dergleichen im Hinblick auf den Reeder in Erwägung zieht: »Soll ich ihn anrufen?« *durchfuhr es mich. Ich glaubte, nichts mehr verlieren zu können. Aber ich war gelähmt und ohne Stimme. Ich war so sehr vom Augenblick gefangen, daß ich mich willenlos der Überrumpelung auslieferte.*« Jahnn hingegen »lieferte sich« mit seinem anspruchsvollen Werk willentlich der »Überrumpelung« aus. Aber er empfand diese deshalb nicht als weniger unausweichlich als sein Protagonist, der ergeben feststellt: *»Und der Mensch stieß gegen die Ballen.«* Trotz der anspruchsvollen Form empfindet der »Reeder« *Das Holzschiff* als anstößig. *»Er sagte leise zu sich selber: ›Na, wick ein paar Schritte zurück.«* Die noch unbestimmte Abstoßung durch die »Tauballen« verleitet den Leser zur näheren Untersuchung: *»Dann glühte eine elektrische Taschenlampe auf. Der Scheinwerfer auf mich, in mein Gesicht. Ich machte keinen Versuch, es zu verbergen.«* (Jahnn 1959, 35f.)

Daß Jahnn als Autor im Rampenlicht stand, ließ sich nicht vermeiden, und daß der Leser sich seinen Teil über ihn dachte, auch nicht: *»So, sagte der Mensch, wick noch ein paar Schritte zurück, ließ das Licht der Lampe weiter auf meinen Kopf scheinen. Ich stellte fest, daß ich geblendet war.«* Allerdings ist der Autor – ein Aspekt seiner Beziehung zum Leser, der Jahnn höchst bewußt war – nicht der einzige, der auf dem Präsentierteller sitzt: *»Meine Ohren vernahmen, der Mensch trat plötzlich sehr leise auf, als habe auch er Grund, sich gegenstandslos zu machen.«* Der Unbekannte scheint, nachdem er einen Blick auf den anderen geworfen hat, plötzlich nicht mehr an ihn zu denken: *»Nachdem er mich lange genug betrachtet, möglicherweise erkannt hatte, nahm seine Anteilnahme für mich ab.«* In der Tat konzentriert sich in der Regel selbst der Leser in der Interpretation auf Werk und Figuren, der unkontrolliert die ihm unbewußten Anteile seiner selbst auf Jahnn überträgt: *»Er schickte den Schein der Lampe im Raume umher, sehr gemächlich. Wie mir schien. Ich überwand das Geblendetsein. Ich erkannte meine Umgebung wieder.«* Was auch immer der Leser sich angesichts des *Holzschiffes* denken mochte, die Worte, die Jahnn geschrieben hatte, standen unverrückbar fest und sind bis heute maßgeblich für jede sich in den »Kielraum« fügende Deutung. *»Der Mensch bewegte sich gegen eins der*

Holzschotten, eine Wand.« Was der Leser im *Holzschiff* sieht, ist zunächst nur eine Spiegelung dessen, was er hineindeutet: »Der Schein der Lampe wurde von den Planken zurückgeworfen. Ich hatte so Gelegenheit und auch Muße genug, den Fremden zu erkennen.« Wer er ist, läßt sich spätestens an der Deutung ablesen, die er für das fiktive Geschehen hat. »Er war der Reeder.« Der Leser, der »durch das Werk« den Raum seines Lebens betritt, wie der Reeder durch die Wand sein dem Schiffsraum scheinbar nicht zugehöriges Versteck. Kraft seiner Deutung ist der »Lebensraum« des Lesers von nun an an das »Schiff« gebunden, hinter dem der Leser genauso steckt wie der »blinde Passagier« hinter den »drei Ballen Tau«. Gustav aber wäre wohl kein blinder Passagier, wenn er dies so sehen würde. Er sieht nur sich, den Autor, hinter den »Tauballen« stecken und sieht allein sich dem Leser ausgeliefert: »Ich bemerkte, mein Körper war mit Schweiß bedeckt, mein Herz pochte, in meinem Kopf meldeten sich Schmerzen. Ich war überzeugt, der Reeder oder jemand anders würde kommen, um mich, den bereits Gefundenen, weniger planlos, mit Beschämung für mich, zu entdecken.«

Zwar waren Jahnn solche Panikattacken in Bezug auf die Leser, die er, wie er Trede schrieb »im weitesten Sinne fürchtete«, nicht unbekannt. Während sie ihn die Flucht nach vorne antreten und die Angst produktiv verarbeiten ließen, aber neigt Gustav zum ebenfalls denkbaren Rückzug. Um dem erbarmungslosen Zugriff des Lesers zu entgehen, gibt der blinde Passagier unter den Autoren das von Offenheit und Ehrlichkeit geprägte Verhältnis zu seinem Schaffen auf. Er hält Ausschau nach einem Ort, an dem er spurlos aus seinem Text verschwinden kann: »An meinen alten Platz wollte ich nicht zurück. Seitlich von mir, nach achtern, waren schwere Knaggen gegen die Spanten gebolzt, dick und ausladend genug, einen liegenden Menschen dahinter zu verbergen.« (Jahnn 1959, 37)

So beschreibt Gustav sein neues Versteck, das ihm aus einem anderen Zusammenhang bereits bekannt zu sein scheint: »Ich erinnerte mich ihrer.« Er verrät jedoch nicht, aus welchem Zusammenhang. »Ich strebte ihnen zu. Die Stiege, die ich ertasten konnte, war mir ein willkommener Wegweiser. Kletternd erreichte ich mein Ziel, richtete mich dort liegend ein. Ich stellte mir vor – und dem entsprach die Wirklichkeit – vom eigentlichen Schiffsraum aus konnte ich nicht wahrgenommen werden.«

Dafür aber »kann« der »blinde Passagier« vom uneigentlichen »Schiffsraum« aus »wahrgenommen werden«. Diesen vermag der Leser jederzeit zu betreten und in seinem und dem Sinne des »Schiffbauers« zur Deutung zu nutzen. Unter diesem Gesichtspunkt kann sich die »Stiege«, die dem blinden Passagier ein so »willkommener Wegweiser« zum Erklimmen der rettenden »Knaggen« ist, als die entpuppen, die Gustav kurz zuvor vom Frachtdeck in den Kielraum führte; was wiederum bedeutet, daß die besagten »Knaggen« identisch mit den Kisten im angeblich so unzugänglichen Laderaum sind. In einer von ihnen könnte Gustav sich »liegend« versteckt haben.

Ein Leser, der sich der unbegrenzten »Zugänglichkeit« des »Laderaums« nicht bewußt ist, wird allerdings weder den blinden Passagier in seinem Versteck aufstöbern noch wird er im *Holzschiff* auf den Autor stoßen, der sich ihm im Winkelzug der »Knaggen« erkenntlich zeigt. Ein solcher Leser ist sich seiner Rolle als Deuter keineswegs bewußt. »Bald kam jemand mit ziemlichem Gepolter die Stiege herunter; – oder doch, er gab sich keine Mühe, leise aufzutreten; ich will das nicht entscheiden.« Offenbar ist dieser »jemand« gerade so tolpatschig und kurzsichtig wie der blinde Passagier. »Er hatte Licht bei sich, eine sehr starke Lampe.« Doch die Blendlaterne nutzt ihm so wenig wie Iser sein gesammeltes Fremdwörter- und Fachvokabular. »Damit leuchtete er, ohne sich zuvor anderswohin umgetan zu haben, hinter die Tauballen.« Für einen solchen Leser existiert nun einmal nur der »eigentliche Schiffsraum«: »Der Mensch, der Mann, der Superkargo ließ den Schein der Lampe durch den Raum gleiten, denn der leere unauffällige Platz zwischen den Ballen hatte ihm keinerlei Aufschluß gebracht.«

Dieser »Mensch« denkt, daß *Das Holzschiff* anderen Lesern so wenig »Aufschluß bringt« wie ihm selbst, und denkt, daß seine Interpretation anderen nicht mehr »Aufschluß bringt« als *Das Holzschiff* – sogar noch viel weniger, denn die Sprache des wissenschaftlichen Textes sei, denkt dieser »Mensch«, viel »eigentlicher« als die des Romans.

Dies ist ein Irrtum, der nicht minder fatal ist als der, dem der blinde Passagier bei dem Versuch aufsitzt, sich »hinter« den »Knaggen« zu verstecken.

Jahnn hingegen wußte, daß man sich hinter Worten nicht verstecken kann. Dieses Wissen verhinderte zwar nicht, daß die, die es entbehr-

ten, ihn angriffen und ihm »das Wort im Text herumdrehen«. Am 26. Februar 1948, einige Jahre nach der Niederschrift der ersten beiden Teile von *Fluß ohne Ufer*, schrieb Jahnn an Helwig: *Wenn wir es uns nicht immer wieder klar machen, daß unsere Wahrheit tagtäglich zu Waffen gegen uns umgeschmiedet wird, verfehlen wir uns am Ende selbst.* (Jahnn 1986, 789)

Aus diesem Bewußtsein heraus war mehr als zehn Jahre zuvor die Figur des Superkargos geboren worden, der dem blinden Passagier prophezeit: *»Es ist meine Rolle, am Ende allein zu stehen. Es wird sich keiner finden, um Sie über die Reling ins Meer zu stoßen oder in eine Strafkammer zu sperren. Ich habe mehrmals erlebt, wie schwach der Schutz mittels einer Pistole ist. Ich will ihnen anvertrauen, ich habe keine in meinem Gepäck.«* (Jahnn 1959, 58)

Es gibt keinen Schutz gegen das Mißverständnis, pflichtet Jahnn dem fiktiven Verwandten im Brief vom 26. Februar 1948 bei. *Es gibt auch keinen Schutz gegen Verleumdung.* Und doch – da Jahnn sich der Rolle bewußt war, die er in der Rezeptionsgeschichte seines Werkes zu Lebzeiten bereits spielte, konnte er sich auch vorstellen, eines Tages eine andere zu spielen: *Es gibt vor allem keinen Schutz dagegen, daß unser Bemühen, dennoch ein wenig lebenswertes Leben zu erringen, sichtbar wird. Unser Tun ist und bleibt sichtbar, und die Auslegung gehört den anderen.*

