



Provided by the author(s) and NUI Galway in accordance with publisher policies. Please cite the published version when available.

| | |
|-----------------------------|---|
| Title | Kontinuum der Ausnahmezustände. Hans-Henny Jahnn 1930-1950 |
| Author(s) | Pusse, Tina-Karen |
| Publication Date | 2016-12-31 |
| Publication Information | Pusse, Tina-Karen. (2016) Kontinuum der Ausnahmezustände. Hans-Henny Jahnn 1930-1950. Ästhetik und Ideologie 1945 Wandlung oder Kontinuität poetologischer Paradigmen deutschsprachiger Schriftsteller: Vol. 67. Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (pp. 147-158): De Gruyter. |
| Publisher | De Gruyter |
| Link to publisher's version | https://www.degruyter.com/view/serial/234853 |
| Item record | http://hdl.handle.net/10379/6574 |

Downloaded 2019-03-21T16:48:19Z

Some rights reserved. For more information, please see the item record link above.



Tina-Karen Pusse

Kontinuum der Ausnahmezustände: Hans Henny Jahn 1930-1950

1. Einleitung

Hans Henny Jahn (1894–1959) gilt heute als einer der „großen produktiven Außenseiter des [20.] Jahrhunderts“ und zugleich als „Verneiner der Zivilisation“¹ Die meisten Standardwerke der deutschen Literaturgeschichte folgen im Grunde bis heute der nationalsozialistischen Presse, der er als ‚Kommunist und Pornograph‘ gilt, bewerten dies aber je nach politischer Ausrichtung als positiv oder negativ. Auch Bergs *Sozialgeschichte* merkt an, dass in fast allen seiner Texte das Inzesttabu gebrochen werde,² sagt aber wenig über die ästhetische Dimension oder die Entwicklung seines Werks. Eine „Stunde Null“ lässt sich in Jahnns Schreiben nicht konstatieren; sein zwischen den Jahren 1937 und 1951 verfasster Roman *Fluss ohne Ufer*³ amalgamiert Elemente des expressionistischen Dramas mit zahlreichen intertextuellen Verweisen (z.B. auf Büchner, Rousseau und Kleist) und präsentiert sie in der Form eines modernen Romans (inklusive der genretypischen fragmentarischen Elemente), ohne dass sich Stilbrüche oder -verschiebungen am Datum des Kriegsendes oder Jahnns vorübergehender Rückkehr nach Deutschland festmachen ließen. Auch thematisch präsentiert sich das Jahnnsche Werk als Kontinuum – und zwar nicht als eines, das Terror und Entmenschlichung des Faschismus ignoriert, sondern eher als eines, dass diese nicht als Ausnahmezustand behandelt, sondern als ständige Möglichkeit der Entgleisung, die sich aus unterschiedlichen Motiven ins Alltagsleben seiner Protagonisten schieben.

¹ Jan Berg (Hg.): *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M. 1981, S. 341.

² Berg, *Sozialgeschichte*, S.342.

³ *Fluß ohne Ufer* besteht aus den Einzelbänden *Das Holzschiff*, *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war* (Teil I und II) sowie dem *Epilog*. *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war* wird im laufenden Text als *(Die) Niederschrift* bezeichnet und nach der Hamburger Ausgabe (Bandnummer in Bezug auf *Fluß ohne Ufer* und Seitenangabe) zitiert: Hans Henny Jahn: *Werke in Einzelbänden*. Hg. v. Uwe Schweikert. Hamburg 1986. *Die Niederschrift* beginnt mit Seite 221 des ersten Bandes und endet mit Seite 706 des zweiten, worauf der *Epilog* folgt. Das ist insofern wichtig zu wissen, als von *Das Holzschiff* (Band I bis S. 221) zur *Niederschrift* die Erzählperspektive wechselt.

In den frühen 1920er Jahren kann Jahn Gustav Gründgens davon überzeugen sein 1917 veröffentlichtes expressionistisches Drama *Pastor Ephraim Magnus* zu inszenieren, das in der Folge 1920 mit dem Kleistpreis ausgezeichnet wird. Mit *Perrudja* tritt er zum ersten Mal als Romanautor in Erscheinung, einem post-expressionistischen Text (den Jahn unter dem Einfluss der Lektüre des *Ulysses* komplett umschreibt) und der auf unheimliche Weise die Gefahren nationalsozialistischer Ideologie (Zuchtwahl, Erneuerung der Zivilisation durch einen globalen Krieg) vorwegnimmt. Die Arbeit an einer Fortsetzung des *Perrudja* wird Anfang der 1930er Jahre zugunsten der Romantrilogie *Fluss ohne Ufer* abgebrochen, einem Werk, dessen Entstehungszeit genau die Zeit von der Machtergreifung Hitlers bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges umspannt und das daher für das Thema dieses Bandes von besonderem Interesse ist.

Verfolgt man die Jahn-Rezeption der letzten dreißig Jahre, also ungefähr den Zeitraum, seitdem Botho Strauß anlässlich seines Büchner-Preises einen Aufsatzwettbewerb zu *Fluß ohne Ufer* ausgeschrieben hat, so ist der folgende Einstieg typisch für eine Interpretation von *Fluß ohne Ufer*. „Es dürfte schwerfallen, in den Literaturen Europas eine vergleichbare Leistung aufzufinden, die in ähnlich notorischer Weise verdrängt und mißachtet worden ist, wie Jahns Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*.“⁴ Ebenso „notorisch“ wie Jahn aus dem Literaturkanon „verdrängt“ worden sein soll, wiederholen nahezu alle seine Leser und Leserinnen diese Ausgrenzung, indem sie ständig betonen, sich mit einem verdrängten Autor zu beschäftigen. Als mögliche Gründe für diese Verdrängung werden seine ‚unzumutbare‘ Länge (er ist jedoch nicht wesentlich länger als Musils *Mann ohne Eigenschaften*), oder seine ‚sadistischen Zumutungen‘ (die bei Kleist, Büchner oder Kafka durchaus den Filter literarischer Kanonbildung passieren) genannt. Vermutlich aber sind hier weniger textbezogene Gründe entscheidend, sondern eher Jahns ambivalente Haltung zum Nationalsozialismus und deren Folgen für seine Rezeptionsgeschichte.

Zwar hatte Jahn schon seit Beginn der 1930er Jahre vor der NSDAP gewarnt, seine Wohnung in Hamburg wurde mehrfach durchsucht, und er setzte sich schon in den frühen 1930ern aus pazifistischen, oder wie er selbst sagt, „antimilitaristischen“ Gründen nach Dänemark ab (bereits als Jugendlicher brannte er

⁴ Reiner Stach: Die fressende Schöpfung. Über Hans Henny Jahns Romantrilogie *Fluß ohne Ufer*. In: Forum Homosexualität und Literatur 15 (1992), S. 41-50, hier S. 41, 42.

bei Anbruch des Ersten Weltkrieges mit seinem Freund und späteren Lebensgefährten Gottlieb Harms nach Norwegen durch, um nicht zum Militär eingezogen zu werden), galt aber nie als Exilant, sondern war vielmehr bemüht, als Auslandsdeutscher zu gelten und Mitglied der Reichsschrifttumskammer zu bleiben, um weiterhin in Deutschland verlegt werden zu können und Aufträge zur Orgelrestauration, seinem Haupterwerb, zu erhalten. Er unternahm zudem einige Anstrengungen, bei der Schrifttumsstelle des Propagandaministeriums eine Druck- und Papiergenehmigung für Band I der Trilogie *Fluss ohne Ufer, Das Holzschiff*, zu erhalten, was ihm durch die Protektion von Gustav Gründgens, der ihm seit seiner Inszenierung von *Pastor Ephraim Magnus* freundschaftlich verbunden blieb, auch gelang.

Gedruckt wurde Jahn zwischen 1933 und 1945 dennoch nicht. Die Gründe dafür lassen sich aus einem Brief des Suhrkamp Verlages erahnen: Seinen Wunsch, mit Jahn schon vor der Fertigstellung des *Holzschiffes* einen Vertrag abzuschließen, beantwortet Peter Suhrkamp folgendermaßen:

„Das hätte ich 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. Es sieht also so aus, daß ich noch keineswegs alles aufgeben, auch nicht, wenn ein Bescheid zunächst negativ aussehen sollte, daß ich aber bei der gegenwärtigen Lage außer Stande bin, Abschlüsse mit Ihnen zu machen.“⁵

Gründgens' Protektion ermöglicht es Jahn zwar, ohne Verfolgung durch die Gestapo zu schreiben, und sie schützt seine bereits publizierten Werke vor Indizierung und Verbrennungslisten, reicht aber nicht aus, dass er weiterhin verlegt wird. Nach dem Krieg jedoch steht er als nicht indizierter Autor, der auch seit 1933 nicht öffentlich gegen das Naziregime Stellung bezogen hatte, dann eben auch nicht im Fokus des Interesses.

Spätestens aber seit Jahnns Engagement für die Anti-Atomkraft-Bewegung und die Abschaffung der Todesstrafe, und seit er als wichtige Referenz für Autoren wie Hubert Fichte oder Arno Schmidt herausgestellt wurde und zunächst ‚Homosexualität‘, später ‚queerness‘ zum Fokus literaturwissenschaftlichen Interesses wird, ist Jahn endgültig kein Geheimtipp mehr. Erreicht wurde dabei aber vor allem eines: Hans Henny Jahnns *Fluß ohne Ufer* ist vor allem als Text

⁵ Zitiert nach 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. 2 Bde. Münster 2009, Bd. 1, S. 365.

martialischer sexuell motivierter Gewaltakte in die Literaturgeschichte eingegangen. Seine poetologische Dimension wurde gerade in der literaturkritischen Strömung unterschlagen, die maßgeblich Jahnns Popularisierung vorangetrieben hat.

2. Nekrophilie als Poetologie

Diesen Fokus auf unsublimierte sexuelle Gewalt, allen voran Nekrophilie, möchte ich insofern verschieben, als ich ihn in eine poetologische Fragestellung überführe, die zugleich eine Kontinuität des Jahnschen Werkes herstellt, insofern sie vom Frühwerk, dem Drama *Pastor Ephraim Magnus*, über das 1929 veröffentlichte Romanfragment *Perrudja* bis hin zur kurz vor seinem Tode veröffentlichten Erzählung *Nacht aus Blei* herausgearbeitet werden kann – am deutlichsten jedoch erfährt sie ihre Ausprägung in seinem Hauptwerk „Fluss ohne Ufer“, der zwischen 1933 und 48 entstandenen Romantrilogie, die zugleich als Fiktion, die Aporien autobiographischen Schreibens ausleuchtet.

Paul de Man stellt in seinem Aufsatz *Autobiography as Defacement* (ein Titel, der durch Jahnns eine sehr buchstäbliche Brisanz erfährt)⁶ einen Einwand zu Philippe Lejeunes Idee des autobiographischen Paktes heraus: Während die traditionelle Autobiographie-Forschung noch immer an der Vorstellung festhält, dass es sich dann um eine Autobiographie handle, wenn ein tatsächlich existierender Mensch Rechenschaft von seiner Subjekt-Werdung ablegt (oder auch, konstruktivistisch gewendet, sich im Schreiben der Autobiographie als Subjekt konstituiert), hat Philippe Lejeune 1975 in *Der autobiographische Pakt* ein rezeptionsästhetisches Konzept vorgeschlagen.⁷ Seine These ist, dass die Autobiographie durch einen Lektüervertrag definiert ist. Gegen diese Annahme wiederum wendet sich Paul de Man. Er definiert die Autobiographie nicht mehr als Gattung oder Textsorte, sondern als Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt. Zugleich im Anschluss *an* und in Abgrenzung *von* Philippe Lejeune schreibt Paul de Man, dass jedes Buch mit einem lesbaren Titelblatt in gewisser Hinsicht autobiographisch sei. Die Autobiographie sei keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt: „[...]

⁶ Paul de Man: Autobiographie als Maskenspiel. In: Ders.: Die Ideologien des Ästhetischen. Hg. von Christoph Menke. Übersetzt von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. 1993.

⁷ Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt (übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Horning). Frankfurt a.M. 1994 [1978].

[P]rosopon poien, eine Maske oder ein Gesicht (prosopon) geben“.⁸ Die Prosopopöie sei die Master-Trope der Autobiographie: die Fiktion einer Stimme-von-jenseits-des-Grabes. Es ginge also in diesen Texten um das Geben und Nehmen von Gesichtern, um Maskierung und Demaskierung, Figur, Figuration und Defiguration – und nicht zuletzt, so moechte ich Paul de Man weiterdenken, um einen Akt der Wiederauferstehung durch die Erzeugung eines Doubles.

Weiter wendet de Man gegen Lejeune ein, dass der Leser autobiographische Texte grundsätzlich der Fiktionalität verdächtige, während er oder sie bezüglich allem Fiktionalen einen Autobiographieverdacht hege. Die Frage, wer in der Autobiographie für die Wahrheit bürgen oder den Erzähler einer Lüge überführen soll, stellt sich innerhalb der fiktiven Autobiographie insofern anders, als es hier keinen Zweifel geben kann, dass die ‚Wahrheit‘ der Autobiographie nur als eine Funktion innerhalb des Textes gelesen werden kann, da es keine aussertextuelle Realität gibt, auf die man den Text abbilden oder mit der man ihn konfrontieren könnte. Untersucht man eine fiktive Autobiographie, so verschiebt sich der ‚autobiographische Pakt‘ auf die Ebene der Handlung. Die Frage nach Wahrheit oder Lüge stellt sich von da an nicht mehr aus moralischer, sondern nur noch aus ästhetischer Perspektive. Die Grundspannung zwischen Fiktionalität und Faktizität wird also ganz auf der Ebene der Handlung austariert, ohne Referenz auf ein Textäußeres, und Paul de Mans master trope der Autobiographie, die Prosopopöie, muss sichtbar innerhalb des Textes konstruiert werden. Der Text selbst muss die Glaubwürdigkeit seiner Erzählinstanz erzeugen oder in Abrede stellen.

Vielen Lesern Jahnnns ist bereits die inhaltliche Nähe von Thomas Manns *Dr. Faustus* und *Fluss ohne Ufer* aufgefallen, behandeln doch beide zur selben Zeit entstandenen Texte die Lebensgeschichte eines migränegeplagten Komponisten. Beides sind aber auch fiktionale *Biographien* wie *Autobiographien*, die jeweils das Projekt der Wiederblebung eines früh verstorbenen Freundes betreiben. Beide Texte stellen hierbei einen Nebentext her, der mit dem autobiographischen Text in einem Verhältnis vorgegeblicher Referenzherstellung steht. Im Falle des *Dr. Faustus* ist das *Die Entstehung des Dr. Faustus* (der den Untertitel „Roman eines Romans“ trägt und sich damit seiner häufigen Interpretation als Werkstattbericht entzieht), im Falle von *Fluss ohne Ufer*, ist es Teil 1 der Trilogie: *Das Holzschiff*, und beide Texte

⁸ De Man, Autobiographie als Maskenspiel, S. 146.

manipulieren in jeweils unterschiedlicher Weise ihre Leser zur Mitarbeit an der Herstellung der Wahrheitsfiktion und irritieren dadurch ihre jeweiligen Gattungszuschreibungen.

Jahnns *Fluss ohne Ufer* ist in drei Teile gegliedert, die sich nicht zuletzt in ihrem Genre und somit in ihrer Erzählperspektive unterscheiden. So ist der erste Teil, *Das Holzschiff*, allem Anschein nach ein klassischer Seefahrts- und Abenteuerroman. Dieser Text stellt in einer auktorialen Perspektive eine vorgebliche Realität her, auf die der zweite Teil, *die Niederschrift des Gustav Anias Horn*, im Rahmen einer Autobiographiefiktion referiert. Einer der Protagonisten des ersten Teils übernimmt im zweiten Teil die Erzählperspektive. In diesem Perspektivenwechsel setzt sich ein Bemächtigungsgestus oder auch eine Kontrollwut fort, die bereits im ersten Teil des Textes auf inhaltlicher Ebene sichtbar wird. Zudem verweist bereits der erste Teil auf die Verwerfungen von Fiktionalität und Faktizität, wie sie für das Genre der Autobiographie bestimmend sind. Mehrfach nimmt der Text auf Edgar Allan Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* Bezug.⁹ Bereits dieser Text betreibt ein Verwirrspiel mit Signaturen: In einem Vorwort, das von A. G. Pym signiert ist, wird behauptet, dass der Text ein als Roman getarnter autobiographischer Reisebericht sei. Die Tarnung sei deshalb notwendig gewesen, weil die Geschehnisse, die der „Autor“ (Pym) zu berichten habe, derart phantastisch seien, dass ihm – würde er sie als Tatsachenbericht präsentieren – niemand glauben würde. Da er aber auf weite Verbreitung hoffe, habe er sich einverstanden erklärt, sie offiziell als Roman deklariert, unter Edgar Allan Poes Namen erscheinen zu lassen. Und wirklich, so Pym, habe sich der erhoffte Erfolg eingestellt. In der Folge seien einige Leserbriefe bei Poe eingegangen, in denen sich die Überzeugung ausdrückte, dass es sich bei diesem Roman doch sicher um eine wahre Begebenheit handle. Der Text spricht hier also genau das aus, was ca. 100 Jahre später Paul de Man in *Autobiography as Defacement* thematisiert hat, nämlich: dass der/die Leser autobiographische Texte grundsätzlich der Fiktionalität verdächtigten, während sie bezüglich allem Fiktionalen einen Autobiographieverdacht hegten. A. G. Pym wolle nun dem Wunsch nach Aufklärung entgegenkommen und seinen unausgeschmückten Bericht an den durch Poe getarnten anhängen und es dem Leser überlassen zu bemerken, wo ‚Poes‘ Text ende und ‚seiner‘ beginne. An die in

⁹ Siehe auch Edgar Allan Poe: Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket (übersetzt von Arno Schmidt). Frankfurt a.M. 1980 [1838].

auktorialer Perspektive geschriebene Erzählung des Schiffsunglücks, das A. G. Pym als blinder Passagier erlebt, schließen sich später Tagebucheinträge an.

Nach demselben Muster ist auch *Fluss ohne Ufer* strukturiert. Auf die Seefahrtsgeschichte, in der es um den Mord an Gustavs Verlobter und dessen scheiternde Detektion geht, durch die am Ende eine Außenwand des Schiffes zerstört und das Sinken des Schiffes herbeigeführt wird, folgen Tagebucheinträge unter dem Titel *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, nachdem er 49 Jahre alt geworden war – Teil II der Trilogie*.

Gustav, der sich selbst plötzliche Anias Horn nennt, legt hier mit einem zeitlichen Abstand von 25 Jahren Tagebuchaufzeichnungen vor, aus denen sich nach und nach erschließt: Ellena wurde (vorgeblich) von eben dem Mann getötet, mit dem Gustav/Anias seitdem in intimer Partnerschaft, zunächst in Afrika, dann in Norwegen, zusammenlebt. Die Tagebuchaufzeichnungen setzen allerdings erst mit dem Tod dieses Partners ein, dessen Leichnam sich, perfekt mumifiziert – und in ebenso perfekter Ökonomisierung der Trauerarbeit – unter dem Schreibtisch des Tagebuchschreibers befindet. Am Ende des zweiten Teils erfahren wir von einer dritten Leiche, Gustav selbst – denn nach über 2.000 Seiten Tagebuchlektüre stellt sich heraus, dass wir es außerdem mit einer Herausgeberfiktion zu tun hatten. Das neben seinem Leichnam gefundene Tagebuch ist nurmehr ein Teil eines umfangreicheren Nachlasses und was wir vorfinden, ist eher eine fiktionale Werkausgabe als eine Autobiographie. Teil dieses Textkorpus ist auch der *Brief an die tote Mutter*. Der dritte Teil der Trilogie, der schlicht unter dem Titel *Epilog* erschienen ist, besteht wiederum aus Textfragmenten die keinem festen Erzähler zugeordnet werden können.

Der monumentale zweite Teil jedoch erzählt im Rückblick die Geschichte eines Paares, das durch Schuld und Komplizenschaft aneinander gekettet ist. Nachdem sich die Mannschaft des gesunkenen Schiffes an Land retten konnte, stellt sich der Matrose Alfred Tutein als Mörder von Gustavs Verlobter Ellena:

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

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

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

Das Treuegelöbnis wird jedoch selbst nach Tuteins Tod nicht hinfällig. Vielmehr verbringt Gustav den Rest seines Lebens – schreibend – an der Seite des nach allen Regeln der Kunst konservierten Leichnams. Der Text ist auch als umfangreiche Grabschrift aufzufassen, beginnen die Tagebucheinträge doch am Tag nach Alfred Tuteins Tod, an dem Gustav Anias Horn nicht ganz unschuldig ist.¹⁰

¹⁰ Dieser stirbt an körperlicher Schwächung nach einer Bluttransfusion, die zur Bereinigung einer Vertrauenskrise vorgenommen wurde (beide Männer haben sich für einige Stunden einen gemeinsamen Blutkreislauf legen lassen) – in der Annahme, sie könnten sich besser verstehen, wenn erst dasselbe Blut durch ihre Adern flösse.

Die Niederschrift des Gustav Anias Horn, inszeniert den testamentarischen Charakter der Schrift, sie fungiert als Nekrolog. Ihr fiktiver Autor umschreibt die Abwesenheit seines toten Freundes, dessen Ambivalenz nicht nur durch dieses Schreiben, sondern auch in der (beschriebenen) Behandlung seines Leichnams verkörpert ist. Der tote Körper *im* Text fungiert dabei als paradigmatischer Prätext des Textes selbst. Wenn die Prosopopöie nach Paul de Man die *master trope* der Autobiographie ist – so ist sie es hier in doppelter Hinsicht. Zum einen ist die Prosopopöie Allegorie – Fiktion einer Stimme von jenseits des Grabes, sie „belebt“ den toten Gustav. Zum anderen führt sie ihn aber bei einer Tätigkeit vor, die man als allzu buchstäbliche, geradezu groteske Herstellung des ursprünglichen Wortsinns der Prosopopöie beschreiben kann: dem Erstellen einer Maske, der Belebung toter Gegenstände. Wo die Leistung der Prosopopöie gerade darin liegt, den Widerspruch zwischen Leben und Schrift *allegorisch* zu überbrücken, bezeugt Gustavs brachialer Umgang mit dem Leichnam seines toten Freundes, dass er diesem Gegensatz von Schrift und Leben grundsätzlich die Anerkennung verweigert. Und so fährt er alles an Wiederbelebungsmaßnahmen auf, was die Kulturen, die ihm bekannt sind, bereithalten.

Die allmähliche Verwandlung des Leichnams in Schrift, also von Soma zu Sema, laut Assmann Produkt jahrtausendelanger Kulturarbeit,¹¹ führt Gustav ohne Auslassung eines einzelnen Schrittes innerhalb eines Jahres durch. „Die Geschichte der Repräsentationen – der materiellen Stellvertretungen – beginnt mutmaßlich im Einklang mit der Geschichte der Totenkulte“,¹² schreibt Macho. In alten Kulturen werde zunächst der Tote als realer Korpus bewahrt (zum Beispiel als Mumie). In einer späteren Kulturphase werde ein mimetisches Abbild hergestellt. Schließlich werde die mimetische Abbildungspraxis allmählich ersetzt durch eine symbolische. Ein Schrift-Alphabet ermöglicht zunächst Ergänzungen der Abbildungen, schließlich aber finde eine symbolische Skelettierung statt, bei der die organische Materialität der Knochen und Bilder in die Materialität der Buchstaben übersetzt werde. Gustav vollzieht diese Schritte einen nach dem anderen. Er konserviert den Leichnam,

¹¹ Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*. Frankfurt a.M. 2000.

¹² Thomas Macho: *Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich*, in: Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*. Frankfurt a.M. 2000, S. 89-120, hier S. 104f.

indem er ihn ausnimmt, mit Formalin füllt und schließlich mit Kupfer überzieht;¹³ er schiebt ihn als Stimulans unter seinen Schreibtisch, er ersetzt ihn durch einen Lebenden (Ajax von Uchri), der sein ungefähres mimetisches Abbild sein soll, schließlich gelingt ihm der Schritt vom Realen ins Symbolische: Er verfasst eine Biographie des Toten (die zugleich seine eigene Autobiographie ist) und bestattet den Leichnam. Damit jedoch verschafft er sich auch die Deutungshoheit über ihrer beider Leben.

3. Wiederbelebungsmaßnahmen

Die Arbeit an der *Niederschrift* ermöglicht die ewige Fortführung des Gesprächs mit dem Toten als Selbstgespräch, in dem die restlose Vereinigung (das Hauptthema ihrer Liebesbeziehung), also die vollständige Tötung dessen, was an Tutein noch fremd war, zunächst gelingt. Die an den Toten gerichteten Fragen bedürfen keiner Antwort des anderen mehr. Das Schweigen des anderen, beziehungsweise der ewige Aufschub der Antwort ist Bedingung des Schreibens. Wenn die Ferne des anderen – die der Grund des immer möglichen Missverstehens, der Unbeherrschbarkeit des Gesprächs gewesen ist – in dieser drastischen Weise geleugnet wird (der Leichnam wird unter der Schreibtisch geschoben, also *buchstäblich* einer Ökonomie unterworfen, die Trauer in Produktion umsetzt), liegt die Obsession in einem unbeendbaren Sich-selbst-reden-Hören oder in einem unbeendbaren Schreiben, das den Toten verschlingt. Das Gelingen dieses Verschlingens, dessen Produkt der Text ist, ist aber zugleich sein Fluch. In Gustavs obsessiver Trauerarbeit führt der Text vor, wie eine aus metaphysischen Bedürfnissen zehrende Gewalt gegen den anderen (durch Idealisierung des anderen diesen vollständig kontrollieren zu wollen) in Selbstzerstörung umschlägt. Es ist Ajax

¹³ Der konservierte und kupferumhüllte Leichnam unterhöhlt dabei die Unterscheidung zwischen Abbildung und Gegenstand, der Körper wird zum Abbild seiner selbst. Gustavs Arbeit an seiner Autobiographie, die als Arbeit *an* der Autobiographie beschrieben wird und den zweiten Teil der Romantrilogie umfasst, unterhöhlt die Unterscheidung zwischen Abgebildetem und Abbildendem. Indem der Text also beide Referenzen fraglich werden lässt (die auf den Autor und die auf den Gegenstand), führt er einen Prozess der Selbstreferentialisierung vor und wirft damit grundsätzliche Fragestellungen nach dem Umgang mit Literarizität auf – und zwar gerade dort, wo diese sich als Authentizitätsfiktion positioniert.

von Uchri, wieder ein *Fremder*, der Tutein vor dieser Vereinnahmung¹⁴ rettet – und damit sich selbst aus seiner Vereinnahmung als bloßer Ersatz für einen Toten. So wie der mythische Ajax den Leichnam Achills den Händen der Trojaner entreißt, bringt er Gustav dazu, Tuteins Sarg ins Meer zu werfen. Auch den den Sarg ersetzenden Textkorpus, die biographischen Notizen, stört er durch seine Nachforschungen und Einwände.

Doch auch Ajax ist in Gefahr: So verspricht sich Gustav am Tag seiner Ankunft „womöglich täglich, wenn auch nur mit wenigen Zeilen, das neue Leben, das bei mir einziehen wird, *einzufangen*.“ (II 240, von mir hervorgehoben, T.P.). Insofern ist die Ermordung Gustavs eher als ein Akt der Notwehr zu verstehen.

Wenn der obsessiv schreibende Gustav in seinem Autobiographieprojekt dabei einen literarischen Vorgänger hat, so ist dies sicher Jean-Jacques Rousseau, dessen *Confessions* ein permanentes Anschreiben gegen eine internalisierte Anklage sind und der seine Glaubwürdigkeit zugleich durch Schamlosigkeit zu unterstreichen versucht.

Für Gustavs Glaubwürdigkeit steht die Problematik einer Krankheit ein: Gustav schreibt, um nach einem Gedächtnisverlust *wieder* der werden zu können, der er zuvor war. Sein Text ist also nicht bloß an den toten Freund adressiert, sondern mehr noch, an sich selbst: an den Toten, der *er* sein wird und den er in der Schrift antizipiert – und den er mit derselben Schrift zugleich wiederbeleben will. Gustav leidet nämlich unter Erinnerungsausfällen. Er wird von starken Kopfschmerzattacken geplagt, die ihn immer wieder Teile seines Gedächtnisses einbüßen lassen. Seine größte Angst ist diejenige, eines Tages aufzuwachen und gänzlich ohne Gedächtnis zu sein. In diesem Fall sollen seine Aufzeichnungen sein Gedächtnis ersetzen und die frühere ‚Identität‘ wiederherstellen. Er lebt also in dem Phantasma, in und aus seinen Schriften wiederauferstehen zu können wie Phönix aus der Asche – bzw wie Nietzsche aus *Ecce Homo*.¹⁵ Nietzsche will die Welt in

¹⁴ „[E]r [Tutein, T.P.] ist ein Fabelwesen geworden; ein Raubtier Leib: der Matrosen-Mörder; eine beflügelte Brust: die Freund-Erlösung“ (II 149).

¹⁵ Die Texte Nietzsches verweisen also aufeinander, und mit den Worten „Und so erzähle ich mir mein Leben“. Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 2., durchges. Aufl. München; Berlin; New York 1988 (Kritische Studienausgabe 6), S. 262,

Anführungszeichen setzen, sie also als Zitat, als Text sehen, als etwas immer schon Verdoppeltes, denn wer sich wünscht, einen Augenblick wiederzuerleben, kann sich nur wünschen, diesen *als derselbe* wiederzuerleben, er verdoppelt also sich selbst in diesem Wunsch – paradoxerweise führt diese Verdopplungsstrategie gerade zu Selbstverlust, womit sich die Inflation der Signaturen in *Ecce Homo* erklären lässt. Aus dieser Distanz wird alles Vergangene zu Gewolltem, also zum Text eines *auctor*, der aber im allernächsten Augenblick selbst wieder ein Teil des Textes wird, was zu einer unendlichen Verdopplung sowohl der Textanfänge als auch des Selbstschöpfungsphantasmas führt. In *Ecce homo* wird genau dieser Verstehensprozess ausbuchstabiert, indem der Text, der eine Autobiographie sein will, immer wieder zu einem neuen Vorwort, einer neuen Einleitung ansetzt (jeweils von neuen Signaturen begleitet).¹⁶

Gustav hat bei dieser Nietzsche Referenz und seinem Spiel mit Signaturen jeoch etwas Entscheidendes vergessen. Sollte es tatsächlich zu einer totalen Amnesie kommen, wie er sie befürchtet, so müsste er ebenfalls seinen Namen vergessen und könnte das hinterlegte und mehrfach signierte Schriftstück sich selbst gar nicht sicher zuordnen. Die Amnesie, aufgrund der er sich selbst Ehrlichkeit verspricht, würde ihn aber auch davor schützen, sich als Lügner zu überführen. Selbst, wenn er seinen Namen nicht vergäße: Die erhoffte Selbstbezeugung wäre nur eine *Selbstauskunft*, die besagte, dass er derjenige ist, der dies schreiben konnte. Die fast vollkommene Einsamkeit, in der er lebt, und die Verschwiegenheit selbst gegenüber seinen besten Freunden ließen es nicht einmal zu, den Fiktionalitätsgrad des Geschriebenen mit Hilfe anderer zu erschließen. Niemand könnte ihm seinen Text als wahr gegenzeichnen.

wird die Suggestion einer bloßen Selbstbezüglichkeit erzeugt, die aber überhaupt erst in der Dimension des Sozialen lesbar ist.

¹⁶ Im Rahmen von Jörg Krappmanns Modell des Dichterpriesters in diesem Band stellt Nietzsche einen Typ dar, der in der Figur des ständigen Aufbruchs verbleibt. Auch Hans Henny Jahnn ließe sich in diesem Modell als paradoxe atheistische Version eines geradezu paradigmatischen Dichterpriesters verstehen: Er gründet mit *Ugrino* eine ;quasi religiöse‘ Gemeinschaft, redefiniert das Verhältnis von Mensch und Natur (kulminierend in politischem Aktivismus, der Wirklichkeitsverachtung mit Utopismus verbindet) und rechtfertigt sich für seine Begeisterung für sakrale Architektur, die er in zahllosen Plänen und Zeichnungen profanisiert.

Wenn es ein Kontinuum in Jahnns Texten gibt, so ist es nicht lediglich die blutige Spur der Amputationen und Tötungen, sondern dass sie alle einen Weg vom äußerst realen anatomisch akkuraten Sterben hin zum symbolischen Totenkult beschreiben und schließlich Textproduktion selbst als Ziel und Ausgangspunkt von Gewalt herausstellen. Wenn Jahn ein Grabmal errichtet, indem er einen fiktiven Autor bei der Arbeit an seinem Grabmal, seiner Autobiographie, zeigt (in der dieser wiederum einen Weg vom realen zum symbolischen Totenkult beschreitet), so wird in dieser Mise-en-abîme-Komposition nicht nur überdeutlich auf den testamentarischen Charakter der Schrift verwiesen, sondern zugleich auch ein Überleben durch die Schrift gesichert, weil der Text zumindest dies aufgezeigt: dass der Tod des anderen kein Abbruch von Kommunikation sein muss. Der Name Alfred Tuteins, den Gustav übrigens durchgehend immer nur „Tutein“ nennt, steht dafür ebenfalls ein, liest er sich rückwärts doch fast als „NIE TOT“.