

Aus: »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, Bd. 1, S. 138-156

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 Jahnns ihm über dessen Konstruktionsweise mitteilte.

Erstmals werden Jahnns Äußerungen im Briefwechsel mit Helwig hier zu einem geschlossenen Bild von Jahnns 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 Jahnns 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.* (Jahnns 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 Jahnns Schaffen.

Dennoch widerstrebte es Jahnns – 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 Jahnn 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 Lektüreerfahrung 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« Jahnn's 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 Jahnn 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!«
(Jahnn, *Niederschrift* II, 649)

Dieses wie alle anderen Zitate aus dem Epos entnahm Jahnn der 1911 erschienenen, von ihm selbst erworbenen historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Ungnad und Hugo Greßmann. Der von Jahnn 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 Verände-

rung des Textes. Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Leser und Autor, die in der Beziehung zwischen Gilgamesch und Engidu mitschwingt, erscheint sie keineswegs zufällig. Gilgameschs Aufforderung umschreibt treffend die Haltung, mit der noch heute die meisten Jahn-Leser dem verstorbenen Autor begegnen. Ebenso gut aber lassen sich Gilgameschs Worte mit Jahn 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 Jahn, 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 Jahn 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 Jahn unterschiedlichste Bildbereiche miteinander und schuf dadurch wirkumspannende 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 Pastorensprößlinge 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 anfäßtest, 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 Jahns 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 Jahns 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 Jahns 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 Elefant 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 Jahnn 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 Jahnn 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 Jahnn 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 Jahnn sich im Kontext der Beurteilung der nationalsozialistischen Verbrechen und der Nachkriegssituation sowohl im Spätsommer als auch im Herbst 1946 kritisch. Am 13. Oktober schreibt er an Carl Mumm: *Es ist bezeichnend, daß der Na-*

tionalsozialismus 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 Jahnn's 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 Jahnn 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 Jahnn 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 erweist 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. Carters 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 handele 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. Jahnns, *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 Elena 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 allen 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 Schöngest 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. Hiervon 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 Henny 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 Jahnns mit zunehmendem Alter und fortdauerndem 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 Jahnn's Erzählen* erstmals unter dem Gesichtspunkt musikalischer Strukturen untersuchte. Hassel beschränkt sich jedoch weitgehend auf die Feststellung der Durchdrungenheit von Jahnn's musik- und literaturtheoretischen Auffassungen. Er unterläßt es, diese praktisch in Gestalt einer inhaltlichen und formalen Analyse auf Jahnn's Texte anzuwenden. Auf ähnliche Weise scheiterte Wagner in seiner Studie *Hans Henny Jahnn. Der Revolutionär der Umkehr. Orgel. Dichtung. Mythos. Harmonik* an einer Übertragung von Jahnn's 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 Jahnn's 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 Jahnn's Orgeln als auch seine Texte beruhen auf der Idee umfassender sinnlicher Erkenntnis, wie Kayser sie in *Der hörende Mensch* ausführt. Jahnn's harmonikale Weltanschauung wird hier erstmals in einen nachvollziehbaren und überschaubaren Zusammenhang mit Jahnn's 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 Jahnn 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 Jahnn's Orgelwerke auf das Gehör des Spielers, ist der Jahnn'sche Text auf das des Lesers angewiesen, um klanglich und ästhetisch 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 weshalb 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.